

Д. Д. БЛАГОЙ

**ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ПУШКИНА
(1826 • 1830)**



советский писатель • москва 1967

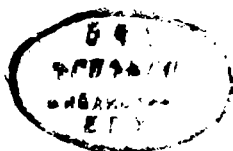
Как ни велика пушкиниана, но до сих пор у нас нет законченного монографического труда, освещающего творческий путь Пушкина на всем его протяжении.

Один из крупнейших наших пушкинистов член-корреспондент АН СССР Д. Д. Благой большую часть своей жизни посвятил разработке этой темы. Его фундаментальное исследование «Творческий путь Пушкина (1813—1826)», вышедшее в свет в 1950 году, заслуженно получило высокую оценку критики и было удостоено Государственной премии.

Настоящий труд, продолжающий сделанное и вместе с тем имеющий вполне самостоятельное значение, охватывает 1826—1830 годы в творчестве Пушкина, годы создания замечательных лирических шедевров, «Арапа Петра Великого», поэм «Полтава» и «Тазит», «Сказки о попе и о работнике его Балде», маленьких трагедий. Обстоятельно анализируя все эти произведения, автор щедро делится богатством своих наблюдений, часто поновому освещая то или иное создание Пушкина.

Книга Д. Д. Благого заполняет существенный пробел в нашем литературоведении. Яркое и живое изложение делает ее доступной самым широким кругам читателей.

459561



*Немеркнувшей памяти
Софии Рафаиловны Благой —
Жены, Помощницы, Друга.*

ОТ АВТОРА

Содержание данной книги — четыре года творческого пути Пушкина, с осени 1826 года по знаменитую Болдинскую осень 1830 года включительно. Так мало? — могут удивиться некоторые читатели, которые знают мою ранее вышедшую книгу под тем же названием, охватывавшую 1813—1826 годы, то есть период, примерно в три раза больший. Но чрезвычайно стремительные с самого начала темпы творческого роста Пушкина по мере созревания его художественного гения все нарастали. И данные четыре года по числу и значительности созданных за это время шедевров являются чрезвычайно важным этапом становления и развития Пушкина как национального поэта, основоположника последующего русского искусства слова — того, кто будет славен, «доколь в подлунном мире жив будет хоть один пиит», одного из величайших деятелей в области художественной культуры человечества.

В центре внимания автора книги — анализ художественных творений Пушкина в их литературном и общественном, национальном и всемирном значении. Но рассматриваются они не в некоем отвлеченно-эстетическом пространстве, а в органической связи с той национально-исторической почвой, на которой, питаясь ее соками, они вырастали, и с живой личностью их творца.

В литературе о Пушкине издавна обозначились различные точки зрения на связь его творчества с современной ему русской действительностью и с его жизнью, его духовным миром.

Одна из этих точек зрения резче и ярче всего была высказана Гоголем в его статье «В чем же наконец существо

русской поэзии и в чем ее особенность» (1846), включенной в его книгу «Выбранные места из переписки с друзьями». «Все наши русские поэты: Державин, Жуковский, Батюшков удержали свою личность. У одного Пушкина ее нет. Что схватишь из его сочинений о нем самом? Поди, улови его характер, как человека! На место его предстанет тот же чудный образ, на все откликающийся — и одному себе только не находящий отклика... Как ему говорить было, — писал дальше Гоголь, — о чем-нибудь потребном современному обществу в его современную минуту, когда хотелось откликнуться на все, что ни есть в мире, и когда всякой предмет равно звал его?» (VIII, 382—383) ¹.

Молодой Гоголь, автор «Вечеров на хуторе близ Диканьки», «Миргорода», находившийся под могучим воздействием впечатлений от развертывающегося на его глазах во всю свою зрелость и силу творчества гениального старшего современника, написал небольшую статью-заметку «Несколько слов о Пушкине» — самое значительное из всего, что было написано при жизни поэта его современниками. Подчеркивая теснейшую связь пушкинских художественных творений с миром русской действительности, русского духа, Гоголь впервые полным голосом провозгласил его национальным поэтом. Оба эти положения были приняты и развиты (правда, с некоторыми оговорками в отношении второго) Белинским в его знаменитых одиннадцати статьях о Пушкине, которые легли в основу последующего понимания передовой критической и исследовательской мыслью значения Пушкина для русской литературы и, еще шире, русской культуры вообще. Прав был Гоголь и тогда, когда в процитированных мною словах из его позднейшей статьи отмечал исключительно широкий размах творческих откликов Пушкина «на все, что ни есть в мире», — тезис, подхваченный и развитый позднее Достоевским. Но никак не соответствует действительности содержащееся тут же утверждение, что это делало поэта равнодушным к окружающему, к своей современности.

Выдвигая это положение, Гоголь, перешедший на позиции правого славянофильства и официальной народности, явился зачинателем крайне одностороннего, находящегося в явном противоречии с основным характером творчества Пушкина, взгляда на него как на главу оторванного от «потребностей» «современного общества в его современную минуту» так называемого «чистого искусства». Столь же неверно утверждение Гоголя, что в созданиях пушкинского творчества невозможно уловить личность самого поэта. Гораздо ближе к истине точка зрения на Пушкина другого младшего его современника, Герцена, который писал: «...его лирические стихи — это фазы

его жизни, биография его души, в них находишь следы всего, что волновало эту пламенную душу: истину и заблуждение, мимолетное увлечение и глубокие неизменные симпатии» (VII, 76 и 206)¹.

Однако вопрос о соотношении между жизнью и творчеством Пушкина продолжает оставаться дискуссионным вплоть до настоящего времени. В досоветский период многие исследователи склонны были чрезмерно преувеличивать автобиографичность творчества Пушкина, стремясь истолковывать в этом смысле чуть ли не каждое из его произведений. В пушкиноведении нашего времени особенно категорически настаивал на сугубой автобиографичности Пушкина талантливый и тонкий исследователь и критик, стоявший, однако, на идеалистических, подчеркнуто субъективистских позициях, М. О. Гершензон («Мудрость Пушкина», М., 1919, и др.). По этому пути пошел в своей книге «Поэтическое хозяйство Пушкина» (Л., 1924) и поэт-пушкинист В. Ф. Ходасевич. Подобная узко и прямолинейно биографическая интерпретация художественных созданий Пушкина вызвала законную реакцию со стороны В. В. Вересаева (книга «В двух планах. Статьи о Пушкине», М., 1929; в особенности включенная в нее статья «Об автобиографичности Пушкина»). Убедительно показывая научную несостоятельность многих домыслов Гершензона и Ходасевича, Вересаев впал, однако, в противоположную крайность.

Опираясь на приведенное выше суждение позднего Гоголя, он пошел значительно дальше его. Гоголь все же признавал, что, хотя «собственная жизнь» Пушкина и не проступает явно в его творчестве, она «незримо» в нем присутствует: «...все там до единого есть история его самого» (VIII, 382—383). Вересаев, наоборот, несмотря на некоторые оговорки, решительно отрывает творчество Пушкина от его жизни, утверждая, что эти два рода явлений не только не связаны, протекают в двух никак не совпадающих планах, но и находятся между собой в резком противоречии. В противовес наивному «биографизму» Вересаев призывает обратиться к изучению психологии художественного творчества, процесса создания художественных произведений, который, пишет он, «до сего времени почти совершенно еще не исследован» и вместе с тем является «до чрезвычайности тонким и загадочным» (38, 39). В последнем отношении Вересаев совершенно прав. Незнученность проблем психологии творчества и важность их разработки снова и вполне справедливо подчеркивает в последнее время Б. С. Мейлах (книга «Художественное мышление Пушкина как творческий процесс», М. — Л., 1962, и ряд других его выступлений в печати на эту же тему). Однако опыты в этом направлении самого Вересаева только по видимости могут показаться более

научными, а на самом деле не только не приводят к сколько-нибудь положительным результатам, но могут скомпрометировать саму постановку вопроса.

С беспощадной искренностью Пушкин говорил о том, что поэт в свои нетворческие минуты «меж детей ничтожных мира», быть может, ничтожней всех других. Эти крылатые пушкинские слова Вересаев охотно берет на вооружение, даже подчеркивая на этот раз, в противоречии со своим основным тезисом, их автобиографическую окраску. Но он проходит мимо другого, внутренне тесно связанного с ними и чрезвычайно выразительного пушкинского высказывания. Прочитав об уничтожении после смерти Байрона его другом, поэтом Муром, слишком интимных автобиографических записок покойного, Пушкин писал в конце 1825 года Вяземскому: «Зачем жалеешь ты о потере записок Байрона?.. Мы знаем Байрона довольно. Видели его на троне славы, видели в мучениях великой души, видели в гробе посреди воскресающей Греции. — Охота тебе видеть его на судне. Толпа жадно читает исповеди, записки etc., потому что в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могущего. При открытии всякой мерзости, она в восхищении. *Он мал, как мы, он мерзок, как мы!* Врете, подлецы: он мал и мерзок — не так, как вы — иначе» (XIII, 243—244) ¹.

Стремление Вересаева, в противовес «научной фантастике», при изучении творчества Пушкина «подходить к этому вопросу с величайшей осторожностью, отбросив всякие априорные представления, подвергая всякий факт строжайшей критике» (39), заслуживает безусловной похвалы. Следовало бы приветствовать и владеющий Вересаевым, приближающийся к толстовскому срыванию всех и всяческих масок пафос достижения в отношении Пушкина полной правды, какой бы она ни была. Но беда в том, что в итоге разысканий Вересаева правда эта отнюдь не достигается, подменяясь в лучшем случае всякого рода полуправдами и тем самым зачастую оборачиваясь полной неправдой.

Следуя пресловутой концепции «двух планов», Вересаев устраняет из пушкинской биографии, как якобы не имеющие к ней отношения, те высшие и значительнейшие моменты, когда «душа поэта» в порывах вдохновенного творческого подъема взмывает ввысь «как пробудившийся орел», другими словами, лишает Пушкина-человека кровного и самого драгоценного его достояния — величайшего художественного гения. И вот под пером, точнее, пожалуй, анатомическим ножом Вересаева Пушкин чаще всего предстает как раз в том виде, в каком сам он, по приведенным мною его энергичным словам, не хотел бы видеть Байрона (большинство статей книги «В двух планах»,

в особенности статья «Пушкин и Евпраксия Вульф», которую — да будет прощена мне эта резкость — нельзя читать без отвращения; сюда же примыкают и многие страницы его широко известной книги-монтажа «Пушкин в жизни»). Но если концепция «двух планов» не вносит ничего не только хорошего, но и верного в наши представления о личности Пушкина и его биографии, то еще в меньшей степени способствует она правильному пониманию пушкинского творчества. Отделяя от реальной действительности художественные создания «поэта действительности» (известная формула пушкинского самоопределения; XI, 104), рассматривая их в отрыве от биографических и общественных реалий, Вересаев приходит к «ошеломляющим», по его собственным словам, выводам. Великий акт поэтического и одновременно гражданского самосознания поэта — его стихотворение о «памятнике нерукотворном» — в истолковании Вересаева оказывается не чем иным, как всего лишь литературной пародией (111—118). Слова, вкладываемые Пушкиным в уста Моцарта о «несовместности» гения и злодея, никакого этического содержания в себе якобы не заключают. Несовместимы же, по Вересаеву, для Пушкина «две указанные стихии потому, что злодейство тоже есть *жизненное творчество*... для этого потребна энергия, внимание к жизни, вкладывание в нее своих сил», а Пушкину якобы присуще «пренебрежительное и глубоко равнодушное отношение к реальной жизни», до которой «поэту нет и не может быть никакого дела» и от которой он спасается в процессе своего творчества в «мир светлых привидений» (156—158). Подобным же образом истолковываются Вересаевым и «Пророк», и послание к Керн («Я помню чудное мгновенье...»), и многое другое.

Сам Вересаев не придавал выводам, к которым он пришел в результате своих домыслов в области психологии пушкинского творчества, обобщающего теоретического значения; «случай» Пушкина — его «двупланность» — он склонен был даже считать исключением. Мало того, в противоречии со своим основным тезисом, он отмечал «непосредственно-автобиографический характер» некоторых произведений пушкинской художественной прозы (100). Категоричнее отрицали значение биографии любого писателя для изучения его творчества представители двух основных, противоборствовавших друг другу, но в этом вопросе сходящихся между собой, течений нашей литературоведческой мысли того времени — 20 — 30-х годов — «формалисты» и «социологи».

Для первых, стоявших на позиции имманентности литературного развития, биография писателя представлялась чем-то совершенно не идущим к делу, находящимся вне науки о

литературе. Для вторых, стремившихся все отдельное, индивидуальное подогнать под некие отвлеченные, вульгарно-социологические схемы, личность и жизнь писателя оказывались прямой помехой.

Формальный и социологический методы — пройденный этап нашего литературоведения, хотя рецидивы того и другого порой дают себя знать. Но и в настоящее время существует настороженное отношение к привлечению фактов личной и общественной жизни писателя для объяснения тех или иных явлений его творчества. В этом видят чуть ли не возврат к старому «биографическому методу», впадение в «биографизм».

С этим согласиться нельзя. Биография в широком и правильном понимании этого слова (не только события личной жизни писателя, тесно связанной с современной ему исторической обстановкой, явлениями жизни общественной, но и его мировоззрение, история его духовного развития), с одной стороны, с другой — его творчество представляют собой диалектическое единство¹. Поэтому биограф, в центре внимания которого — история жизни писателя, не может игнорировать самое главное в ней — его художественные создания. Наоборот, исследователь творческого пути писателя, в центре внимания которого находится именно это главное, отнюдь не должен отказываться как от привлечения, там, где это нужно, биографического материала, так и от возможных объяснений фактами жизни творчества.

С довольно обширного биографического введения начинается и эта книга. Еще одно, значительно меньшее по объему, введение предпослано второму ее разделу. Необходимые биографические экскурсы делаются и в основной ее части, посвященной исследованию художественного творчества Пушкина, особенно анализу пушкинской лирики.

Чтобы непосредственнее ввести читателя моего труда в художественный мир Пушкина, я придал каждой из глав названия и эпиграфы, взятые из его произведений. На шмуцтитулах и заставках воспроизводятся рисунки поэта.

За содействие в моей работе выражаю признательность Б. С. Мейлаху, Т. Г. Цявловской, Р. И. Ованесову, И. Ф. Балзе, А. А. Елистратовой, И. С. Зильберштейну, М. В. Нечкиной, А. А. Тахо-Годи, И. Л. Фейнбергу, Г. П. Штурму, Ю. А. Брауде, Е. В. Музе, К. Н. Полонской.

после возвращения из ссылки

I

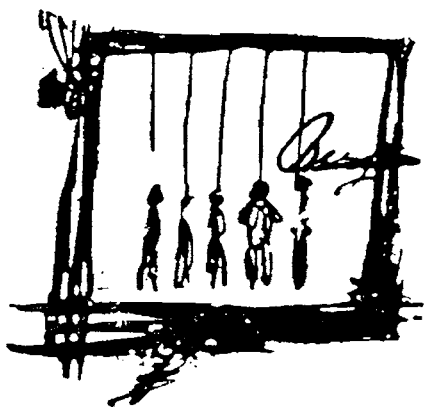


1

ТРАГЕДИЯ ПУШКИНА

Не будем ни суверны, ни односторонни — как французские трагики; но взглянем на трагедию взглядом Шекспира.

*Пушкин — Дельвигу.
1826. Начало февраля*



Осенью 1826 года произошел крутой перелом в судьбе Пушкина, шесть с лишним лет томившегося в политической ссылке и страстно желавшего вырваться на свободу. С этого времени начинается самый тяжелый период жизни русского национального гения — ее последнее десятилетие — и вместе с тем наиболее зрелый, самобытный и плодотворный, чреватый будущим период его творчества.

8 сентября посланный Николаем I фельдъегерь с поистине фельдъегерской скоростью примчал Пушкина в Москву; там,

в древней русской столице, согласно исконному обычаю, торжественно праздновал свою коронацию новый российский император. Сразу же поэта, не дав ему возможности не только сменить дорожное платье, привести себя в порядок после утомительнейшей езды, но даже хотя бы обогреться — день был студеный, — доставили во дворец и ввели в кабинет к Николаю. Беседа Пушкина с глазу на глаз с царем продолжалась необычно долгое время — более часу, а то и двух. Затем двери распахнулись, и царь, держа поэта за руку, вышел с ним в смежную комнату, наполненную придворными, и, обратившись к ним, сказал: «Господа, вот вам новый Пушкин, о старом забудем». Так это передает в своих записках декабрист Н. И. Лорер со слов брата Пушкина Льва Сергеевича, который, конечно, слышал об этом из уст самого поэта. Может быть, данный эпизод, в частности слова царя, воспроизведен Лорером не совсем точно, но нечто в этом роде было, несомненно, сказано, да и разыгранная театральная сцена была совсем в стиле Николая и вполне соответствовала видам его на Пушкина¹.

Эффектность этой сцены (рассказы о ней быстро распространились по обеим столицам) усугублялась тем, что она произошла менее чем через год после разгрома восстания декабристов и менее чем через два месяца после беспощадно сурового приговора над его участниками. Все это не могло не вызвать сенсации. А когда стало известно вскоре написанное Пушкиным в адрес Николая стихотворение «Стансы», среди современников, даже людей, близко знавших поэта, пошли толки о резкой перемене им своих прежних вольнолюбивых взглядов, роднивших его с декабристами, и об «отступничестве» от последних. Все чаще стали раздаваться голоса, что автор «Вольности», «Деревни» и «Кинжала» сделался апологетом самодержавия, придворным «льстецом» царя.

Тезис о резком изменении общественно-политических убеждений и идеалов Пушкина после возвращения его из ссылки выдвигался и большинством его биографов, исследователей, критиков. Наоборот, советские литературоведы, в понятном стремлении «защитить» великого поэта от глубоко несправедливых обвинений в «рenegатстве», зачастую впадали в противоположную крайность, утверждая, что никаких изменений во взглядах Пушкина, в его мировоззрении, отношении к верховной власти не произошло, что он оставался абсолютно тем же, что и раньше. Однако такая, по существу типично метафизическая, постановка вопроса находится в явном противоречии с многочисленными документальными данными, которыми мы располагаем, с неоднократными свидетельствами самого поэта и, что самое важное, с некоторыми фактами его творчества.

Приходится или вовсе игнорировать эти неоспоримые факты, оставлять их без внимания, или хотя бы молчаливо, но признавать, что автор «Стансов» и послания «Друзьям» выступал в ряде случаев в роли не только «приспособленца», но и двурушника; а это объективно являлось бы не меньшим и вместе с тем столь же неоправданным поклепом на Пушкина, неизменная и порой глубоко мужественная искренность которого была одной из замечательных особенностей, присущих его облику и как человека и как поэта¹.

На самом деле важный и существенный вопрос о политических взглядах Пушкина и его общественно-политической позиции после возвращения из ссылки, определивших, как дальше увидим, во многом и многом самое его творчество, гораздо сложнее и не уместается ни в одну из только что приведенных схем. Более правильную позицию занимает здесь автор самой обстоятельной новой биографии Пушкина проф. Н. Л. Бродский («А. С. Пушкин. Биография», М., 1937). Однако и он не всегда удерживается на принципиально положенной им в основу своего труда объективно-исторической точке зрения. Между тем именно так, не публицистически, а строго исторически, не модернизируя — в духе сегодняшних наших представлений — прошлого, ничего не замалчивая, не упрощая сложности и не сглаживая противоречий, отнюдь не ухудшая, но и не улучшая истории, следует подходить к решению этого вопроса, весьма существенного для всего дальнейшего творческого пути Пушкина и потому особенно нуждающегося в правильном его решении.



Еще до восстания декабристов трезвое, «прозаическое» отношение к окружающему — к людям и событиям, пришедшее на смену недавнему романтическому восприятию и оценкам, стремление понять историческую обусловленность того, что было в прошлом, и того, что совершается в настоящем — в текущих днях, в современности, становится характернейшей чертой пушкинского мировоззрения и краеугольным камнем нового, реалистического художественного метода Пушкина — автора первых глав «Евгения Онегина» и «Бориса Годунова». Историзм Пушкина, все более определявший отношение его к действительности, сложился вместе с тем отнюдь не сам по себе, в порядке некоего процесса отвлеченного интеллектуального развития, а возник и все более и более укреплялся в результате жизненного опыта поэта, под влиянием больших общественно-политических событий его времени. Поэтому для полной ясности необходимо вкратце напомнить содержание

этого опыта и соответствующие основные моменты эволюции пушкинского мировоззрения и пушкинского творчества.

После окончания лицея, в период формирования в России первых тайных политических организаций, Пушкин, захваченный общественно-политическим подъемом передовых кругов русского общества и наиболее художественно полноценно его выражавший, слагает цикл своих «вольных стихов», явившихся непосредственной причиной его ссылки на юг. С наибольшей яркостью и силой освободительный пафос поэта сказывается в послании к его старшему другу П. Я. Чаадаеву («К Чаадаеву», 1818), в котором романтизм политический и возникающий в эту же пору в Пушкине романтизм литературный сливаются в нечто целостное и единое. В своем послании Пушкин противопоставляет уже тогда скептически настроенному Чаадаеву страстную веру в близкий восход утренней «звезды пленительного счастья» — в пробуждение отчизны, в победу свободы над «самовластьем». Эта оптимистическая вера в первые — кишиневские — годы южной ссылки не только не оставляет поэта, но еще более укрепляется.

Правда, в стихотворном послании к одному из видных декабристов, В. Л. Давыдову, прорываются скептические нотки в связи с неудачами освободительных движений в Южной Европе — в Неаполе и в Испании. Но заканчивается оно в том же мажорном тоне, с характерным революционно-романтическим переосмыслением христианского таинства причащения (послание написано в начале апреля 1821 года, то есть в те же околопасхальные дни, что и исполненная самого резкого осмеяния одного из основных догматов христианской церкви поэма «Гавриилиада»). «Ужель надежды луч исчез?» — спрашивает себя поэт. И тут же горячо отвечает: «Но нет! — Мы счастьем насладимся, || Кровавой чашей причастимся — || И я скажу: Христос воскрес». В написанном вскоре после этого новом послании к Чаадаеву («Чаадаеву», 10 апреля) Пушкин призывает его оживить «вольнолюбивые надежды», явно имея в виду свое послание 1818 года. Под воздействием греческого восстания, которое началось в эту же пору и было возглавлено кишиневским знакомцем Пушкина, князем Александром Ипсиланти, под влиянием встреч и бесед с вождем Южного общества декабристов П. И. Пестелем, общения с поэтом-революционером В. Ф. Раевским и другими членами кишиневской ячейки общества «вольнолюбивые надежды» Пушкина достигают своего апогея. Это ярко сказывается в не пропущенных цензурой строфах оды на смерть Наполеона («Наполеон», июль — ноябрь 1821), посвященных прославлению событий французской революции конца XVIII века — поры, когда «от рабства пробудился мир», когда «ветхий кумир» был низверг-

нут «разъяренной десницей» восставшего народа и над страной вставал «великий, неизбежный свободы яркий день» (курсив мой. — Д. Б.). Особенно выразительно революционное звучание этих строф, если сравнить их с такими ранее написанными и наиболее политически программными стихотворениями Пушкина, как «Вольность» и «Деревня». Несмотря на ярко выраженный освободительный — «вольнолюбивый» — пафос этих стихотворений, в них вместе с тем, в духе свойственной философам-просветителям XVIII века концепции просвещенного абсолютизма, звучат надежды на то, что царь Александр I, вняв урокам истории (казнь Людовика XVI, убийство Павла I) и призывам поэта, добровольно станет «под сень надежную закона» — дарует России конституцию, что рабство крестьян падет и над отечеством взойдет «заря свободы просвещенной» «по манию царя». Наоборот, в строфах «Наполеона» воспевается насильственное свержение старого порядка — «ветхого кумира». В «Вольности» казнь Людовика XVI осуждалась как беззаконие, в «Наполеоне» о той же казни говорится как о непреложном историческом факте и без какого-либо неодобрения. Сама блистательная и трагическая судьба Наполеона, диалектически сложный характер исторического дела которого Пушкин позднее определит лапидарной формулой: «Мятежной Вольности наследник и убийца» (стихотворение «Недвижный страж дремал на царственном пороге...»; предположительно датируется февралем — мартом 1824 года), «могучего баловня побед», презревшего «благородные надежды» человечества (несколько ниже они названы «величавыми надеждами») и заплатившего за это «мраком ссылки», является — гласит концовка стихотворения — завещанием миру «вечной свободы». «Вольнолюбивые надежды» Пушкина на неизбежное и скорое новое наступление и в России, как и в остальной Европе, «дня свободы» ярко дают себя знать в одном из его высказываний на обеде у Инзова, записанном весьма благонамеренным кишиневским сослуживцем поэта, князем П. И. Долгоруковым (запись от 27 мая 1822 года). Речь зашла «о тогдашних политических переворотах в Европе». «Прежде народы восставали один против другого, — заметил Пушкин, — теперь король Неаполитанский воюет с народом, Прусский воюет с народом, Гишпауский — тоже; нетрудно расчесть, чья сторона возьмет верх». Логика этого рассуждения (автор записки называет его «силлогизмом») показалась настолько неотразимой и вместе с тем столь угрожающе многозначительной, что, рассказывает Долгоруков, среди многочисленных гостей наступило «глубокое молчание, продолжавшееся несколько минут», и вслед за тем Инзов поспешил «повернуть» разговор «на другие предметы»¹.

Однако дальнейшее течение событий поставило этот «силлогизм» под большое сомнение. «Короли», объединившиеся по инициативе Александра I в так называемый «Священный союз», соединенными усилиями затоптали революционные вспышки во всей Европе, в которой воцарилась — под началом все того же Александра I — жестокая политическая реакция: «Все пало, под ярем склонились все главы», — писал Пушкин в том же стихотворении «Недвижный страж дремал на царственном пороге». Еще раньше потерпело крушение греческое восстание. В 1822 году была разгромлена властями кишиневская ячейка тайного общества, был арестован и посажен в тюрьму — Тираспольскую крепость — В. Ф. Раевский. И вот в поэзии Пушкина резко зазвучали ноты глубокого разочарования, скептицизма. Таков набросок ответного стихотворного послания 1822 года заключенному в крепость В. Ф. Раевскому («Ты прав, мой друг»), явившийся в последних двух его строфах прямым предварением «притчи» о сеятеле («Свободы сеятель пустынный», 1823), написанной в год начала работы над «Евгением Онегиным» — первым реалистическим произведением Пушкина, пафос которого — трезво, «без романтических затей», взглянуть на окружающее и воссоздать его таким, как оно есть. Лексически «притча» о сеятеле тесно связана с циклом «вольнолюбивых» пушкинских стихов. В ней — многие стержневые слова и мотивы, которые мы встречали в послании «К Чаадаеву» (1818), в «Наполеоне»: «свобода», «звезда», «народ», мотив пробуждения. Но направленность их прямо противоположна. Посылая 1 декабря 1823 года А. И. Тургеневу по его просьбе «самые сносные строфы» из оды на смерть Наполеона (в печати при жизни Пушкина они появиться не смогли) — строфы о французской революции — и присоединяя к ним кондовку (строфу о завещании Наполеоном «вечной свободы» миру), Пушкин в связи с ней иронически добавляет: «Эта строфа ныне не имеет смысла... — впрочем это мой последний либеральный бред, я закаялся и написал на днях подражание басни умеренного демократа Иисуса Христа (Изыде сеятель сеяти семена своя)» (XIII, 79). Еще прямее и точнее о связи этих стихов с общественно-политической действительностью данного времени сказано в черновой редакции письма: «...на днях я закаялся — и, смотря и на запад Европы, и вокруг себя, обратился к Евангелию и произнес сию притчу в подражание басни Иисусовой» (XIII, 385). Действительно, в противоположность посланию «К Чаадаеву» (1818), стихи о сеятеле проникнуты горьким чувством преждевременности (там: «взойдет она, || Звезда пленительного счастья», здесь: «Я вышел рано, до звезды») и отсюда бесплодности (там: «отчизне посвятим || Души прекрасные порывы», здесь: «потерял я только время, ||

Благие мысли и труды) своей поэтической пропаганды — вольнолюбивых призывов, горчайшим сознанием того, что «мирные народы» не способны выйти из своего векового подъяремного сна:

Паситесь, мирные народы!
Вас не разбудит чести клич.
К чему стадам дары свободы?

Их должно резать или стричь.
Наследство их из рода в роды
Ярмо с гремушками да бич.

Как ни трагичны эти слова, как ни полны они горечи и гнева, в них нет антидемократизма. В какой-то мере они даже предваряют позднейшее столь же горькое наименование Чернышевским пассивного народа «нацией рабов»¹. В то же время мучительное чувство, нашедшее свое выражение в этих строках, явилось непосредственным толчком к последующей развернутой постановке Пушкиным важнейшей из проблем как его времени, так и всей дореволюционной поры русской жизни — проблемы роли и значения народа в освободительном движении страны.

Поначалу причину неудач и крушения освободительных стремлений и попыток Пушкин склонен был видеть в пассивности, долготерпении, покорности самих «народов». В ряде пушкинских художественных замыслов и набросков этой поры звучит романтический культ героя — «одиночки, мужа судеб», противопоставляемого «легковерным» народам (начало трагедии о герое древней новгородской вольности Вадиме, 1821—1822; набросок еще одного стихотворения о Наполеоне «Зачем ты послан был и кто тебя послал...», конец мая — вторая половина июня 1824). Однако действительность вносила существенные поправки в эти романтические иллюзии. Характерна в этом отношении переоценка Пушкиным героизма главы греческого восстания Александра Ипсиланти, которая будет окончательно дана в 30-е годы в очерке «Кирджали», но началась уже на юге (замысел 1821—1822 годов поэмы о гетеристах, содержание которой должно было составить бегство Ипсиланти, в результате военных неудач, из рядов возглавлявшихся им войск и, наоборот, героическая гибель рядовых повстанцев, взорвавших себя вместе с врагом в стенах монастыря Секу).

С этим же связан и творческий интерес Пушкина к исконным — разбойным — формам народного протеста, относящийся к тому же времени, что и замысел поэмы о гетеристах, замысел обширной поэмы о волжских разбойниках, от которой до нас дошел лишь небольшой отрывок «Братья разбойники» с ее совсем новыми для поэзии того времени героями — двумя братьями-крестьянами, которые ушли «в лес», «наскуча барскою сохой» (первоначальный вариант). Отсюда же и особый интерес Пушкина в период ссылки в Михайловское и работы

над исторической трагедией «Борис Годунов», воссоздающей эпоху «многих мятежей», к личности вождей двух крупнейших народных восстаний XVII и XVIII веков — Степана Разина и Емельяна Пугачева. В Михайловском после короткого приезда к опальному поэту его ближайшего лицейского товарища, декабриста И. И. Пущина, который открыл ему свою принадлежность к тайному обществу, готовившему государственный переворот, в Пушкине снова воскресли было «вольнлюбивые надежды», что сказалось в его обширной исторической элегии «Андрей Шенье» (май — июнь 1825), в значительной степени снимающей пессимистические размышления «сеятеля свободы» о бесплодности своих гражданских вольных стихов: «Умолкни, рот малодушный! || Гордись и радуйся, поэт: || Ты не поник главой послушной || Перед позором наших лет...» Вместе с тем в одновременно писавшемся «Борисе Годунове» поэт высказывает устами своего мятежного предка, Гаврилы Пушкина, знаменательную мысль — одно из высших достижений пушкинского историзма той поры: необходимым и решающим условием успешной борьбы против царя-тирана, царя-крепостника является «мнение народное» — участие в ней народа.

Через месяц с небольшим после окончания «Бориса Годунова» (7 ноября 1825 года) в Петербурге произошло одно из значительнейших событий русской истории — столь давно чаемое Пушкиным вооруженное выступление представителей передовых общественных кругов — дворянских революционеров — против «самовластья».

Почти мгновенный разгром восстания (столь же быстро несколько позднее подавлено оно было и на юге) глубочайшим образом потряс Пушкина, ощутившего это как огромную и общественную и свою собственную, личную беду. Это было окончательным крушением «вольнлюбивых надежд» поэта на возможность близкого восхода «звезды пленительного счастья». Из русского общества были вырваны лучшие его сыны. Непосредственная угроза нависла и над Пушкиным, который, как он сам подчеркивал в первом последекабрьском письме к Жуковскому, «был в связи с большею частью нынешних заговорщиков». И хотя связи эти носили характер общения между собою друзей-единомышленников — «политических разговоров» — и не были закреплены организационно (в тайные политические общества декабристов поэт не входил, в подготовке восстания прямого участия не принимал), все же он сознавал, что «от жандарма еще не ушел» (XIII, 257). В ожидании этого Пушкин уничтожил некоторые свои рукописи, в том числе «принужден был сжечь» ценнейшие автобиографические записки-мемуары, которые он вел почти с начала своей ссылки, с 1821 года, и которые, попади они в руки следственных властей,

могли бы ухудшить положение и некоторых арестованных и его собственное (XII, 310).

Несмотря на все это, Пушкин находит в себе силу отрешиться в осмыслении и оценке того, что произошло, от своих личных взглядов, пристрастий, симпатий, попытаться понять историческую закономерность случившегося, вскрыть причины декабрьской катастрофы в свете уже достигнутого им в «Борисе Годунове» подлинно исторического воззрения на ход вещей. Именно об этом-то, прямо пользуясь связанными с работой над «Борисом» литературными аналогиями, и пишет он вскоре же после письма Жуковскому к одному из самых близких своих друзей, поэту Дельвигу: «Не будем ни суеверны, ни односторонни — как французские трагики; но взглянем на трагедию ваглядом Шекспира» (XIII, 259).

Взглянуть взглядом Шекспира — это значило преодолеть рационалистический схематизм и метафизическую прямолинейность мышления писателей-классиков XVII—XVIII веков, из всей многокрасочной жизненной палитры пользовавшихся только двумя цветами — белым и черным. Это значило применить к осмыслению и оценке явлений действительности те принципы восприятия ее, отношения к ней, которые легли в основу нового — реалистического — пушкинского художественного метода. В данном конкретном случае это значило постараться понять сложные объективно-исторические причины тягчайшей общественно-политической катастрофы — трагедии, которая только что — не на сцене, а в жизни — разыгралась на глазах Пушкина и его современников, роли и характеры действовавших в ней лиц. «Взгляд Шекспира» — специфически литературный, эстетический синоним пушкинского историзма — станет определяющей чертой мировоззрения и мироотношения зрелого Пушкина, основой и опорой его все крепнущего реализма. В нем же — ключ к оценке поэтом декабрьского восстания и тесно связанной с этим его новой общественно-политической позиции.

Уже Радищев, восторженно славивший в оде «Вольность» «день избраннейший всех дней» — победоносное восстание народа против «хищного волка» — царя, вместе с тем подчеркивал, что для этого еще не настало время; не созрели необходимые общественно-исторические условия: «не приспе еще година». Один из виднейших идеологов Северного общества декабристов, Н. И. Тургенев, который оказал большое влияние на развитие вольнолюбивых политических взглядов Пушкина, доказывая историческую закономерность французской революции конца XVIII века и оспаривая тех, кто считал, что ее можно было бы предотвратить сильными мерами со стороны правительства, записал в своем дневнике за 1819 год: «Неужели

стремление десятилетий, целых веков можно вдруг остановить несколькими пушечными зарядами, кстати выстреленными?»¹ Пушкин, который в свои предссылные годы постоянно встречался с ним, несомненно слышал от него рассуждения этого рода. Уж очень близка связь между ними и тем, что спустя года полтора после декабрьского восстания поэт написал в показаниях по делу об отрывке из своего стихотворения «Андрей Шенье». Напоминая основные события французской революции, озаглавленной «победой революционных идей», Пушкин спрашивал: «Что же тут общего с несчастным бунтом 14 декабря, уничтоженным тремя выстрелами картечи и взятием под стражу всех заговорщиков?»² Ход мысли здесь совершенно ясен. Победа французской революции, которую тщетно было бы пытаться остановить «несколькими пушечными зарядами», доказывала, что для нее, исподволь подготавливавшейся «стремлением целых веков», сложились все необходимые предпосылки. То же, что восстание декабристов удалось пресечь тремя выстрелами картечи, явилось для поэта доказательством прямо противоположного. Декабристы, как до этого и он сам в своих вольных стихах, начали свое дело слишком рано, «до звезды», когда необходимых исторических предпосылок и условий для успеха его еще не было. Это же имеет Пушкин в виду и в написанной им несколько ранее, в конце 1826 года, записке «О народном воспитании», замечая, что декабристы вознамерились осуществить «вдруг» «политические изменения, вынужденные у других народов силою обстоятельств и долговременным приготовлением», и противопоставляя «ничтожности» их «замыслов и средств» «необъятную силу правительства, основанную на силе вещей» (XI, 43). В обоих только что приведенных случаях мы имеем дело с документами, адресованными властям; этим объясняется, о чем подробнее будет сказано ниже, их официальная фразеология (само выражение «замыслы и средства» заимствовано из царского манифеста о событиях 14 декабря). Но если это откинуть, легко убедиться, что автор «Бориса Годунова», преклонявшийся перед героическим самоотвержением участников декабрьского восстания, подходит здесь к объяснению причин декабрьской катастрофы, вооружив себя именно тем «взглядом Шекспира», к которому призывал он Дельвига.

В том же манифесте Николая восстание 14 декабря объявлялось действием «горсти непокорных». Это являлось нарочитым преуменьшением, вызванным желанием наивозможно более ослабить значение первого русского революционного выступления. Но в России действительно не было в это время класса, созревшего, подобно третьему сословию во Франции конца XVIII века, для проведения революционным путем ко-

ренных политических изменений. Восстание дворянских революционеров, составлявших и в самом деле совершенно незначительное меньшинство своего класса, не только не могло опираться на поддержку подавляющего большинства последнего, но — и это главное, — в отличие от французской революции, в которой приняли участие поднятые на борьбу революционной буржуазией широкие народные массы, не имело за собой поддержки народа — «мнения народного». Больше того, — и в этом как раз заключалась «ничтожность», то есть утопичность, неосуществимость, замыслов и обусловленных ими средств, которыми могли располагать декабристы, — они не только не привлекали народ к участию в выступлении, но, наоборот, в силу природы своей *дворянской* революционности, не хотели этого участия, памятуя о происшедшем всего пятьдесят лет назад пугачевском восстании и опасаясь, и, прямо надо сказать, не без основания, что и сами они и их политические планы и программы «свободы просвещенной» (выражение из пушкинской «Деревни») будут начисто смыты непрощенной и до предела ожесточившейся веками крепостного рабства, разбушевавшейся народно-крестьянской стихией. Ведь даже те относительно очень небольшие воинские части, которые участвовали в восстании 14 декабря, были выведены на площадь офицерами-декабристами не под революционными лозунгами, а чтобы протестовать против новой и незаконной, как их убеждали, присяги Николаю после того, как они до этого уже присягнули его старшему брату Константину. «Сто человек прапорщиков хотят изменить весь государственный быт России», — с горькой иронией говорил, подчеркивая все ту же утопичность «замыслов и средств» декабристов, идеологически столь близкий им автор «Горя от ума» Грибоедов. И в этой горькой иронии он был почти прав. Среди членов тайных декабристских обществ, хотя основную массу их составляли поручики и подпоручики, имелось несколько полковников и даже генералов. Но на площади в день 14 декабря никого из них не было. Назначенный «диктатором» — командующим всеми восставшими частями — полковник князь Трубецкой попросту не явился, так же поступил и его заместитель, полковник Булатов. Таким образом, с самого начала восстание оказалось обезглавленным. Поневоле распорядиться восставшими пришлось И. И. Пущину и Рылееву (оба они уже были тогда штатскими); кроме них активно действовало несколько военных, но в небольших офицерских чинах. Спутал планы руководства и неожиданный, в последний момент, отказ Якубовича и Каховского выполнить данное ими добровольное обещание — убить Николая. Но главное, конечно, заключалось в отсутствии народных масс. Несомненно, что с раздумьями именно этого

рода связан дошедший до нас план исторической трагедии Грибоедова «Радамист и Зенобия». В связи с развитием центрального фабульного хода ее — заговора против тирана вельмож — в плане читаем: «Народ не имеет участия в их деле, он будто не существует»¹. Все ту же ничтожность замыслов и средств образно подчеркивал Ф. И. Тютчев в своем не опубликованном при жизни стихотворении «14 декабря 1825 г.», которое написано в связи с приговором Верховного суда и в котором поэт-монархист, стоявший, однако, в ту пору на умеренно-либеральных позициях, также пытается взглянуть на трагедию объективно-исторически, считая виновными в ней не только декабристов, но и «железную зиму» «самовластья». Не без горести обращается он и к самим «жертвам мысли безрассудной» (среди них был и его родственник, гвардейский офицер, член Общества соединенных славян, А. И. Тютчев, приговоренный судом к вечной каторжной работе), которые «уповали», что «станет» их «крови скудной», чтобы растопить «вечный полюс», «вековую громаду льдов».

Наконец, тоже по непосредственным впечатлениям свидетеля-современника и вместе с тем как бы в порядке подведения исторического итога, об этом с полной четкостью историка-исследователя скажет в своем трактате «О развитии революционных идей в России» самый замечательный из «детей декабристов» (как называл позднее его и себя Н. П. Огарев), Александр Герцен: «Невозможны уже были никакие иллюзии: народ остался безучастным зрителем 14 декабря. Каждый сознательный человек видел страшные последствия полного разрыва между Россией национальной и Россией европеизированной. Всякая живая связь между обоими лагерями была оборвана, ее надлежало восстановить, но каким образом? В этом-то и состоял великий вопрос» (VII, 84 и 214). Как дальше увидим, этот «великий вопрос», который уже и раньше (от «притчи» о сеятеле, от первых глав «Евгения Онегина» до «Бориса Годунова») начал волновать Пушкина, после декабрьской катастрофы встал перед ним во всей своей сложности и остроте. На своих путях — средствами художественного творчества — великий национальный поэт содействовал и его очень не скоро пришедшему окончательному решению.



Перед общественной трагедией декабризма — страшным ударом, поразившим тех, кого Пушкин всегда считал людьми, ему особенно близкими, своими братьями, друзьями, товарищами, — на первых порах отошло для него на задний план то, что было связано с его личной судьбой. «Я не писал к тебе во-

первых потому, что мне было не до себя, во-вторых за не имением верного случая», — начинает Пушкин (после почти месяца полного молчания) уже известное нам письмо к своему давнему ходатаю и заступнику, близкому ко двору и лично к Николаю I, Жуковскому (XIII, 257). Однако, конечно, поэту естественно было подумать и о себе. И вот в том же письме и в другом, написанном своему другу, помогавшему ему в издании его сочинений, П. А. Плетневу, примерно в эту же пору, Пушкин подымает вопрос и о своей собственной судьбе.

Ссылочная жизнь — сперва на далекой южной окраине, затем на противоположном конце страны, в глухом деревенском северном захолустье, — исключительно тяготила поэта. О возвращении из ссылки, хотя бы на время, в порядке служебного отпуска, он неоднократно хлопотал еще в бытность на юге; дважды обращался к Александру I с просьбой либо разрешить ему вернуться в одну из столиц (Петербург или Москву), либо поехать для лечения за границу; собирался, будучи сперва в Одессе, затем в Михайловском, и прямо бежать из «мирака заточенья» в чужие края. После смерти упорного гонителя Пушкина, царя Александра, надежды на возможность возвращения из ссылки новым царем возобновились в поэте с новой силой. Не исчезли они даже и после декабрьской катастрофы.

«Верно вы полагаете меня в Нерчинске. Напрасно, я туда не намерен, — пишет Пушкин Плетневу. ... — К стати, — продолжает он, — не может ли Жуковский узнать, могу ли я надеяться на высочайшее снисхождение, я 6 лет нахожусь в опале, а что ни говори — мне всего 26... Ужели молодой наш царь не позволит удалиться куда-нибудь, где бы потеплее? — если уж никак нельзя мне показаться в Петербурге — а?» (XIII, 256).

Снова о том же заводит он речь в письме уже к самому Жуковскому. Письмо это, посланное с «верной» оказией, написано без всякой оглядки на то, что оно может попасть в руки властей, и потому с полной откровенностью. И то, что в нем пишет Пушкин, исполнено и глубокого внутреннего достоинства, и сознания своего значения как писателя, который является наиболее полным представителем передового сознания своей страны, «гласом народа»: «...положим, что правительство и захочет прекратить мою опалу, с ним я готов условливаться (буде условия необходимы), но вам решительно говорю не отвечать и не ручаться за меня. *Мое будущее поведение зависит от обстоятельств, от обхождения со мною правительства etc.*» «Письмо это не благоразумно, конечно», — добавляет тут же Пушкин и просит Жуковского, прежде чем он его «сожжет», показать его Карамзину и с ним посоветоваться: «Кажется, можно сказать царю: Ваше величество, если Пушкин не

замешан, то нельзя ли наконец позволить ему возвратиться?..» (XIII, 257 — 258. Курсив мой. — Д. Б.).

Другие письма, написанные в это время поэтом друзьям, но посланные обычным путем, более «благоразумны». «Как бы то ни было, я желал бы *вполне и искренно* помириться с правительством, и, конечно, это ни от кого, кроме его, не зависит. В этом желании... более благоразумия, нежели гордости с моей стороны», — пишет он Дельвигу (XIII, 259). Но именно подчеркнутые мною слова в письме к Жуковскому формулируют, как увидим, основную линию дальнейшего поведения Пушкина и во многом объясняют характер и исход встречи поэта с царем в Кремлевском дворце.

«Неблагоразумие» пушкинского письма, очевидно, встретило резко отрицательное отношение со стороны Жуковского. И он предпочел вовсе на него не отозваться. «Я писал Жуковскому — и жду ответа», — читаем в следующем письме Пушкина к Дельвигу (XIII, 262). Не дождавшись и теперь ответа, Пушкин снова пишет Жуковскому полуофициальное (на «вы») письмо, в котором выражает надежду, что, может быть, новому царю «угодно будет переменить» его судьбу, и заканчивает словами: «Каков бы ни был мой образ мыслей, политический и религиозный, я храню его про самого себя и не намерен безумно противуречить общепринятому порядку и необходимости» (XIII, 265—266). Как видим, никакого отречения от своего образа мыслей здесь нет, нет даже и обещания постараться изменить его. Года два назад Пушкин в «Разговоре книгопродавца с поэтом» нашел формулу, разрешавшую кощунственную по понятиям того времени и мучительную для него самого необходимость «торговать» самым ему дорогим — своими стихами: «Не продается вдохновенье, || Но можно рукопись продать». Теперь, понимая полную бесплодность — в данных исторических условиях прямое «безумие» — выступать, после разгрома восстания уже совсем в одиночку, против существующего строя, Пушкин выдвигает по существу аналогичную, то есть трезво учитывающую данную общественную обстановку, формулу — свои убеждения он менять (не продаются и не предаются убеждения) не может и не станет, а обещает лишь хранить их про себя, внешне их не проявлять.

Неудивительно, что в своем ответе на это письмо, посланном тоже очень нескоро (больше чем месяц спустя), осторожный и вместе с тем, в связи с восстанием, особенно консервативно настроенный Жуковский прямо называл его «безрассудным». Суховатый ответ самого Жуковского выдержан в тонах сугубого благоразумия. Несомненно, что он, как и просил Пушкин, показывал его письма и советовался на его счет с Карамзиным, еще более, чем он, близким к царю и так же резко отрицатель-

но оценившим выступление декабристов. Весьма вероятно, беседовал он на эту тему и с некоторыми членами Верховной следственной комиссии, в частности со своим давним приятелем, Д. Н. Блудовым, бывшим арзамасцем, а в это время делопроизводителем комиссии, составившим общий доклад по делу декабристов, который и положил начало его последующей блестящей карьере. Все это заставляет рассматривать ответ Пушкину Жуковского как выражение не только его личного мнения. Начинает Жуковский весьма мало утешительными словами: «Что могу тебе сказать на счет твоего желания покинуть деревню? В теперешних обстоятельствах нет никакой возможности ничего сделать в твою пользу». Пушкин, поясняет Жуковский, правда, непосредственно ни в чем не замешан. Но «в бумагах каждого из участвующих», то есть участников восстания, найдены списки его политических стихов. И Жуковский тут же дает им весьма резкую квалификацию, опять-таки с несомненностью отражающую мнение и суждения не только его одного: «Ты знаешь, как я люблю твою музу... Но я ненавижу все, что ты написал возмутительного для порядка и нравственности. Наши отроки (то есть все зреющее поколение), при плохом воспитании, которое не дает им никакой подпоры для жизни, познакомились с твоими буйными, одетыми прелестью поэзии мыслями; ты уже многим нанес вред неисцелимый. Это должно заставить тебя трепетать... Кончу началом: не просись в Петербург. Еще не время» (XIII, 271).

Слова о «неисцелимом» вреде многим, конечно, имеют в виду посаженных в крепость и ожидающих решения своей участи декабристов; тем самым Жуковский прямо обвиняет Пушкина в интеллектуальной и моральной подготовке восстания. Заставить «трепетать» Пушкина, ни в малой мере не изменившего своего образа мыслей, все это не могло. Но из письма Жуковского он понял, что рассчитывать на содействие «дружества» — влиятельных друзей, которые действительно могли бы его оказать, но не решаются на это, не хотят «охмелить» себя в чужом пиру¹, — бесполезно. Тогда поэт решил, вопреки совету Жуковского, действовать сам и, вскоре после того как узнал об окончании следствия над декабристами, обратился с письмом непосредственно к царю. Письмо это, в котором Пушкин просит, ввиду необходимости «постоянного лечения» «позволения ехать для сего или в Москву, или в Петербург, или в чужие край», написано без малейшей тени подобострастия, в достаточно сдержанных официальных тонах и содержит, хотя и в более смягченной форме, ту самую формулу, которая оказалась безрассудной Жуковскому, — обещание «не противуречить» своими «мнениями общепринятому порядку» (XIII, 283). Неудивительно, что Вяземский писал ему в связи с этим: «Я

видел твое письмо в Петербурге: оно показалось мне сухо, холодно и не довольно убедительно. На твоём месте написал бы я другое. . . Ты имеешь права не сомнительные на внимание, ибо остался неприкосновен в общей буре, но должен также и на будущее время дать поручительство в законности жития своего, то есть обещание, что будешь писать единственно для печати — и разумеется, дав честное слово, хранить его ненарушимо. Другого для тебя спасения не вижу» (письмо от 31 июля, XIII, 289). Однако Пушкин нового письма писать не стал. «Ты находишь письмо мое холодным и сухим, — отозвался Пушкин. — Иначе и быть невозможно. Благо написано. Теперь у меня перо не повернулось бы» (письмо от 14 августа, XIII, 291).

Чтобы понять смысл этих слов, следует напомнить, что между ними и ранее написанным письмом к Николаю I встала страшная дата — 13 июля 1826 года — оглашение и приведение в исполнение приговора суда над декабристами: повешение пятерых, ссылка большинства остальных на каторгу в Сибирь. Для Пушкина, который узнал об этом одиннадцать дней спустя, это явилось ударом столь же тяжким, как полученное ранее известие о разгроме восстания. Во всех письмах к друзьям от первой половины 1826 года Пушкин высказывал крайнее беспокойство о судьбе его участников и одновременно не оставлявшую его надежду на относительно мягкое их наказание: «. . . неизвестность о людях, с которыми находился в короткой связи, меня мучит. Надеюсь для них на милость царскую» (Плетневу от второй половины января, XIII, 256). «С нетерпением ожидаю решения участи несчастных и обнаружение заговора. Твердо надеюсь на великодушие молодого нашего царя» (Дельвигу от начала февраля, XIII, 259). «Мне сказывали, что 20, т. е. сегодня, участь их должна решиться — сердце не на месте; но крепко надеюсь на милость царскую» (ему же от 20 февраля, XIII, 262).

Неожиданная для всех и беспримерно жестокая массовая расправа над декабристами произвела подавляющее впечатление на сочувствующие их беде круги дворянской интеллигенции. Об этом наглядно свидетельствуют хотя бы письма этой поры такого близкого во многих отношениях Пушкину человека и поэта, как тот же, настойчиво внушавший ему всяческую умеренность, П. А. Вяземский. 31 июля он посылает Пушкину свое новое вольнолюбивое стихотворение «Море», все пронизанное намеками на события конца 1825—1826 года. Так, обращая мечтой от «существенности лютой» к блещущим и плещущим морским волнам, поэт восклицает: «И вашей девственной святыни || Не опозорена лазурь.|| Кровь братьев не дымится в ней!» Здесь — явный намек на побоище 14 декабря: продолжавшаяся стрельба картечью по солдатам мятежных

полков, спасавшихся после начала артиллерийского обстрела через покрытую льдом Неву. В письме, сопровождающем стихи, Вяземский, только что потерявший сына, пишет: «...на сердце тоска и смерть, частное и общее горе» (XIII, 286—289).

Именно в связи с этим Пушкин и замечает, что теперь он не смог бы обратиться к царю с просьбой о себе. Мало того, как раз в эту пору он пишет одно из замечательнейших программных своих стихотворений «Пророк», которое первоначально заканчивалось призывом к поэту-пророку явиться перед лицом «царя губителя» в облике повешенных декабристов с грозными словами обличения: «Восстань, восстань, пророк России, || Позорной ризой облекись, || Иди, и с вервием на выи || К царю губителю явись».

Несколько современников, весьма близко стоявших к поэту в первые годы возвращения его из ссылки, единогласно утверждают, что именно эти строки являлись первоначальной концовкой «Пророка». Однако многие исследователи, в том числе советские, вопреки этим свидетельствам и опираясь на слова М. П. Погодина, что Пушкин якобы написал несколько стихотворений на тему пророка, полагают, что данное четверостишие связано с каким-то другим из этих, не дошедших до нас, стихотворений. Но, независимо от этого, принадлежность данных стихов Пушкину — и это самое главное — не оспаривается в наше время, как правило, и скептиками¹. Мало того, те же близкие к Пушкину и потому достаточно осведомленные лица, которые сохранили в своей памяти первоначальную концовку «Пророка» (С. А. Соболевский, в доме которого на Собачьей площадке Пушкин жил первое время по возвращении из ссылки, брат исключительно ценного Пушкиным молодого вольнолюбивого поэта Дмитрия Веневитинова, А. В. Веневитинов), свидетельствовали, что Пушкин захватил листок с «Пророком» в его первоначальном виде с собою в Кремлевский дворец, имея «твердую решимость, в случае неблагоприятного исхода его объяснений с государем, вручить Николаю Павловичу на прощанье это стихотворение»². Нельзя не заметить, что это свидетельство вполне соответствует уже известным нам словам Пушкина в письме к Жуковскому, что его будущее поведение *будет зависеть* от обстоятельств, от обхождения с ним правительства. В этой формулировке имеется в виду и общее — политика нового царя в целом, в том числе, конечно, и решение им судьбы участников восстания, и частное — отношение его к самому Пушкину.

Однако и теперь в Пушкине все еще теплилась надежда на возможность, в связи с предстоявшей коронацией, амнистии для осужденных на каторгу «государственных преступников». «Еще так я все надеюсь на коронацию: повешенные повешены; по

каторга 120 друзей, братьев, товарищей ужасна», — писал он Вяземскому 14 августа (XIII, 291). Из этой выдержки, кстати, никак не следует, что Пушкин примирился с казнью декабристов («повешенные повешены»). Он вынужден был принять эту казнь как бесповоротно свершившийся факт; вместе с тем тень от виселицы декабристов, можно сказать, легла на всю его последующую жизнь и творчество, недаром рисунок виселицы с телами повешенных так часто встречается нас в его рабочих тетрадах. Но в данное время Пушкина особенно волновала судьба оставшихся в живых. Последовавшая восемь дней спустя (22 августа) коронация не оправдала надежды поэта. Были объявлены кое-какие незначительные смягчения наказаний, но ожидавшейся Пушкиным амнистии не последовало. Не было никакого отклика и на посланное Пушкиным месяца три назад «холодное и сухое» прошение на имя царя.

Ссылочная жизнь поэта шла своим чередом. 1 сентября он записал в одной из своих рабочих тетрадей о получении известия о коронации. 3 сентября вечером был в гостях у своих тригорских соседей. И вдруг отклик Николая, на который, видимо, он уже перестал рассчитывать, неожиданно пришел. В ту же ночь, с 3 на 4 сентября, посланный псковским губернатором Адеркасом нарочный привез ему предписание начальника главного штаба Дибича «по высочайшему государя императора повелению, последовавшему по всеподданнейшей просьбе», с нарочным фельдъегерем выехать в Москву и по прибытии явиться прямо к дежурному генералу главного штаба его величества. Все это выглядело достаточно грозно: фельдъегери обычно сопровождали преступников. Правда, в том же предписании указывалось, что «г. Пушкин может ехать в своем экипаже свободно не в виде арестанта» (XIII, 293). Это как будто говорило о благоприятном отношении к пушкинской просьбе. Поспешив сразу же по приезде в Псков набросать коротенькое письмо П. А. Осиповой, поэт, успокаивая ее, иронически замечал, что без фельдъегеря на Руси ничего не делается, вот ему и дали его для пущей безопасности (XIII, 294, подлинник по-французски).

И все же, когда по приезде в Москву Пушкин ехал в дворец к Николаю I, он совершенно не знал, как поведет себя с ним призвавший его царь, какими условиями обставит его освобождение. Поэтому, переступая порог императорского кабинета, поэт должен был быть готов ко всему. В случае благоприятного исхода встречи — дать обещание, как он писал об этом в полуофициальном письме Жуковскому, держать свой образ мыслей про себя и «безумно не противуречить общепринятому порядку». В случае неблагоприятного — совершить акт «безумия»: реализовать концовку «Пророка», передав в руки

царя резко обвиняющие его стихи, и тем самым действительно вложить голову в петлю, о которой в них и говорится («с вернем на выи»). Все сказанное дает нам представление о том, в каком сложном и напряженном душевном состоянии должен был быть Пушкин, когда перед ним открылась дверь царского кабинета, то есть в одну из самых ответственных и решающих минут своей жизни.

А что думал и чувствовал в эту же минуту, увидев перед собой поэта, стихи которого были, как он хорошо знал из показаний самих же декабристов, одним из источников политического вольнолюбия, его собеседник, старший его всего тремя годами, но обладавший всей полнотой и могуществом только что завоеванной власти, новый российский самодержец? Чтобы понять это, необходимо небольшое историческое отступление.

Г-жа де Сталь в своей книге «Десять лет в изгнании», явно имея в виду русский политический строй, назвала его деспотизмом, ограниченным убийством деспота. Острое словцо знаменитой французской писательницы и прогрессивной общественной деятельницы, высоко ценившейся и многими декабристами, и самим Пушкиным, ему запомнилось. Слегка перефразировав выражение Сталь и еще прямее и конкретнее связав его с русской действительностью, Пушкин именно им заканчивает свои так называемые «Заметки по русской истории XVIII века» (1822)¹: «Правление в России есть самовластие, ограниченное удавкой» (XI, 17). И в самом деле, в России в XVIII—начале XIX века смена почти всех царствований происходила в результате дворцовых переворотов и кровавых преступлений. Дочь Петра I, Елизавета Петровна, взошла на трон, свергнув малолетнего Ивана Антоновича (внук старшего брата Петра I), навсегда заточенного ею в Шлиссельбургскую крепость и позднее убитого, согласно инструкции Екатерины II, при попытке его освобождения. Сама Екатерина добилась царского престола, свергнув с него своего мужа, Петра III, вскоре убитого ее сторонниками. Та же участь постигла ее сына Павла, при жизни матери незаконно отстранявшегося ею от царской власти, а в дальнейшем, после четырехлетнего царствования, удушенного знатными «янычарами» (слово Пушкина в оде «Вольность»), делавшими ставку на любимого внука Екатерины II, Александра I, взшедшего, таким образом, на престол через труп отца. Все это происходило в атмосфере достаточно широкого и все нараставшего недовольства просвещенных кругов общества деспотическим характером самодержавия, властью временщиков, произволом и насилиями крепостников-помещиков, в стране, то и дело сотрясаемой гулами угнетенного народно-крестьянского моря, плещущего волнами бунтов и восстаний в гра-

нитные берега новой государственности, которая была создана в начале XVIII века Петром. Поэтому каждый новый российский самодержец, стараясь оправдать случившееся и расположить к себе общественное мнение, спешил представить виновником всего вызывавшего недовольство, всякого рода беспорядков и злоупотреблений своего свергнутого предшественника и внушить веру в то, что при нем все пойдет иначе. Едва ли не эта практика российского самодержавия и подсказала Пушкину тот «урок» государственной мудрости, который он вкладывает в «Борисе Годунове» в уста умирающего царя Бориса, преподающего его своему сыну-наследнику: «Я ныне должен был || Восстановить опалы, казни — можешь || Их отменить; тебя благословят... || Со временем и понемногу снова || Затягивай державные бразды. || Теперь ослабь, из рук не выпуская...»

Именно так действовала Екатерина II, любившая называть дворцовый переворот, возведший ее на престол, «революцией» и организовавшая вскоре после него на улицах столицы публичный маскарад «Торжествующая Минерва», целью которого было обличение пороков предшествовавшего царствования. С Екатерины II и утвердилась та традиция игры каждого нового монарха в либерализм, которую на первых порах повел даже Павел I — российский «Калигула», как, именем одного из самых кровавых и жестоких римских императоров, назвал его Пушкин. Особенно широко и многообещающе проявилось это в первый период царствования Александра I — по известным пушкинским словам, «дней александровых прекрасное начало». Однако затем «державные бразды» неизменно затягивались с прежней и даже еще большей силой.

Восшествие на престол Николая I обошлось без убийства предшественника, но, как многим казалось, в обход законного наследника, Константина. Главное же, что на пути его к царскому трону стало восстание 14 декабря, которое являлось уже не попыткой очередного дворцового переворота, хотя некоторыми своими внешними чертами и напоминало его, а первой в России действительно (а не в екатерининском смысле) революционной акцией, направленной против основных политических устоев самодержавной Российской империи. Утверждение самодержавия в качестве незыблемого государственного принципа и поставил во главу угла своей политики новый царь, объявив в высочайшем манифесте о «печальном происшествии» 14 декабря всякую оппозицию этому принципу «заразой», «извне к нам нанесенной», от которой необходимо полностью «очистить святую Русь». А из показаний самих декабристов Николай знал, что эта «зараза» в умах распространилась весьма широко. «...Едва ли не треть русского дворянства мыслила почти подобно нам», — показывал писатель-декабрист А. А. Бестужев; «...из большого

числа моих знакомых, не принадлежащих никаким тайным обществам, очень немногие были противного со мной мнения. Смело говорю, что из тысячи молодых людей не найдется ста человек, которые бы не пылали страстью к свободе», — писал допрашивавшему его генералу Левашову Каховский¹. И Николай сразу же стал накрепко затягивать «державные бразды». Проявлением этого был и жесточайший приговор Верховного суда декабристам, и введение нового цензурного устава, который за его суровость современники прозвали «чугунным», и создание всеобъемлющей системы политического надзора и сыска — образование так называемого III отделения собственной его императорского величества канцелярии, во главе которой был поставлен один из наиболее близких новому царю людей, генерал Бенкендорф, принимавший деятельное участие в подавлении восстания и назначенный шефом жандармов.

В то же время Николай понимал, что одними репрессивными мерами обойтись нельзя. И, следуя традиционной практике своих предшественников, он предпринял ряд шагов, имевших целью расползтись к себе общественное мнение. Им был отстранен от дел всеильный при Александре I и всем ненавистный Аракчеев («Всей России притеснитель... А царю он друг и брат», — писал о нем в одной из эпиграмм незадолго до своей ссылки Пушкин, II, 126). После создания Священного союза Александр I впал в религиозно-мракобесные настроения, окружая себя мистиками (баронесса Крюднер) и изуверами (пресловутый архимандрит Фотий). «Мистики придворное кривлянье», как саркастически писал Пушкин в одном из стихотворений той поры, стало модным в высших сферах — среди «Лаяс благочестивых» и «святых невежд» (II, 114, 115). Это сопровождалось ожесточенным гонением на просвещение, науку. Особенно старался здесь попечитель Казанского учебного округа Магницкий, бывший в первый, «либеральный» период царствования Александра помощником Сперанского, а после его опалы резко изменивший позицию, ставший, по слову Пушкина, одним из «апостолов Крюднерши» (II, 915), разгромивший за «безбожное» направление Казанский университет и даже предлагавший торжественно разрушить самое его здание. В таком же духе действовал в отношении Петербургского университета другой из «мракобеснующихся»², попечитель Петербургского округа Рунич, в частности учинивший жестокое преследование лицейских профессоров Куницына, особенно ценимого Пушкиным, и Галича. Имя Магницкого Пушкин иронически упоминал в своем «Втором послании к цензору» (1824); в черновых вариантах к нему фигурировало и имя Рунича. Весьма трезво настроенный и отнюдь не склонный к мистицизму Николай отставил и того и другого; к тому же, поскольку оба мракобеса оказались рас-

тратчиками крупных казенных сумм, Магницкого отдал под суд, а Рунича выслал из Петербурга. Отстранил он от себя и Фотия — «полуфанатика, полуплута» (как он был назван в одной из убедительно приписываемых Пушкину эпиграмм), которому усиленно покровительствовал Аракчеев и под подавляющим влиянием которого находился в свои последние годы царь Александр. Наоборот, Николай приблизил к себе опального Сперанского, которого многие декабристы считали чуть ли не своим духовным отцом и намечали в состав предполагаемого Временного правления. Пушкин рассматривал Сперанского в качестве антипода Аракчееву. *«Вы и Аракчеев, — сказал он ему позднее, — вы стоите в дверях противоположных»* александровского царствования, *«как Гении Зла и Блага»* (XII, 324). Одним из самых вопиющих пороков тогдашнего строя было крайне запущенное, хаотическое состояние действовавших законов, открывавшее широчайшие возможности для злоупотреблений всякого рода. За приведение в порядок законов брались в начале своих царствований и Екатерина II и Александр I, но из этих попыток ничего не вышло. А положение становилось все более нетерпимым. *«...Более всего беззаконность судов приводила сердца наши в трепет»*, — заявлял в своих показаниях следственной комиссии Н. А. Бестужев¹. Этот же мотив настойчиво звучал в показаниях и записках, адресовавшихся царю многими другими декабристами. И вот как раз на Сперанского почти сразу же и была возложена задача кодификации законов, позднее им в какой-то мере и осуществленная.

На новый путь стал на первых порах Николай и в своей внешней политике. Когда в 1821 году вспыхнуло греческое восстание против турецкого ига, вызвавшее горячее сочувствие среди всех сколько-нибудь прогрессивно настроенных кругов русского общества и с энтузиазмом встреченное Пушкиным, Александр во имя принципов Священного союза, целью которого была борьба с национально-освободительными движениями народов, отказал в поддержке восставшим. Николай активно выступил в защиту греков: 18 февраля 1826 года, по соглашению с Англией, был подписан так называемый Петербургский протокол, согласно которому Греции должна быть предоставлена широкая автономия. Вдохновитель европейской реакции, австрийский канцлер Меттерних, под все усиливавшимся влиянием которого находился Александр I, назвал подписание протокола оскорблением Священному союзу.

Наоборот, «рыцарская» поза, принятая на себя Николаем в отношении греческого вопроса, в особенности после того, как два года спустя он объявил войну Турции, обманула многих представителей передовых кругов Западной Европы. Так, Ген-

рих Гейне, заявляя в своих «Путевых картинах», что он в этой войне «за русских», пояснял, «что самый пылкий друг революции видит спасение мира только в победе России», и избирает своим «знаменосцем императора Николая, рыцаря Европы, защитившего греческих вдов и сирот от азиатских варваров и заслужившего в этой доблестной борьбе свои шпоры». И ненавидевший «Священный союз монархов», противопоставлявший ему «священный союз народов», революционный романтик Гейне был здесь не одинок. Об этом позднее свидетельствовал Маркс, связывая это с уже упоминавшейся мною традиционной игрой русских монархов в либерализм, обманывавшей даже наиболее выдающиеся умы Европы: «Целая толпа французских и немецких просветителей прославляли Екатерину II как знаменосца прогресса. „Благородный“ Александр I... разыгрывал в свое время роль героя либерализма во всей Европе... Николая также прославляли до 1830 г., на всех языках, в стихах и прозе, как героя-освободителя национальностей»¹. Заступничество за греков, как и все только что перечисленные мероприятия Николая, было сочувственно встречено и в широких кругах русского общества.

Той же двойственной тактики придерживался Николай и во время следствия и суда по делу декабристов. Больше того, именно тут-то такая тактика и была им выработана и усвоена. В подавлении восстания 14 декабря Николай принимал непосредственное участие. С самого начала он был на площади перед дворцом, распоряжался действиями верных ему войск, читал заполнившему Дворцовую площадь народу манифест о своем воцелении на престол и т. д. Руководящее и самое активное участие принимал он и в немедленно начавшемся следствии, лично допрашивая многих из арестованных, которых с того же дня стали, по его приказанию, доставлять во дворец. При этом он обнаружил незаурядные и следственные — умение разбираться в людях и соответствующим образом менять манеру своего обращения с ними — и, можно сказать, актерские способности, принимая на себя то одно, то другое обличье. На одних из допрашиваемых он грозно кричал, входил «в бешенство» (слова декабриста Поджио), запугивая «ужасной участью» (незадачливого «диктатора» князя Трубецкого), расстрелом «в 24 часа» (того же Поджио); приказывал заковать в кандалы так, чтобы «пошевелиться не мог» (И. Д. Якушкина). При допросе других выражал им сочувствие, сожаление, утверждал, что, как они, и сам не удовлетворен положением дел в стране, заверял, что твердо намерен вступить на путь реформ, призывал помочь ему в этом, поделиться своими мыслями и соображениями. Для этого он разрешил некоторым из декабристов, в том числе Рылееву, писать ему из крепости и распорядился немедленно доставлять

ему эти письма. Мало того, узнав от Рылеева, что он отец семейства, он не только разрешил ему переписываться с женой, но и стал посылать ей от себя и императрицы крупные денежные пособия. «Милосердие государя и поступок его с тобой потрясли душу мою», — писал ей Рылеев¹, не поняв, что все это был не более как коварный и двуличный прием. А у Николая это было в крови. Пушкин, еще в ссылке на юге, резко отзывался об «отвратительном фиглярстве» и лицемерии его бабки Екатерины II, метко окрестив ее «Тартюфом в юбке и в короне» (XI, 16, 17). В «рыцаря» любил играть и принявший на себя звание главы рыцарского Мальтийского ордена ее сын Павел I. Внука ее, Александра I, за его «двуязычие» — двуличность — Пушкин назвал «в лице и в жизни арлекином» (III, 206).

Сам Николай после своего бурного вступления «божией милостью» на престол раз навсегда надел на себя маску безгранично преданного интересам своей страны и народа, во все лично вникающего и всем распоряжающегося, неліцеприятно-го, неумолимо-грозного к нарушителям законов и вместе с тем милостивого, рыцарски великодушного самодержавного владыки. И он так вошел в свою роль, так сжился с ней, что поверил в нее сам, а разыгрывал ее столь ловко и искусно, что заставил поверить в нее подавляющее большинство своих современников. Только после поражения России в Крымской войне, завершившей его почти тридцатилетнее царствование и наглядно обнаружившей всю гнилость «фасадного» николаевского режима, стало ясно истинное лицо достойного внука Екатерины — Тартюфа в ботфортах и короне. Тогда даже Тютчев, до этого относившийся к нему с особенным уважением и доверием, в своей посвященной ему убийственной эпиграмме-эпитафии назвал его, словно бы прямо продолжая пушкинскую традицию, «лицедем», то есть актером, человеком, надевшим на себя чужую личину, а на деле самозванцем, обманщиком. Но это произошло почти двадцать лет спустя после смерти Пушкина.

Позу чуждого всякого личного пристрастия строжайшего блюстителя правосудия поспешил принять на себя Николай и в связи с делом декабристов. После допросов во дворце, продолжавшихся всю ночь и утро следующего дня, когда первоначальное возбуждение, его охватившее, видимо, несколько улеглось, он передал дальнейшее расследование и решение дела сперва созданной им следственной комиссии, а затем Верховному уголовному суду, подчеркнув, однако, при этом, что «правосудие запрещает падать преступников». Снова гласно вмешался он в дело лишь тогда, когда суд вынес приговор, который по своей исключительной для XIX века жестокости не мог бы не вызвать возмущения и в России и во всем мире. Доклад об этом Николаю суда сопровождался весьма казуистически составленными

и лицемерными оговорками, имевшими целью, с одной стороны, снять с себя в какой-то мере ответственность, с другой — выставить роль царя в возможно выгодном свете. В докладе подчеркивалось, что «все подсудимые без изъятия по точной силе наших законов подлежат смертной казни». Если же и «благоугодно будет» царю «даровать некоторым из них жизнь, то сие будет не действием закона, а тем менее действием суда, но действием единого монаршего милосердия». Именно только в предвидении такой возможности суд якобы и позволил себе распределить подсудимых по «разрядам», соответственно степеням их виновности и следуемого за это наказания. Но тут же, видимо чтобы Николай не подумал, что суд толкает его на амнистию, доклад прямо предостерегал от чрезмерной мягкости, ибо «хотя милосердию, от самодержавной власти исходящему, закон не может положить никаких пределов, но Верховный уголовный суд приемлет дерзновение представить, что есть степени преступления, столь высокие и с общею безопасностью государства столь смежные, что самому милосердию они, кажется, должны быть недоступны». Все эти ханжеские увертки оказались царю очень на руку. Заявив, что находит приговор суда «сообразным «существу дела и силе законов», он в порядке «милосердия» не только воспользовался правом самодержца и принял прилагаемое деление на разряды, но пошел еще дальше. Большинство осужденных, отнесенных судом к первому разряду, он заменил смертную казнь вечной каторгой, а пятерым (четыре из них — Кюхельбекер, Александр Бестужев, Никита Муравьев и Якушкин — были друзьями или близкими знакомыми Пушкина) — двадцатью годами каторжных работ. Соответственные смягчения были произведены и по всем остальным разрядам. Никакого смягчения не последовало только в отношении пяти «преступников» — Пестеля, Рыльева, С. Муравьева-Апостола, Бестужева-Рюмина, Каховского, «кои по тяжести их злодеяний» были поставлены судом вне разрядов и приговорены к четвертованию. Но и тут Николай стремился снять с себя личную ответственность, как бы даже поступаясь в данном случае перед законом своей самодержавной властью. «Я отстраняю от себя всякий смертный приговор, — писал он матери, сообщая ей о получении доклада, — а участь пяти наиболее жалких предоставляю решению суда»¹. Так это и было сказано в опубликованном указе суда.

На деле все это являлось сплошным «лицедейством» — лицемерным обманом общественного мнения. Внешне отойдя в сторону, Николай непрерывно следил за ходом дела, вникал в малейшие его подробности, систематически давал соответствующие инструкции и распоряжения следственной комиссии, суду. В частности, перекаладывая на последний ответственность

за смертный приговор пятерым, поставленным вне разрядов, он не только довел до сведения суда, что не согласен ни на какую казнь, «с пролитием крови сопряженную», подсказывая тем самым наиболее «позорную», по понятиям того времени, форму ее — повешение, но и собственноручно написал весь ритуал «эзекуции». Все это стало известно, однако, лишь много позже. В официальных же документах того времени подчеркивалось «высокомонаршее милосердие», «чувства милосердия», владеющие царем, «пощады», им даруемые.

Вместе с тем, все же как бы вынужденный, подчиняясь «законам» и исходя из «безопасности государства», не давать полной воли этим «чувствам» и карать виновных, Николай пользовался всяким случаем, чтобы продемонстрировать свое самое милостивое и благожелательное отношение к лицам, привлеченным к следствию, но в отношении которых подозрения не смогли подтвердиться. Так, автор «Горя от ума» Грибоедов, арестованный 22 января на Кавказе и привезенный с фельдъегерем в Петербург, был освобожден в начале июня не только с «очистительным аттестатом», но и с производством в следующий чин и выдачей дополнительного годового оклада. По освобождении Грибоедов вместе с несколькими другими также освобожденными лицами был лично принят Николаем. С самого начала Пушкина очень беспокоила судьба его близких друзей, сыновей героя 12-го года генерала Раевского, Александра и Николая Раевских. Оба действительно были привлечены к следствию, но, как сообщил Пушкину Дельвиг, «государь говорил с ними, уверился в их невинности и, говорят, пожал им руку и поцеловал их» (XIII, 260). Отец, генерал Раевский, получил придворное звание камергера. Во всем этом также было много нарочитого, позерского, наигранно театрального, а по существу двуличного и лицемерного. Через некоторое время Грибоедов отправлен был послом в Тегеран, как сам он сознавал, почти на верную гибель. Ничего не забыл и не простил царь и братьям Раевским.

Двуличие коронованного «лицедея» особенно ярко сказалось и в расправе его с молодым поэтом Полежаевым. Когда Николай готовился в Москве к торжествам коронации, за два с небольшим месяца до вызова сюда Пушкина, ему был доставлен тайной агентурой список ходившей по рукам шуточно-сатирической поэмы студента Московского университета А. И. Полежаева «Сашка» — полуподражание, полупародия на незадолго до этого вышедшую из печати первую главу «Евгения Онегина». Глубокой ночью Полежаев был привезен сперва к министру народного просвещения, а затем доставлен им прямо во дворец к Николаю. Царь заставил его, в качестве наглядного «образчика университетского воспитания»,

прочитать вслух свою поэму и по окончании чтения воскликнул: «Я положу предел этому разврату, это все еще *следы, последние остатки*; я их искореню». Полежаев в качестве особой милости — «средства очиститься» — был сдан в солдаты. На прощанье Николай, приняв столь излюбленную им «рыцарскую» позу, «подошел к нему, положил руку на плечо и, сказав: — От тебя зависит твоя судьба; если я забуду, ты можешь мне *писать*, — *поцеловал его в лоб*». «Я, — продолжает Герцен, передавая этот эпизод со слов самого автора „Сашки“, — десять раз заставлял Полежаева повторять рассказ о поцелуе — так он мне казался невероятным. Полежаев клялся, что это правда» (VIII, 166—167). Что это именно правда, подтверждается и аналогичным разрешением «писать» ему, данным Николаем заведомо, с самого начала обреченному им Рылеву, и только что упомянутым поцелуем Раевских. Изнемогая в тягчайших условиях солдатчины, Полежаев, поверив слову Николая, пробовал было неоднократно писать ему, ответа никакого не получил, а двенадцать лет спустя, после двукратной попытки побега и жесточайшего телесного наказания, умер от злейшей чахотки.

Едва ли не самым сложным для Николая во время следствия над декабристами был вопрос о Пушкине. Жуковский, как уже сказано, хорошо осведомленный в ходе следствия, был очень точен, когда писал об огромном распространении политических стихов Пушкина среди декабристов и огромном же влиянии на них этих «означающих — по официальной формулировке — неистовое вольномыслие» стихов. Это полностью подтверждается опубликованными в наше время следственными показаниями декабристов, хотя, как правило, они всячески стремились не замешивать поэта в их дело¹. Однако вместе с тем выяснилось, что Пушкин действительно к тайным обществам не принадлежал. Правда, с точки зрения властей, писать «возмутительные» сочинения уже являлось преступлением. Недаром Радищев за свое «Путешествие из Петербурга в Москву» был приговорен к смертной казни, лишь «милосердием» «Тартюфа в юбке и в короне» замененной ссылкой в Сибирь. Только что я упоминал и о расправе над Полежаевым за его рукописную поэму. Многих даже удивляло, что Пушкина не привлекли к следствию. «Все чрезвычайно удивлены, — доносил главе тайной полиции и ближайшему помощнику Бенкендорфа фон Фоку его тайный агент Локателли, — что знаменитый Пушкин, который всегда был известен своим образом мыслей, не привлечен к делу заговорщиков»². В «Заметках по русской истории XVIII века» Пушкин считал, что от тяжелой кары, обрушенной Екатериной II на

передовых писателей, Фонвизина спасла только «чрезвычайная его известность» (XI, 16). Равным образом именно «знаменитость» Пушкина — колоссальная по тому времени, единственная в своем роде популярность поэта не только среди декабристов, но и в самых широких кругах общества — неожиданно оказалась для него своего рода щитом. Осудить вместе с непосредственно «действовавшими» против правительства «мятежниками» «великого национального поэта» (так не обинюясь назвал его И. И. Пущин Николаю во время допроса)¹, который участия в этих действиях не принимал, было не очень удобно с точки зрения общественного мнения.

Сделана была попытка найти против поэта улики другого рода. В 1826 году среди крепостных крестьян распространились слухи, что новый царь собирается дать им «свободу», и по стране прокатилась волна крестьянских «беспорядков». В правительственных кругах это склонны были рассматривать как следствие наущения «неблагоденных людей». «Если справедливо, — докладывал Бенкендорфу 7 апреля 1826 года один из его ближайших и самых оголтелых помощников, генерал-майор И. Н. Скобелев, — что неблагонамеренные люди (как извещен я), при неудачах произвесть какой-либо комераж в столицах, обратились к поселянам и партизанют... то все чаяния мои и опасения оправдываются...»² Сам Бенкендорф прекрасно понимал, что легкая победа над восстанием — «комеражем» — 14 декабря могла быть одержана только вследствие отсутствия поддержки его со стороны народа. Слухи о наличии связи между «неблагоденными людьми» и «поселянами» не могли поэтому крайне не встревожить и его и царя.

Как показывают недавно обнаруженные архивные материалы, в 1826 году беспокойно было и в непосредственной близости от Пушкина. В той самой Псковской губернии, в которой он находился в ссылке, было отмечено до двадцати случаев волнений помещичьих крестьян; происходили волнения и среди крестьян государственных³. И вот у столичных властей возникла мысль, не причастен ли к этим «партизанским» действиям приверженцев декабризма автор «Вольности», «Деревни» и «Кинжала», о котором тот же Скобелев еще в 1824 году рапортовал по начальству: «...не лучше ли бы было оному *Пушкину*, который изрядные дарования свои употребил в явное зло, запретить издавать развратные стихотворения?.. Если бы сочинитель вредных пасквилей (Пушкин) немедленно, в награду, лишился нескольких клочков шкуры — было бы лучше. На что снисхождение к человеку, над коим общий глас благомыслящих граждан делает строгий приговор?»⁴

19 июля, как раз в день отправки псковским губернатором Адеркасом своему непосредственному начальнику, прибалтийскому генерал-губернатору маркизу Паулуччи, уже известного нам прошения Пушкина на имя Николая для надлежащего дальнейшего направления, был послан из Петербурга в Псковскую губернию под видом «ученого ботаника» один из самых ловких секретных агентов, сумевший в свое время проникнуть в Южное общество декабристов и предавший их, статский советник Бошняк, который стал собирать сведения о Пушкине у окрестных помещиков и крестьян. Бошняк был наделен весьма широкими полномочиями: имел при себе «открытый лист» для ареста Пушкина и фельдъегеря для его доставки в Петербург и препровождения «куда следует» — очевидно, в Петропавловскую крепость — в случае, если подозрения его «в поступках, клонящихся к возбуждению к вольности крестьян», подтвердятся. Однако и тут никаких доказательств таких «поступков» отыскать не удалось.

Тогда созрел другой плач. Нельзя ли использовать исключительную популярность Пушкина в правительственных видах и целях? Возвращение из ссылки известного поэта должно было произвести определенный общественно-политический эффект, смягчив в какой-то мере тягчайшее впечатление от «эзекуции» над декабристами, среди которых были многочисленные представители высшего дворянства, да и от последовавшей затем расправы над Полежаевым. Явилось бы это и еще одним и едва ли не самым ярким и убедительным подтверждением припятой Николаем политической позы: быть носителем неумолимо карающей длани правосудия и оказывать милость там, где это допустимо. И здесь Николай следовал примеру своих предшественников. Так, Павел I, взойдя на престол, вернул из сибирской ссылки Радищева, освободил из Шлиссельбургской крепости заключенного туда Екатериной II Н. И. Новикова; Александр I окончательно амнистировал Радищева и привлек его к работе в комиссии по составлению законов. Мало того, еще 8 марта 1826 года жандармский полковник Бибиков, тот самый, который вскоре донес на автора «Сашки» Полежаева, человек, видимо, неглупый, в донесении Бенкендорфу, подчеркивая, что ссылка Пушкина в 1820 году ни к чему не привела, рекомендовал другие методы воздействия: «...выиграли ли что-нибудь от того, что сослали молодого Пушкина в Крым? — Эти молодые люди, оказавшись в одиночестве в таких пустынях, отлученные, так сказать, от всякого мыслящего общества, лишённые всех надежд на заре жизни, изливают желчь, вызываемую недовольством, в своих сочинениях, наводняют государство массою мятежных стихотворений, которые разносят пламя восстания во все

состояния и нападают с опасным и вероломным оружием насмешки на святость религии, — этой узды, необходимой для всех народов, а особенно — для русских (см. „Гавриилиаду“, сочинение А. Пушкина)». Вместо этого Бибиков рекомендует постараться «полюстить тщеславию этих непризнанных мудрецов, — и они изменят свое мнение...»¹ Совет этот, видимо, запомнился Бенкендорфу, который решил не только добиться от Пушкина изменения его мнений, но и привлечь его в правительственный лагерь. Именно это он и имел в виду, через некоторое время прямо посоветовав царю расположить к себе поэта, чтобы, как он цинично добавлял, соответствующим образом «направить» его «перо и речи»², то есть использовать могучую творческую силу поэта и его беспрецедентную популярность в интересах реакции. Это был ловкий и коварный расчет. Если бы он оправдался и правительство после физической расправы над декабристским движением сумело бы подчинить себе, переманить на свою сторону его крупнейшего поэтического идеолога, оно одержало бы вторую — моральную — над ним победу. Видимо, Николай понял это и стал действовать именно в таком духе.

Мы не знаем сколько-нибудь полного содержания весьма длительной беседы поэта с царем. До нас дошло только несколько отдельных фраз и реплик собеседников, передававшихся современниками со слов, с одной стороны, Пушкина, с другой — Николая. Но и на основании этих отрывочных свидетельств мы можем составить себе о ней довольно ясное представление. Прежде всего царь решил расположить к себе автора «вольных стихов» подчеркнуто милостивым с ним обращением, встретив его словами: «Брат мой, покойный император, сослал вас на жительство в деревню, я же освобождаю вас от этого наказания с условием ничего не писать против правительства»³. Нельзя было начать более ловко, чем противопоставить себя столь ненавидимому и презираемому Пушкиным царю Александру, которому поэт (хотя и на него он умел порой посмотреть «взглядом Шекспира») «подсвистывал» «до самого гроба» (XIII, 258) — до его смерти — и даже позднее. Года за два до этого, в первые месяцы своей ссылке жизни в Михайловском, Пушкин полувшутку, полувсерьез набросал так называемый «Воображаемый разговор с Александром I», упорно оставлявшим без внимания попытки поэта добиться хотя бы временного возвращения из ссылки: «Когда б я был царь, то позвал бы Александра Пушкина и сказал ему...» Однако поэт понимал, что из встречи его с Александром, если бы даже, на что он никак не рассчитывал, она состоялась, ничего доброго получиться не могло. Заканчивался этот шуточный набросок словами: «Тут бы Пушкин разгорячился и

наговорил мне много лишнего, я бы рассердился и сослал его в Сибирь...» (XI, 23—24). Николай не только «призвал» к себе Пушкина, но и сразу же, с первых же слов, вместо ссылки в Сибирь (возможность чего, безусловно, имела), сделал то, о чем поэт долгие годы так страстно мечтал, чего так тщетно добивался. Контраст действительно был потрясающим и надолго запомнился Пушкину. Именно этим, пусть, как мы сейчас это знаем, и не слишком реальным контрастом, который не раз проводился поэтом в последующем творчестве, объясняется многое в положительном отношении его к Николаю.

Условие, поставленное при этом царем, как раз и было одним из тех «условий» — хранить про себя свой образ мыслей и «не противуречить общепринятому порядку», на основе которых поэт, как он писал Жуковскому и повторял это в письме к самому царю, соглашался «помириться с правительством». Поэтому Пушкин, очевидно, ответил на это согласием, добавив, что он уже давно — после «Кинжала» — ничего не пишет «противного правительству». Тогда царь пошел еще дальше. Он не только освобождал из ссылки самого поэта, он выразил готовность поставить в наиболее благоприятные условия его творчество. На вопрос Николая, что же он пишет теперь, Пушкин ответил: «Почти ничего, Ваше Величество: цензура очень строга». — «Зачем же ты пишешь такое, чего не пропускает цензура?» — «Цензура не пропускает и самых невинных вещей: она действует крайне нерассудительно». — «Ну так я сам буду твоим цензором, — сказал государь. — Присылай мне все, что напишешь»¹. При этом царь искусно выставил себя ценителем литературы и, в частности, чуть ли не поклонником поэзии Пушкина: «Царь с увлечением говорил о поэзии... он поощрял поэта к продолжению творчества», — пишет в своей позднейшей статье-некрологе о Пушкине крепко подружившийся с ним в эти годы Адам Мицкевич (IV, 93)².

Возможность, наряду с освобождением поэта из ссылки, освобождения его творчества от действительно вздорных и нелепых придирок цензуры, на которые Пушкин постоянно жаловался в письмах к друзьям, о которых с гневом и горькой иронией писал в двух своих стихотворных посланиях к цензору (1822 и 1824) и которые стали особенно угрожающими после введения нового «чугунного устава», естественно, не могла не найти самого живого, можно сказать, даже восторженного отклика со стороны поэта. «Царь освободил меня от цензуры. Он сам мой цензор. Выгода конечно необъятная. Таким образом Годунова тиснем», — сообщал под живым впечатлением Пушкин поэту Н. М. Языкову (XIII, 305).

«Освободил он мысль мою», — писал он же позднее в стихотворном послании «Друзьям».

Из свидетельств современников явствует, что, как это и естественно, тема декабристов являлась своего рода осью беседы Пушкина с царем. Можно быть почти уверенным, что в своей оценке восстания и его неизбежной обреченности Пушкин развил ту объективно-историческую точку зрения («взглядом Шекспира»), о которой он писал в письме к Дельвигу и которую позднее сжато сформулировал в записке «О народном воспитании». Видимо, это произвело на царя впечатление. Именно с этим, думается, и следует связать слова, сказанные в тот же день Николаем уже известному нам составителю доклада следственной комиссии по делу декабристов Д. Н. Блудову, о том, что он «нынче долго говорил с умнейшим человеком в России». А когда Блудов почтительно поинтересовался, кто же это, царь назвал Пушкина¹. В этом сенсационном заявлении, несомненно, была и доля самохвальства: умнейшего в России человека он сумел в кратчайшее время сделать своим. Но нельзя отказать Николаю и в проявленной им в данном случае несомненной проницательности. В то же время в отношении «падших» декабристов поэт вел себя безупречно. На вопрос царя: «Вы были дружны со многими из тех, которые в Сибири?» — Пушкин без малейшего колебания ответил: «Правда, государь, я многих из них любил и уважал и продолжаю питать к ним те же чувства!» Мало того, Пушкин воспользовался случаем тут же заступиться и даже попытаться «призвать милость» к одному из своих близких лицейских друзей. На последовавший новый вопрос царя, заданный уже с явно неодобрительной интонацией: «Можно ли любить такого негодяя, как Кюхельбекер?» — Пушкин смело возразил: «Мы, знавшие его, считали всегда за сумасшедшего, и теперь нас может удивлять одно только, что и его с другими, сознательно действовавшими и умными людьми, сослали в Сибирь!»²

Едва ли не самым острым и ответственным моментом всей беседы был в упор поставленный Николаем поэту вопрос о возможности его личного участия в восстании. Здесь беседа с царем, в сущности, уже переходила в допрос. Пушкин и тут отвечал со свойственными ему смелостью и прямоотой. Одна из современниц и знакомых поэта, А. Г. Хомутова, так передает это с его собственных слов: «Государь долго говорил со мною, потом спросил: „Пушкин, принял ли бы ты участие в 14-м декабря, если б был в Петербурге?“ — „Непременно, государь, все друзья мои были в заговоре, и я не мог бы не участвовать в нем. Одно лишь отсутствие спасло меня, за что я благо-

дарю бога!..» Сообщение А. Г. Хомутовой, по словам одного из лучших новейших знатоков биографии Пушкина, Б. Л. Модзалевского, «свидетельницы очень достоверной», полностью — при этом с другой стороны — подтверждается лицейским товарищем Пушкина М. А. Корфом, который записал рассказ о беседе его с царем со слов последнего: «Что сделали бы вы, если бы 14-го декабря были в Петербурге? — спросил я его между прочим. — Стал бы в ряды мятежников, — отвечал он»¹. Корф слышал этот рассказ в присутствии нескольких особенно близких к Николаю лиц через двадцать с лишним лет, в 1848 году, что лучше всего показывает, насколько поразила царя и как крепко ему запомнился смелый и откровенный ответ Пушкина.

В 1821 году свое стихотворение, обращенное к Овидию, подобно ему сосланному императором Августом в Причерноморье («К Овидию»), Пушкин закончил строками, полными неколебимой уверенности в себе и глубокого внутреннего достоинства: «Не славой — участью я равен был тебе. || Но не унижил ввек изменой беззаконной || Ни гордой совести, ни лиры непреклонной».

Ответы царю, как и все последующее поведение и творчество Пушкина, доказывают, что поэт, хотя на некоторые неизбежные компромиссы ему и приходилось порой идти, оставался верен этому завету в течение всей своей жизни.

Но не только «обхождение» царя с Пушкиным превзошло самые далеко идущие надежды и ожидания поэта. Из встреч с царем у него не могло не возникнуть впечатления, что и «обстоятельства», от которых, как он писал Жуковскому, также будет зависеть его дальнейшее поведение, тоже складываются наивозможно благоприятным образом. Уже сама «достопамятная аудиенция», данная ему царем, замечает в только что упомянутой статье Мицкевич, была демонстрацией «готовности» Николая «смягчить и изменить режим, по крайней мере по отношению к Пушкину». Но этим Николай не мог ограничиться. Стремясь всячески расположить к себе поэта, привлечь его на свою сторону, он, хорошо зная его вольнолюбивые политические взгляды, естественно, должен был прибегнуть к тому же приему, который так успешно использовал в отношении многих декабристов, — постараться убедить Пушкина в своих освободительных намерениях: «Зачем вам революция? Я сам вам революция: я сам сделаю все, чего вы стремитесь достигнуть революцией»², — говорил он декабристам. Можно с полной уверенностью утверждать, что если и не теми же словами, то нечто подобное внушал он и Пушкину. В опубликованном в 1860 году в «Колоколе» «Письме из

провинции», обращенном к Герцену и подписанном «Русский человек», припоминается, со ссылкой на Мицкевича, как Николай I «обольстил» Пушкина, сказав ему во время все той же аудиенции: «Ты меня ненавидишь за то, что я раздавил ту партию, к которой ты принадлежал, но, верь мне, я также люблю Россию, я не враг русскому народу, я ему желаю свободы, но ему нужно сперва укрепиться»¹. Заявление подобного рода не могло не быть воспринято Пушкиным самым сочувственным образом. В период наибольшего радикализма поэта он в уже известных нам «Заметках по русской истории XVIII века» выражал надежду, что «политическая наша свобода», неразлучная с освобождением крестьян, может быть достигнута без «страшного потрясения» (XI, 15), — высказывание вполне в духе декабристов, которые, именно опасаясь такого потрясения, действовали без народа, в результате чего оказались, однако, совершенно несостоятельными перед «необъятной силой правительства». А тут сам носитель этой силы, «раздавивший» декабристов, заявляет, что, пользуясь своей неограниченной властью, он осуществит их чаяния и стремления.

Конечно, сразу же может возникнуть вопрос, как поэт, так метко охарактеризовавший «отвратительное лицемерие» Екатерины и двуличность «арлекина» Александра, поверил в искренность Николая. Но история свидетельствует нам, что если своеобразной традицией русских самодержцев в начале их царствований стала игра в либерализм, то не менее закономерной, подсказываемой условиями русской общественно-исторической жизни на первом — дворянском — этапе освободительного движения в стране и не изжитыми еще до конца традициями философов-просветителей XVIII века, была готовность наиболее передовых русских людей сочувственно откликаться на это, поверить в это и этому содействовать. Так еще *до Пушкина* Радищев, для которого стало абсолютно ясно «комедианство» Екатерины, поверил было в либеральные посулы Александра. Так уже *после Пушкина* Герцен, который полностью понимал ошибочность иллюзий Пушкина в отношении Николая, сам оказался на некоторое время во власти подобных же иллюзий в отношении его преемника, Александра II, которого за выраженное им намерение освободить крестьян провозгласил на страницах «Колокола» «столько же наследником 14 декабря, сколько Николая» (XIII, 196) и заявил о намерении всячески помогать ему в его «либеральном направлении» (XIII, 13). Именно предостерегая от этого Герцена, революционно-демократически настроенный автор письма «Русского человека» и напоминал ему об «обольщении» Николаем Пушкина. Последующие факты побудили и Радищева (особенно быст-

ро) и Герцена отказаться от этих иллюзий. Однако в распоряжении Пушкина в момент встречи его с царем, да и значительно позже, таких фактов не только еще не было, но, наоборот, имевшиеся факты — «либеральные» мероприятия Николая в области внутренней и внешней политики — словно бы подтверждали его слова. Самым же красноречивым подтверждением их являлось двойное «освобождение» им поэта — и из ссылки и от цензуры.

Уже известный нам Корф рассказывает со слов Николая и об исходе беседы царя с Пушкиным: «На вопрос мой, переменился ли его образ мыслей и дает ли он мне слово думать и действовать иначе, если я пушу его на волю, он наговорил мне пропасть комплиментов насчет 14 декабря, но очень долго колебался прямым ответом и только после длинного молчания протянул руку с обещанием сделаться другим». Корф был одним из довольно видных реакционных деятелей николаевского царствования, сделавшим блестящую служебную карьеру; к своему бывшему лицейскому товарищу он всегда относился то со скрытым, то с явным недоброжелательством. Поэтому не все в его записи заслуживает полного доверия. Да поскольку рассказ царя был слышан им много позднее, иное Корф мог просто запомнить, а иное представить, как, впрочем, и сам Николай, в тенденциозном свете. Так не вяжется со всеми остальными свидетельствами о беседе между царем и поэтом, которыми мы располагаем, упоминание о «пропасти комплиментов насчет 14 декабря». Самое большое, что Пушкин мог сказать здесь царю, это одобрить поведение Николая в этот день — проявленные им, как утверждали официальные документы и словно бы подтверждали исход восстания, твердость и решительность: отважные поступки Пушкину, мы знаем, всегда импонировали. Но в главном — смелом и решительном ответе самого поэта на весьма острый и опасный вопрос царя, с кем бы он был в этот день, — сообщения Хомутовой (со слов Пушкина) и Корфа (со слов царя), как мы видели, полностью совпадают. Знаменательна и еще одна деталь в записи Корфа: *долгое* колебание и *длинное* молчание Пушкина, прежде чем он протянул Николаю руку.

В этот наиболее решающий момент беседы с царем в сознании Пушкина не могла снова не вспыхнуть все та же, в течение последних месяцев так мучившая его, мысль о виселице пятерых, о каторге остальных декабристов. Но «взгляд Шекспира», возникшее в поэте и всего его захватившее доверие к обещаниям Николая, связанные с этим надежды на «славу и добро» (формула вскоре написанных «Стансов») и для всего русского народа, и для будущего самих «каторжников», брошенные на другую чашу весов, перевесили. И когда поэт

наконец протянул руку Николаю (не царь ему, как полагалось бы по этикету, а он — царю!), он и в самом деле готов был, как писал в уже известном нам письме Дельвигу, «вполне и искренно» помириться с ним. Эти две выразительнейшие детали: только что данный поэтом бесстрашный ответ на вопрос, с кем бы он был 14 декабря, и рука, протянутая после долгого колебания, — помогают нам понять многое из того, что на первый взгляд может показаться таким противоречивым в пушкинской политической лирике подекабрьских лет. «Пушкин был тронут и ушел глубоко взволнованный, — пишет в своем „Курсе славянских литератур“ Мицкевич. — Он рассказывал своим друзьям иностранцам, что, слушая императора, не мог не подчиниться ему. „Как я хотел бы его ненавидеть! — говорил он. — Но что мне делать? За что мне ненавидеть его?“» (IV, 389). Несомненно, что именно нечто подобное проносилось в сознании Пушкина в решающие минуты «длинного молчания» при разговоре с царем. «Его я просто полюбил», — скажет поэт примерно год спустя в своих новых стансах «Друзьям».

Искренность и эпизода с протянутой рукой и этих слов Пушкина полностью подтверждается ставшими нам теперь известными документальными данными. Так, уже знакомый нам начальник тайной полиции фон Фок, правая рука Бенкендорфа, доносил своему шефу вскоре после встречи Пушкина с Николаем: «Это — честолюбец, пожираемый жаждою вождельней, и, как примечают, имеет столь скверную голову, что его необходимо будет проучить при первом удобном случае. Говорят, что государь сделал ему благосклонный прием и что он не оправдает тех милостей, которые его величество оказал ему». Ясно, что тот же фон Фок дал поручение своим многочисленным агентам всячески изыскивать такой «удобный случай». «Я слежу за сочинителем Пушкиным, насколько это возможно», — доносит Бенкендорфу в начале ноября 1826 года тот самый Бибииков, который писал ему несколько ранее о пушкинской «Гавриилиаде». Но, сколько он ни старался, ни ему, ни кому-либо другому из ищеек высшей тайной полиции ничего криминального обнаружить не удалось. Наоборот, на основании их донесений Бенкендорф вынужден был сообщить царю: «Пушкин автор в Москве и всюду говорит о Вашем императорском величестве с благодарностью и глубочайшей преданностью; за ним все-таки следят внимательно»¹. Последние слова, конечно, особенно выразительны.

Одним из признаков подлинно гениальной природы Пушкин считал «простодушие» — доверчивость, бесхитрость. И со всем «простодушием» гения поэт — «дитя по душе», как пи-

сал о нем даже Булгарин¹, поверил царю, поверил ему и как человеку и как государственному деятелю, не только давшему обещание провести назревшие реформы, но и способному эти обещания осуществить. Однако менее всего «простодушием» отличался и сам царь, и его присные — Бенкендорф, фон Фок и прочие. Уже сама манера поэта держаться на высочайшей аудиенции без всякого подобострастия и правил этикета, а совершенно просто и независимо, несомненно шокировала Николая. Один из чиновников III отделения, М. М. Попов, рассказывает: «ободренный снисходительностью государя», Пушкин «делался все более и более свободен в разговоре; наконец, дошло до того, что он, незаметно для себя самого, приперся к столу, который был позади его, и почти сел на этот стол. Государь быстро отвернулся от Пушкина и потом говорил: „С поэтом нельзя быть милостивым“»². И, вопреки наигранному (я тоже обманувшему доверчивого поэта) «простодушью» словесных заверений царя во время все той же первой встречи, с самого начала и до самого конца в официальных кругах к Пушкину относились с неизменной подозрительностью и резким недоверием, переходящим то в скрытое, то в явное недоброежелательство³.

Что это именно так, что «милостивое» отношение царя к Пушкину, по существу, являлось своего рода поцелуем, данным Полежаеву, видно из двух хранившихся до Октябрьской революции в секретных архивах и весьма странных на первый взгляд документов. Вскоре после уже известного нам личного обращения Пушкина к Николаю I из Михайловского и независимо от него с аналогичной же просьбой к царю «даровать прощение» сыну и возратить его «к семейству» обратилась, по совету П. А. Вяземского, мать поэта, Н. О. Пупкина. Прощение это рассматривалось 4 января 1827 года «Комиссией прошений, на высочайшее имя приносимых», и было постановлено передать его на «сведение» царя. А 30 января того же года на нем рукою статс-секретаря Н. М. Лонгинова сделана помета: «Высочайшего Соизволения не последовало»⁴. Как же так? Ведь уже за четыре с половиной месяца до этого Пушкин был, по собственному заявлению царя поэту, «прощен» им и возвращен из ссылки. Очевидно, подобная помета могла возникнуть только потому, что это «прощение» носило сугубо условный характер. Мало того, «возвращение семейству» значило бы разрешение Пушкину жить в Петербурге, где жили его родители, а такого разрешения тоже в течение долгого времени ему дано не было; тем самым высылка Пушкина Александром I из столицы, в сущности, продолжалась. Наряду с этим, с ведома и благословения Николая, бенкендорфовское III отделение позаботилось о том, чтобы держать и

в дальнейшем поэта «на прицеле». В самом деле, мы уже знаем, что еще в начале марта 1826 года Бенкендорфу стало известно из донесения Бибикова о существовании совершенно непопулярной и кощунственнейшей с официальной точки зрения пушкинской «Гавриилады». Мало того, в середине августа того же года, то есть опять-таки до возвращения поэта из ссылки, Бенкендорфу были доставлены тем самым генералом Скобелевым, который призывал в 1824 году лишить «сочинителя» Пушкина «нескольких клочков шкуры», пушкинские стихи с надписью «На 14 декабря». На самом деле это был отрывок из стихотворения «Андрей Шенье», в котором устами французского поэта восторженно славится «богиня чистая, священная свобода» — первый, доякобинский период французской революции — и резко осуждается приход к власти якобинцев, гильотинировавших Шенье: «Где вольность и закон? Над нами || Единый властвует топор. || Мы свергнули царей. Убийцу с палачами || Избрали мы в цари. О ужас! о позор!..»

Такая дифференцированная оценка Пушкиным событий французской революции вполне соответствовала взгляду на нее большинства декабристов. Но никакого отношения к восстанию 14 декабря и судьбе его участников эти строки не имели, поскольку стихотворение, из которого они взяты, было написано еще в мае—июне 1825 года и опубликовано (без этих не пропущенных цензурой строк) в «Стихотворениях Александра Пушкина», вышедших в свет 30 декабря того же года. Надпись же в доставленном главе III отделения списке их была сделана, видимо в явно провокационных целях, неким кандидатом словесного отделения Московского университета А. А. Леопольдовым, который, судя по всему, намеревался доведением этих стихов тем или иным способом до сведения начальства показать «в нынешнее критическое время», что «искра заговора еще таится в народе», выдвинуться в глазах «высокопоставленных лиц» и добиться значительного служебного чина — «вожделенного превосходительства»¹. Для Николая и его окружения, категорически осуждавших и первый период французской революции, то есть не только Робеспьера, но и Мирабо, эти строки уже сами по себе были неприемлемыми (в печати они смогли появиться лишь много спустя после смерти Пушкина). При отнесении же их к восстанию декабристов они оказывались совершенно криминальными, поскольку слово «убийца» связывалось тем самым с новым царем, а «палачи» — с его ближайшими пособниками. Неудивительно, что Бенкендорф прямо заявил одному из современников: «Эти стихи так мерзки, что вы, верно, выдали бы собственного сына сами, ежели бы знали, что он сочинитель»². Очевидно, такое же впечатление они произвели и на царя. По его предписанию гвардейский офицер А. И. Але-

кеев, от которого список этих стихов пошел по рукам, был предан военному суду с требованием закончить дело в трехдневный срок и приговорен не более не менее как к смертной казни, несмотря на то что его отец был известным генералом, бывшим на лучшем счету у царя (впоследствии приговор был резко смягчен). Тем не менее ни в связи с «Гаврииллядой», ни с делом о «мерзких» стихах сам автор их поначалу к суду привлечен не был, хотя к Бенкендорфу его все же, по-видимому, вызывали, и он доказал, что инкриминируемые ему стихи не имеют никакого отношения к восстанию декабристов¹. Правда, в глазах властей это не снимало их революционного пафоса, но снова наказывать за них только что «прощенного» поэта явно не входило в известные нам расчеты Николая, тем более, что они едва ли не полностью оправдались. Пушкина по возвращении из ссылки всюду, где бы он ни появлялся — в театре, на балах, «под Новинским» (модное место гуляний в тогдашней Москве), — встречали с неслыханным энтузиазмом. Москва «короновала императора, теперь она коронует поэта», — писал Пушкину литератор В. В. Измайлов, который в 1814 году в своем журнале опубликовал первое его стихотворение, появившееся в печати (XIII, 297). «Он стоял тогда на высшей степени своей популярности», — вспоминает другой современник².

Естественно, как на это и рассчитывал Николай, к радости возвращения поэта из ссылки присоединялось чувство признательности к тому, кто его вернул. Одна из родственниц декабриста князя Трубецкого говорила поэту Д. Веневитинову, что она стала теперь лучше относиться к царю. «Публика не может найти достаточно похвал для этой императорской милости», — сообщал в письме на родину один из ближайших друзей Мицкевича, находившийся вместе с ним в ссылке и живший в Москве в одной квартире, Ф. Малевский³. Эти слова полностью подтверждаются многочисленными и единодушными донесениями секретных агентов III отделения, которые, в частности, указывают на подобные же настроения в литературных кругах. «Составление комитета для сочинения нового ценсурного устава» (взамен пресловутого «чугунного», который в 1828 году был действительно несколько смягчен) и «особенное попечение государя об отличном поэте Пушкине совершенно уверили литераторов, что государь любит просвещение...» — писал, на основании полученных агентурных сведений, фон Фок. В другой записке, врученной Бенкендорфу в октябре 1827 года, рассказывая об одном петербургском литературном обеде в присутствии Пушкина, «где шампанское и венгерское вино пробудили во всех искренность», тот же Фок подчеркивает: «Шутили много и смеялись и, к удивлению, в

это время, когда прежде подшучивали над правительством, ныне хвалили государя откровенно и чистосердечно. Пушкин сказал: „Меня должно прозвать или Николаевым, или Николаевичем, ибо без него я бы не жил. Он дал мне жизнь и, что гораздо более, — свободу: виват!“» Все это так пришлось по душе Бенкендорфу, что он тут же надписал на записке: «Приказать ему явиться ко мне завтра в 3 часа»¹. Однако радость шефа жандармов была явно преждевременной.

То, что поверивший в добрую волю и намерения Николая поэт гласно выражал признательность и горячую симпатию, которую тот сумел ему внушить во время встречи во дворце, оказалось очень на руку российскому самодержцу. Это хорошо понял несколько позднее Герцен, писавший: «Своею милостью он хотел погубить его в общественном мнении, а знаками своего расположения — покорить его» (VII, 206). Скоро, в особенности после появления пушкинских «Стансов», в отношении к поэту многих из тех, кого он считал себе близкими по убеждениям, наступило резкое охлаждение, которое стало принимать все более широкие размеры. Если не «погубить», то уронить Пушкина в общественном мнении царю удалось. Но то, что он, вкуче с Бенкендорфом, ставил своей главной целью: «покорить» Пушкина, сломать и изменить его «образ мыслей», «направить» должным образом его «блистательное перо», — он безусловно не смог. И в этом вскоре же пришлось наглядно убедиться.

Получив разрешение оставаться в Москве, Пушкин решил выяснить, сможет ли он побывать в Петербурге, в котором жил до ссылки. И вот в конце того же сентября, в начале которого произошла встреча поэта с царем, он получил официальный ответ от Бенкендорфа. Это первое письмо, открывающее собой систематическую, черной тенью проходящую через всю пушкинскую жизнь, вынужденную переписку поэта с шефом жандармов, примечательно во всех отношениях (написано оно, как и последующие обращения Бенкендорфа к Пушкину, рукою писца, только три последних слова — «Ваш покорный слуга» — и подпись — рукою самого Бенкендорфа) (XIII, 298). Впервые опубликовавший данное письмо первый биограф поэта, П. В. Анненков, присовокупил, что в нем проступает «величественный характер покойного государя»². На самом деле в нем отчетливо проявляется все то же двойственное, по существу ханжески-лицемерное отношение царя к «прощенному» и «освобожденному» им Пушкину. В самом деле, Бенкендорф после по форме весьма любезного, но по существу достаточно колкого замечания, что Пушкин не изволил явиться к нему в III отделение для выслушания ответа на его просьбу, подчеркивает, что царь оставляет «совершенно на волю» его

приезд в столицу, и тут же добавляет, что предварительно он должен всякий раз испрашивать на это письменное разрешение; подтверждает, что на его сочинения не будет «никакой цензуры», и одновременно предписывает присылать и сочинения и письма, адресованные царю, к нему, Бенкендорфу (приписка, что, если поэт пожелает, он может направлять их непосредственно «на высочайшее имя», несомненно имеет дипломатически-учтивый характер). Вместе с тем уже одно то, что посредником между собой и Пушкиным царь избрал не кого иного, а шефа жандармов и главу «высшей секретной полиции», представляется фактом весьма красноречивым и многозначительным. В одном из писем друзьям, вскоре после разгрома восстания, Пушкин — мы помним — замечал, что он еще не ушел от жандарма. «От жандарма» не смог он уйти не только до самого конца своей жизни, но, как увидим, даже и после смерти. Равным образом в письме сделана неприкрытая попытка направить надлежащим — с царско-жандармской точки зрения — образом перо Пушкина. Именно это, конечно, имеет в виду фраза об «уверенности» царя, что Пушкин употребит свои «отличные способности» «на передавание потомству славы нашего Отечества» и что лишь это одно способно принести истинное «бессмертие» самому автору. Непосредственно вслед за этим идет словно бы весьма странное предписание царя великому поэту-художнику заняться «предметом о воспитании юношества» и представить свои «мысли и соображения» по этому вопросу. Однако это неожиданное поручение было дано автору вольных стихов и романтических поэм далеко неспроста.



Проблема воспитания занимала исключительно важное место в сознании просветителей XVIII века, которые в духе идей просвещенного абсолютизма склонны были считать, что путем правильного воспитания, с одной стороны, монарха, с другой — его подданных можно разрешить все сложные социальные взаимоотношения и противоречия и добиться разумного общественного устройства. Настойчиво подымалась эта проблема и в нашей художественной литературе XVIII века, начиная с седьмой сатиры Кантемира, так и называющейся «О воспитании», и до «Недоросля» Фонвизина, до специально посвященной теме воспитания главы «Крестьяды» в «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева. Не случайно и Пушкин уделяет в первых двух главах «Евгения Онегина» такое значительное место воспитанию своих героев, в особенности самого Онегина. Тема воспитания неоднократно звучала в показаниях, письмах и специальных записках, писавшихся декабристами

из крепости царю. Николай был весьма заинтересован — и не только в собственно следственных целях — в материале этого рода. Из первых же проводившихся лично им допросов он не мог не убедиться, что, вопреки усиленно насаждавшейся им версии о случайном — «наносном» — характере декабристского движения, оно на самом деле глубоко коренилось в условиях русской действительности, было вызвано вопиющими беспорядками, связанными с самой сущностью самодержавно-крепостнического строя. Именно на этой почве, согласно показаниям почти всех обвиняемых, и возникли их вольнолюбивые взгляды и революционные стремления. Ломать этот строй Николай никак не собирался, наоборот, он всячески старался его укрепить. Но он был достаточно разумен, чтобы понять, что одними мерами пресечения цели не добьешься, что надо в какой-то степени если не устранить, то ослабить причины, порождавшие «свободномыслие» (слово Рылеева). Поэтому он поощрял многих декабристов, ум и знания которых не мог не оценить, к тому, чтобы они делились с ним своими соображениями по этим вопросам. Одних, как, например, Рылеева, он прямо побуждал писать лично ему, другим, например Батенькову, которого высоко ставил Сперанский, «всемилоостивейше» это разрешал. «Дозволить писать, лгать и врать по воле его», — пометил он на соответствующей просьбе последнего. Несмотря на грубо циничный тон этой резолюции, Николай внимательно знакомился с тем, что писали ему заключенные.

Мало того, он предписал правителю дел следственной комиссии Боровкову составить «Свод показаний членов злоумышленного общества о внутреннем состоянии государства». Начинаясь он как раз разделом «Воспитание». «Истинный корень республиканских порывов, — читаем здесь, — сокрывался еще в самом воспитании и образовании, которые в течение двадцати четырех лет само правительство давало юношеству. Оно само как млеком питало их свободомыслием...»¹ Ссылка на «само правительство», то есть на предшественника Николая, Александра I, делалась декабристами, несомненно, в защитных целях. Но первый, либеральный период его царствования действительно сыграл здесь известную роль. Характерным образцом «Александровой» учебно-воспитательной системы являлся Царскосельский лицей, который был создан по проекту Сперанского и в первом своем выпуске дал Пушкина, Пущина и Кюхельбекера. Именно эти три имени — два осужденных декабриста и рядом с ними, даже впереди них, поэт, произведения которого постоянно указывались в качестве одного из источников революционных идей, — были названы в связи с лицеем в одном из секретных донесений фон Фока в ноябре 1826 года. Понятно, что лицейское воспитание должно было

привлечь особенное внимание царя и его ближайших помощников.

В связи с тем, что «мудрый государь наш начал пещись о воспитании», был составлен и подан властям ряд специальных записок и предложений. Такова, например, «Записка о недостатках нынешнего воспитания российского дворянства», написанная тем самым графом И. О. Виттом, который засылал Бошняка для собирания сведений о Пушкине. Но особенно выразительна и имеет наиболее непосредственное отношение к нашей теме записка, поданная в III отделение, препровожденная Бенкендорфом царю с пометой «Единственно для высочайшего сведения» и называемая «Нечто о Царско-сельском лицее и о духе оногo». Записка эта, как установлено в наше время, написана бойким журналистом и ловким литературных дел мастером, приятелем Грибоедова и декабристов, после разгрома восстания ставшим секретным агентом Бенкендорфа, Фаддеем Булгариным. Составлена она была, можно думать, по предложению шефа жандармов и явилась прямым доносом, с которого, вероятно, Булгарин и начал свою карьеру ренегата и шпиона. «Новый рассадник» образования и просвещения юношества — лицей, созданный «во время самой сильной ферментации умов» — разгара александровского «либерализма», — под пером Булгарина явился одним из рассадников «либерального» — декабристского — духа. Этому способствовали члены дружеского литературного кружка «Арзамас», в котором «либерализм цвел во всей красе» («Арзамасу» Булгарин посвятил особую секретную записку). «...Это общество сообщило свой дух большей части юношества и, покровительствуя Пушкина и других лицейских юношей, раздуло без умысла искры и превратило их в пламень». Больше имени Пушкина (в подлиннике оно подчеркнуто) не упоминается, но Бенкендорфу и Николаю было совершенно ясно, что при определении Булгариным «Лицейского духа» («поричать насмешливо все поступки особ, занимающих значительные места, все меры правительства... быть сочинителем эпиграмм, пасквилей и песен предосудительных... казаться неверующим христианским догматам», пророчить «перемены» и т. п.) имелся в виду прежде всего именно Пушкин. Явные намеки на Пушкина имеются и в других местах записки. «Должно знать всех людей с духом Лицейским, наблюдать за ними, — заканчивает Булгарин, — исправимых — ласкать, поддерживать, убеждать и привязывать к настоящему образу правления... Неисправимых... можно растасовывать по разным местам государства обширного на службу... С действующими противозаконно и явными ругателями — другое дело, — об этом не говорится». «Записка» была написана и вручена Булгариным во

второй половине 1826 года¹. С большим основанием можно предполагать, что именно ознакомление с ней и явилось непосредственным толчком обращения Николая к Пушкину с малопонятным поручением заняться вопросом о воспитании. Не исключено, что царь в какой-то мере хотел и в самом деле услышать по данному вопросу, которому, как уже сказано, в правительственных кругах придавалась особенная важность, мнение того, кого назвал «умнейшим человеком в России», как хотел знать и мнения декабристов. Возможно, что эта тема попутно как-то уже затрагивалась им и во время беседы с Пушкиным. Наверное, читал Николай и ироническую характеристику поверхностной системы воспитания и образования русской молодежи, данную поэтом в незадолго до этого вышедшей в свет первой главе «Онегина», с ее крылатыми словами: «Мы все учились понемногу || Чему-нибудь и как-нибудь». Но главное, конечно, было не в этом.

10 сентября 1826 года, — значит, это случилось через день после беседы Пушкина с царем, — Леопольдов направил Бенкендорфу свое доносительское письмо, в котором, подчеркивая, что «Вольтеры и Дидероты потихоньку приготовили Маратов и Робеспьеров», сравнивал с ними сочинения Пушкина, которые многие почитают «своими молитвенниками»; «еще прискорбнее, — продолжал Леопольдов, — смотреть на детей, которые, едва начинают что-нибудь понимать, уже списывают его оду на свободу, перечитывают и — восхищаются». Леопольдов снова как бы напоминал о «неисцелимом вреде» пушкинских стихов «для зреющего поколения» (вспомним слова Жуковского в письме к ссыльному Пушкину). В докладе же Булгарина сам этот пушкинский «дух» объявлялся плодом «ложного» воспитания, полученного им в лицее. Естественно, что у Николая мог возникнуть такой ход мыслей. Да, — он и до этого знал — Пушкин таким был. Ну, а действительно, стал ли он теперь другим? Проверить это было проще всего, выяснив, как он сам относится к своему прошлому и прежде всего к истокам его — все к тому же полученному им воспитанию. Проблема воспитания являлась тем самым пробным камнем, а отношение к этому поэту как бы экзаменом на политическую благонадежность. Что это именно так, ясно видно и из письма к нему Бенкендорфа, в котором была задана не только тема для его ближайших литературных занятий, но и недвусмысленно предначертано то направление, в каком ожидается от него разработка ее. Пушкин должен показать «пагубные последствия ложной системы воспитания», в которых, как многозначительно подчеркивается, он мог убедиться на личном «опыте».

Подобно тому как Пушкин не явился к Бенкендорфу, не стал он и отвечать на это письмо. Но уклониться от выполне-

ния царского предписания, хотя бы подслащенного словами о «совершенной свободе» срока и формы выражения поэтом своих мыслей и соображений, понятно, было невозможно. План поездки в Петербург пришлось отложить. Но с выполнением царского поручения, в той форме, в какой оно было передано, понятно весьма малоприятного, поэт также не слишком спешил, проведя еще месяц в Москве в светских развлечениях, которых он был так долго лишен, и в тесном дружеском общении с московскими литераторами. Удерживало его здесь и еще одно обстоятельство. Устав от одинокой бродячей жизни в годы ссылки, Пушкин стал мечтать о семье, доме. Почти сразу же по возвращении в Москву он горячо увлекся одной из признанных московских красавиц, своей дальней родственницей С. Ф. Пушкиной, стремительно сделал ей предложение стать его женой («вижу раз ее в ложе, в другой на бале, а в третий сватаюсь!»; XIII, 311), но определенного ответа не получил. Только месяц спустя (1 или 2 ноября) поэт снова выехал на место прежней ссылки, в Михайловское, чтобы наедине с собой и на досуге заняться «презренной прозой» (XIII, 310). 15 ноября требуемая записка «О народном воспитании», как, характерно добавив слово «народное» (в предложении царя говорилось просто о «воспитании юношества»), назвал ее Пушкин, была готова.

В связи с пушкинской запиской некоторые исследователи склонны были особенно подчеркивать якобы полный отказ поэта от своих вольнолюбивых убеждений, переход в лагерь реакции¹. Однако это никак не отвечает действительности и находится в явном противоречии с тем, как была она воспринята ее адресатом — Николаем I. В записке, направляемой царю, Пушкин не мог не прибегнуть во многом к официальной фразеологии, порой непосредственно заимствованной из высочайших манифестов по делу декабристов. Сказалось в ней уже известное нам тяжкое разочарование в том пути вооруженного выступления, на который встали декабристы и который окончился полным разгромом. Но в то же время в основных положениях своей записки Пушкин занимает позицию не только весьма далекую, но во многом прямо противоположную официальной и, наоборот, соответствующую тому прежнему «образу мыслей», тем «мнениям», которые он обещал, не отказываясь от них, лишь хранить про себя, но которые счел возможным и даже необходимым изложить в политическом документе, адресованном одному Николаю.

Очень показательно в этом отношении, что, как указывает новейший исследователь, Пушкин в процессе работы над своей запиской прямо использовал несколько мест из сожженных им автобиографических записок². В частности, из них заимствовал

он характеристику «патриархального воспитания», рисуемого им красками, явно взятыми с палитры автора «Недоросля» Фонвизина — произведения, которое, как поэт неоднократно подчеркивал, продолжало сохранять свою обобщенную сатирическую силу и для первых десятилетий XIX века: «В России домашнее воспитание есть самое недостаточное, самое безнравственное: ребенок окружен одними холопами, видит одни гнусные примеры, своевольничает или рабствует, не получает никаких понятий о справедливости, о взаимных отношениях людей, об истинной чести». Именно в таком роде говорил о воспитании детей «благородного сословия» Радищев. Дальнейшее воспитание ребенка обычно доверяется какому-нибудь гувернеру-иностранцу, обучающему своего воспитанника, подобно фонвизинскому Вральману, всем наукам. Результатом этого является то «проклятое воспитание», как называл его сам Пушкин (XIII, 121), которое он знал по личному опыту в родительском доме и которое способно было выращивать, как правило, если и не Митрофанушек, то графов Нулиных или — в лучшем случае — Онегиных. Подобное воспитание, замечает Пушкин, «ограничивается изучением двух или трех иностранных языков и начальным основанием всех наук, преподаваемых каким-нибудь нанятым учителем. Воспитание в частных пансионах не многим лучше; здесь и там оно кончается на шестнадцатилетнем возрасте воспитанника». Сказанное здесь, как легко видеть, представляет собой переложение в «презренную прозу» соответственных строк о воспитании Евгения из пушкинского романа в стихах или Натальи Павловны из «Графа Нулина», воспитывавшейся «в благородном пансионе у эмигрантки Фальбала», — строк, продолжающих традицию передовой русской литературы XVIII века — традицию Новикова, Фонвизина, Радищева, Крылова, резко осуждавших воспитание русского юношества иностранными, преимущественно французскими, гувернерами. При этом, как мы только что могли убедиться, Пушкин прямо связывал, по следам фонвизинского «Недоросля» и радищевского «Путешествия», частное, домашнее воспитание с обстановкой крепостного права, развращающего и господ и рабов. Подобное «патриархальное» домашнее воспитание, подчеркивал Пушкин, «должно подавить», заменив его воспитанием «в гимназиях, лицеях и пансионах при университетах», причем характер и содержание его автор записки строит по улучшенному образцу того самого лицейского воспитания, на которое доносил и которое полностью опорочивал Булгарин. Воспитанию на иностранный лад, отрывающему юношу от родной страны, от нужд и потребностей своего народа, Пушкин противопоставляет необходимость глубокого знания родины: «Россия слишком мало известна русским; сверх ее истории,

ее статистика, ее законодательство требуют особенных кафедр. Изучение России должно будет преимущественно занять в окончательные годы умы молодых дворян...» Причем в преподавании истории Пушкин требует полной исторической объективности, отсутствия официальной лжи и тенденциозности: «Можно с хладнокровием показать разницу духа народов, источника нужд и требований государственных; не хитрить, не искажать республиканских рассуждений, не позорить убийства Кесаря, превознесенного 2000 лет, но представить Брута защитником и мстителем коренных постановлений отечества, а Кесаря честолюбивым возмутителем». Нетрудно заметить, что последние строки недалеко ушли от одного места из пушкинского «Кинжала» (стихотворение, особенно возмутившее членов следственной комиссии по делу декабристов), где славится сразивший Кесаря «Брут вольнолюбивый».

В записке «О народном воспитании» встречаем и смелые суждения об общем положении дел в стране. Так, помимо уже приведенных строк о крепостном рабстве, Пушкин пишет, прямо повторяя свои проникнутые радищевским духом «Заметки по русской истории XVIII века», о повальном взяточничестве и неправосудии в стране: «...в России все продажно» (в «Заметках»: «От канцлера до последнего протоколиста все крало и все было продажно»). Прямо в декабристских тонах звучало и следующее место, касающееся воспитания в кадетских корпусах — «рассаднике офицеров русской армии»: «Уничтожение телесных наказаний необходимо. Надлежит заранее внушить воспитанникам правила чести и человеколюбия; не должно забывать, что они будут иметь право розги и палки над солдатом; слишком жестокое воспитание делает из них палачей, а не начальников». Опять-таки это напоминает нам строки о «презренной палке палача» из раннего и проникнутого вольнолюбивым духом стихотворного послания Пушкина к популярному тогда генералу А. Ф. Орлову, брату декабриста М. Ф. Орлова.

Есть в записке помимо элементов официальной фразеологии одно-два места, действительно способные шокировать, в особенности если отвлечь их от контекста. Так, например, говоря о тех же кадетских корпусах, Пушкин замечает, что они «требуют физического преобразования, большого присмотра за нравами, кои находятся в самом гнусном запущении», и замечает: «Для сего нужна полиция, составленная из лучших воспитанников...»¹ Но тут же следует добавление, в известной степени это объясняющее: «...доносы других должны быть оставлены без исследования и даже подвергаться наказанию...» Речь идет, таким образом, о некотором ограничении, введении

в известные рамки всячески поощрявшейся начальством практики фискальства и доносов со стороны худших воспитанников.

Обратив сугубое внимание на эти места и не учитывая остального, один из упомянутых исследователей, в стремлении разрушить «либеральную» легенду о Пушкине, предлагал рассматривать его записку как типичное выражение дворянской реакции на декабризм, а в словах о «полиции из лучших воспитанников» был готов видеть зерно мысли «об учреждении тайной полиции в государственном масштабе». Однако, не говоря о том, что подобная полиция была учреждена значительно ранее, такое суждение столь же односторонне, сколь и несправедливо. В частности, сосредоточив внимание на одиозном слове «полиция», исследователь не уловил смысла предложения Пушкина, заключавшегося в том, что надзор за правами и их улучшение надо возложить не на начальство, а на самих же воспитанников — «лучших» из них.

Пушкин обладал исключительно пронидательным умом. Педагогом он, понятно, ни в какой мере не был; однако и по вопросу о воспитании он высказывает целый ряд не только здравых, но и прогрессивных взглядов, связанных с его общим политическим мировоззрением, продолжающих традицию русской передовой общественной мысли и порой, как мы видим, прямо перекликающихся с его суждениями и высказываниями в стихах и прозе конца 10-х — начала 20-х годов. В частности, возражая против воспитания детей гувернерами-иностранцами, Пушкин отнюдь не выступает в реакционно-националистической роли защитника только своего, отечественного и противника всего идущего с Запада, в чем в правительственных кругах усматривали основной источник передовых, революционных идей. «Что касается до воспитания заграничного, то запрещать его нет никакой надобности», — заявляет Пушкин, прямо подчеркивая, что «воспитание иностранных университетов... не в пример для нас менее вредно воспитанию патриархального. Мы видим, — продолжает он, — что Н. Тургенев, воспитывавшийся в Геттингенском университете, несмотря на свой политический фанатизм, отличался посреди буйных своих сообщников нравственностью и умеренностью — следствием просвещения истинного и положительных познаний».

Н. И. Тургенев во время восстания декабристов находился, как мы вспомним, за границей, в Англии, не захотел вернуться в Россию, куда его вызывали для явки в следственную комиссию, и был заочно приговорен к смертной казни. Еще до возвращения из ссылки до Пушкина дошли слухи (впоследствии они оказались неверными) о выдаче Тургенева русским властям и об его аресте; поэт откликнулся на них горько-негодующими стихами: «Так море древний душегубец...» Именно

при посылке Вяземскому этих стихов поэт и пишет свою знаменитую и уже приводившуюся мною фразу: «Еще таки я все надеюсь на коронацию: повешенные повешены; но каторга друзей, братьев, товарищей ужасна» (кстати, это же выражение: «братья, друзья, товарищи» — буквально повторяется Пушкиным и в записке). И хотя надежды Пушкина не оправдались, он окончательно их не утратил. Мало того, поэт пользовался малейшей возможностью, чтобы, не задаваясь несбыточным, сделать возможное: способствовать в меру своих сил осуществлению этих надежд, настойчиво призывая «милость к падшим». Во время первой же беседы с царем после возвращения из ссылки Пушкин — мы знаем — заступился за Кюхельбекера. Явным заступничеством за Н. И. Тургенева, которого Булгарин в своей записке об «Арзамасе» объявлял представителем «фрондерства всего святого», приготавливавшим «порох, который впоследствии вспыхнул от буйного пламени Тайного общества», было и только что приведенное место из записки «О народном воспитании».

Записка Пушкина была полностью выдержана в тонах, соответствовавших новому политическому курсу поэта, сложившемуся в результате встречи его с царем и либеральных заверений последнего. Это и выражено в формуле, определяющей цель воспитания «молодых дворян»: «...Служить отечеству (именно: отечеству, а не традиционное и канонизированное: царю и отечеству. — Д. Б.) верою и правдою, имея целию искренно и усердно соединиться с правительством в великом подвиге улучшения государственных постановлений». Поэтому ничего политически предосудительного в ней не было и не могло быть. Помимо того, со свойственным ему художественным мастерством Пушкин так тонко стилизовал ее в ряде мест под язык высочайших манифестов, что это обмануло даже Бенкендорфа, пометившего на тексте записки, переданной Николаю, что она произвела на него хорошее впечатление. Однако всем существом своим записка противостояла педагогическим концепциям реакционеров прошлого — александровского — и нового — николаевского — царствования, основывавших в противовес западному просветительскому идеологизму систему воспитания на якобы исконно русских началах — верности алтарю и престолу. В записке Пушкина ни о каких началах этого рода даже и не упоминалось. Наоборот, вся она проникнута пафосом просветительства, призывом к организации такой системы воспитания и обучения, которая даст возможность молодому поколению «в просвещении стать с веком наравне». Этого не заметил глава «высшей тайной полиция», но — здесь надо отдать ему должное — остро почувствовал сам Николай, отнюдь не

удовольствовавшийся пометой Бенкендорфа, а лично с пристальным вниманием прочитавший пушкинскую записку.

Подчеркивание в записке исключительной важности просвещения, в частности изучения наук политических и ознакомления воспитанников с «республиканскими идеями», ее гражданско-патриотический дух, критика всеобщей продажности, палочной дисциплины, крепостного рабства — все это должно было живо напомнить Николаю многие и многие письма и записки, адресованные ему декабристами, в которых настойчиво звучали все эти мотивы. В единый ряд с ними должна была встать в глазах Николая и записка Пушкина, который не только не пошел по пути Булгарина, но явно оставался при своих прежних взглядах. О крайне неодобрительной реакции на записку со стороны царя свидетельствуют многочисленные пометы, сделанные им на полях: сорок вопросительных и один восклицательный знак. В частности, по несколько вопросительных знаков было поставлено не только там, где автор говорит о необходимости уничтожения телесных наказаний или приводит в качестве образца гражданской доблести убийцу Юлия Цезаря, Брута, но как раз там, где он предлагает учредить в кадетских корпусах «полицию» из «лучших воспитанников».

Однако, следуя тактике, принятой Николаем в отношении поэта, заострять вопрос он не стал. На записку последовала весьма кисло-сладкая наставительная резолюция царя, переданная Пушкину все через того же Бенкендорфа: «Государь император с удовольствием изволил читать рассуждения Ваши о народном воспитании и поручил мне изъяснить Вам высочайшую свою признательность. Его величество при сем заметить изволил, что принятое Вами правило, будто бы просвещение и гений служат исключительным основанием совершенства, есть правило опасное для общего спокойствия, завлекшее Вас самих на край пропасти и повергшее в оную толикое число молодых людей». Слова эти прямо показывают, что «правило» Пушкина являлось в глазах царя правилом декабристским. Кстати сказать, слова «гений» в записке Пушкина вообще не имеется, подсказано же оно, несомненно, запиской Булгарина, который писал, что все «лицейские воспитанники первого времени», то есть пушкинского выпуска, «почитают себя... гениями». Взамен этого «правила» поэту преподается казенная — своего рода «молчалинская» — пропись: «Нравственность, прилежное служение, усердие предпочесть должно просвещению неопытному, безнравственному и бесполезному. На сих-то началах должно быть основано благонаправленное воспитание. Впрочем, рассуждения Ваши заключают в себе много полезных истин» (XIII, 314—315).

Несмотря на по-прежнему официально-вежливый тон и даже некоторые комплименты, содержащиеся здесь, Пушкин прекрасно понял характер этой резолюции, определив ее как высочайший разнос. Причем — следует отметить — он заранее сознательно шел на это: «Мне бы легко было написать то, чего хотели, — сказал он одному из своих приятелей периода михайловской ссылки, А. Н. Вульффу, — но не надобно же пропускать такого случая, чтоб сделать добро. Однако, я между прочим сказал, что должно подавить частное воспитание. Не смотря на то, мне вымыли голову»¹. Причем Пушкин предполагал повторять подобные попытки. Свою записку он оканчивал словами: «Ободренный первым вниманием государя императора, всеподданнейше прошу его величество дозволить мне повергнуть пред ним мысли касательно предметов более мне близких и знакомых» (XI, 47). Говоря так, Пушкин, вероятно, имел в виду темы о положении литературы и писателей, в особенности о цензурных притеснениях, о чем он уже говорил царю во время своей первой встречи с ним, об авторском праве и т. п. Однако после прочтения Николаем записки никаких новых поручений — и это, конечно, тоже весьма знаменательно — дано Пушкину не было.

* * *

Сознание необходимости «проучить» Пушкина «при первом удобном случае», о чем, как мы помним, фон Фок сразу же после встречи поэта с царем писал своему шефу Бенкендорфу, возникло еще до прочтения записки «О народном воспитании». Властям, видимо, казалось, что поэт, обнадуженный «благоклонным» приемом царя, сразу же «азнался»: едва был возвращен в Москву, тотчас же стал проситься в столицу — в Петербург; подав соответствующую просьбу царю, не явился с поклоном в III отделение; не ответил Бенкендорфу ни на его первое, ни на второе письмо; получив «высочайшее» поручение изложить свои мысли о воспитании юношества, не торопился ваяться за это, а вместо того проводил время у друзей-литераторов, в свою очередь весьма сомнительных в глазах властей, и — автор вольных рукописных стихов — даже читал друзьям и знакомым свои новые, неизвестные начальству, тоже рукописные произведения.

Особенным, можно сказать, неслыханным триумфом сопровождалось чтение Пушкиным его исторической трагедии «Борис Годунов» в ряде знакомых домов, в частности у поэта Дмитрия Веневитинова, находившегося под подозрением у III отделения. Самый жанр исторической трагедии тоже был достаточно сомнительным. В репертуаре XVIII века и

пушкинского времени было немало вполне благонамеренных трагедий, но встречались — и также нередко — трагедии с резко выраженным тираноборческим духом. Естественно, что это должно было привлечь к себе особое внимание III отделения, в особенности в разгар дела о распространении рукописных стихов «На 14 декабря», и вместе с тем предоставляло властям тот «удобный случай», которого выжидал фон Фок.

И вот среди, казалось бы, ясного неба раздался первый удар нового грома. 29 ноября по пути из Михайловского в Москву, в Пскове, Пушкин получил новое, второе письмо Бенкендорфа, написанное уже совсем в ином, гораздо более неприкрыто сухом и даже жестком тоне. Глава III отделения спрашивал, справедливы ли полученные им сведения о том, что Пушкин читал «в некоторых обществах» «сочиненную... вновь трагедию» до ее предварительного рассмотрения «его императорским величеством». Заканчивалось письмо почти угрожающе: «Сие меня побуждает вас покорнейше просить об уведомлении меня, справедливо ли таковое известие, или нет». Вопрос этот задавался чисто риторически. Бенкендорф через своих агентов точно знал, что свою трагедию Пушкин читал. В то же время в заключающей письмо фразе он делает вид, тем самым особо подчеркивая тяжесть проступка поэта, что не верит этому: «Я уверен, впрочем, что вы слишком благомыслящи, чтобы не чувствовать в полной мере столь великодушного к вам монаршего снисхождения и не стремиться учинить себя достойным оного» (XIII, 307).

Пушкин понял, что дело грозит обернуться не на шутку, и поспешил послать Бенкендорфу извинительное письмо, указывая, что не отвечал ему, «будучи совершенно чужд ходу деловых бумаг», и что «действительно в Москве читал свою трагедию некоторым особам», но сделал это, «конечно, не из послушания, но только потому, что худо понял высочайшую волю государя». К письму он приложил рукопись своей трагедии, дабы был ясен «дух, в котором она сочинена» (XIII, 308). О том, как Пушкин был встревожен, наглядно показывает написанное им в тот же день письмо к М. П. Погодину, редактору нового журнала «Московский вестник», с надписью на конверте «для доставления как можно скорее» и с просьбой в самом письме «как можно скорее» «остановить» в московской цензуре все, что было туда направлено из его произведений: «такова воля высшего начальства»; «покаместь, — добавлял он, — не могу участвовать и в вашем журнале...» В то же время поэт надеялся, что после его ответа Бенкендорфу и посылки трагедии царю все благополучно разрешится: «все перемелится и будет мука» (XIII, 307). Однако Пушкин не подозревал, что история с чтениями «Бориса Годунова» была

только одним звеном, и притом не самым главным, в той невидимой цепи, которой начали опутывать «всемилоостивейше» выпущенного на волю поэта почти с первых же дней по возвращении его из ссылки. На самом деле еще 25 октября, то есть почти за месяц до письма-запроса Бенкендорфа об этих чтениях, царь утвердил решение особой комиссии военного суда, действовавшей под непосредственным руководством его брата, великого князя Михаила Павловича, о привлечении Пушкина по делу о пресловутых стихах «На 14 декабря».

Через некоторое время после возвращения поэта в Москву, 19 января 1827 года, он был вызван к московскому обер-полицмейстеру генералу Шульгину для дачи «письменного показания» по четырем «пунктам»: 1) Им ли сочинены известные стихи, когда и с какой целью они сочинены? 2) Почему известно ему сделалось намерение злоумышленников, в стихах изъясненное? 3) Кому от него сии стихи переданы? 4) В случае же отрицательства, неизвестно ли ему, кем оные сочинены? Легко представить себе удивление Пушкина. Вопросы задавались от имени комиссии военного суда по делу Алексева, — значит, очевидно, в связи с отрывком из «Андрея Шенье». Мало того, поскольку было употреблено выражение «известные стихи», известные, очевидно, ему, Пушкину, суд знал об его ответе, уже данном Бенкендорфу и, конечно, переданном царю, из которого явствовало, что к 14 декабря они никакого отношения не имеют. Но зачем же тогда снова его об этом спрашивать? А может быть, появились какие-то другие стихи, ему приписываемые? Понятно, что он ответил, что «Александр Пушкин не знает, о каких *известных* стихах идет дело, и просит их увидеть». Военный суд над Алексеевым проходил по месту нахождения его полка, в Новгороде, куда были доставлены под арестом все к нему прикосновенные. Но пойти на арест Пушкина и отправку его в Новгород суд (великий князь Михаил Павлович предоставлял ему это право, но, возможно, были получены какие-то дополнительные инструкции) не пошел. Список «имеющихся при деле стихов» был «самопоспешнейше» выслан тому же Шульгину, но в запечатанном конверте на имя Пушкина и «в его собственные руки», с тем чтобы поэт при нем распечатал его и по прочтении снова запечатал своей личной печатью. После этого еще одну печать должен был наложить Шульгин. Эта совершенно необычная процедура показывала, что посылаемые стихи представлялись суду настолько криминальными, что их не должен был знать даже начальник московской полиции. Поскольку стихи оказались все тем же действительно уже известным Пушкину отрывком из «Андрея Шенье», ему оставалось лишь повторно признать свое авторство и указать, что они были «написаны гораздо прежде

последних мятежей». Наряду с этим, исправив вкравшиеся в список ошибки и прокомментировав в своем ответе суду строку за строкой наиболее «предосудительные» места, поэт подчеркнуто заявил, что «все сии стихи никак, без явной бессмыслицы, не могут относиться к 14 декабря». Встречное обвинение Пушкиным своих обвинителей в «явной бессмыслице» прозвучало, как звонкая пощечина, изобличение их в полном невежестве по части истории. Все это вообще должно было крайне раздражить поэта. И вот, уже подписав свои показания и поставив дату 27 января 1827 года, он, словно бы желая вбить их в тупые головы членов суда, делает приписку: «Для большей ясности повторяю, что стихи, известные под заглавием: *14 декабря*, суть отрывок из элегии, названной мною *Андрей Шенье*».

Казалось, действительно, все уже ясно, тем не менее почти полгода спустя, 29 июня 1827 года, Пушкин снова был вызван, на этот раз, поскольку он в это время находился в Петербурге, к петербургскому обер-полицмейстеру, и опять вынужден был повторять то, что уже дважды было им сказано. Именно в этих-то третьих по счету показаниях, видимо до предела возмущенный нелепым толчением воды в ступе, Пушкин, отбросив в сторону всякую осторожность, с подчеркнутой резкостью противопоставил победоносные события французской революции, которым, по содержанию и тону его ответа, было ясно, он сочувствует, «несчастному бунту 14 декабря», о плачевном конце которого, как тоже ясно чувствовалось, он сожалеет. Так это и было воспринято при окончательном приговоре по делу о злополучных стихах «На 14 декабря». «В заключении, — заканчивал свое третье показание Пушкин, — объявляю, что после моих последних объяснений мне уже ничего не остается прибавить в доказательство истины». Тем не менее 24 ноября 1827 года Пушкину пришлось давать суду новое, четвертое «объяснение». Но и на этом дело не прекратилось: пошло по инстанциям — сперва в сенат, затем в Государственный совет. В решении сената отрывок из «Андрея Шенье» был признан «сблудительным и служившим к распространению в неблагонамеренных людях того пагубного духа, который правительство обнаружило во всем его пространстве». «За выпуск в публику» стихов, не получивших дозволения цензуры, поэт следовало бы предать суду. Однако сенат счел возможным, «избавя его, Пушкина, от суда, обязать подпиской, дабы впредь никаких своих творений без рассмотрения и пропуска цензуры не осмеливался выпускать в публику под опасением строгого по законам наказания». Государственный совет в своем окончательном решении, согласившись с определением сената, постановил сверх того «по неприличному выражению» Пушкина «в ответах своих на счет происшествия 14 декабря 1825 года и по духу

самого сочинения... иметь за ним в месте его жительства секретный надзор»¹. Решение это явно отставало от фактического положения вещей: секретный надзор за Пушкиным — мы знаем — был установлен III отделением сразу же по возвращении из ссылки. Вынужденный дать требуемую подписку, Пушкин был глубоко уязвлен этим. «Государь император в минуту для меня незабвенную, — писал он Бенкендорфу, — изволил освободить меня от цензуры, я дал честное слово государю, которому изменить я не могу, не говоря уж о чести дворянина, но и по глубокой, искренней моей привязанности к царю и человеку. Требование полицейской подписки унижает меня в собственных моих глазах, и я твердо чувствую, <что> того не заслуживаю, и дал бы и в том честное мое слово, если б я смел еще надеяться, что оно имеет свою цену» (XIV, 25).

Однако «унижение», которое Пушкин, по его словам, в связи с этим испытывал, не могло идти ни в какое сравнение с тем, что пришлось ему испытать совсем вскоре после этого письма². Не успело закончиться несомненно нервировавшее и даже бесившее поэта своей «явной бессмыслицей» дело об отрывке из «Андрея Шенье», как против него возникло новое дело, имевшее гораздо более угрожающий характер.

На имя петербургского митрополита Серафима поступила жалоба от дворовых крестьян на их помещика, некоего штабс-капитана Митькова, в том, что он «развращает их в понятиях православной, ими исповедуемой христианской веры, прочитывая им из книги его рукописи некое развратное сочинение под заглавием Гавририады». Подобная жалоба была очень на руку Николаю, который, как мы знаем, усиленно насаждал версию о том, что декабристская идеология якобы в корне противоречит исконно русским народным началам. А тут произведение, которое полковник Бибиков (в уже известном нам доносе оно прямо именуется пушкинским) объявлял исполненным революционного — декабристского — духа («разносит пламя восстания»), осуждается как бы голосом самого народа. По приказанию царя в связи с этим была создана особая комиссия из трех крупных сановников, в том числе одного из виднейших мракобесов александровского царствования, бывшего министра народного просвещения и духовных дел, князя А. Н. Голицына, саркастическую характеристику которому («Усердно задушить старался просвещение») Пушкин дал в своем «Втором послании к цензору» (1824). И вот как раз в тот день, 25 июля 1828 года, когда царь утвердил решение Государственного совета по делу об отрывке из «Андрея Шенье», особая комиссия постановила допросить Пушкина через петербургского генерал-губернатора, им ли «писано» «богохульное сочинение» «под названием Гавририады».

Поэт сразу же понял крайнюю опасность своего положения. Александр I в свое время уволил его со службы и отправил в новую ссылку, почти заточение — в Михайловское — за несколько строк об атеизме в перехваченном полицией частном письме к приятелю. В «Гавриилиаде», получившей в рукописи довольно широкое распространение, в эротически озорную прои-комическую поэму превращены были основные догматы христианского вероучения — о непорочном зачатии, о богочеловеческой природе Христа. «Ты зовешь меня в Пензу, — писал Пушкин 1 сентября 1828 года Вяземскому, — а того и гляди, что я поеду далее „прямо, прямо на восток“» (другими словами, на каторгу в Сибирь) — и пояснял: «до Правительства дошла, наконец, Гавриилиада» (XIV, 26).

Действительно, это был уже не отдаленный и одинокий удар грома; на поэта неумолимо надвигалась новая гроза. «Снова тучи надо мною || Собралися в тишине; || Рок завистливый бедою || Угрожает снова мне... || Сохраню ль к судьбе презренья? || Понесу ль навстречу ей || Непреклонность и терпенье || Гордой юности моей?» — спрашивал он себя около этого времени в стихотворении, характерно названном «Предчувствие»¹. Снова вызванный в начале августа 1828 года к петербургскому военному генерал-губернатору для дачи письменных показаний, Пушкин, который с такой уверенностью, порой сам переходя в роль обличителя своих невежественных судей, держался на допросах по делу о стихах «На 14 декабря», сперва дрогнул — отрекся от того, что поэма написана им. Это отречение он повторил снова 19 августа. Больше того, в письме к Вяземскому, которому в 1822 году он послал собственноручно переписанный текст «Гавриилиады», он назвал (очевидно, чтобы предупредить, как держать себя в случае необходимости) в качестве автора поэмы сатирика князя Д. П. Горчакова, известного цензурными произведениями этого рода; имя Горчакова было названо им и в черновых набросках показания от 19 августа. Горчакову это повредить не могло: он умер еще в 1824 году. Однако в окончательном тексте своего показания Пушкин его имени не упомянул, неопределенно заметив, что рукопись поэмы «ходила между офицерами гусарского полку». Тогда по требованию Николая, внимательнейше следившего за ходом дела, Пушкин был призван третий раз к одному из членов особой комиссии, графу П. А. Толстому, который огласил ему царскую резолюцию: «сказать ему моим именем, что, зная лично Пушкина, я его слову верю. Но желаю, чтоб он помог Правительству открыть, кто мог сочинить подобную мерзость и обидеть Пушкина, выпуская оную под его именем».

Активное вмешательство царя в допрос и непосредственное обращение его к поэту крайне осложнили и без того очень

трудное положение последнего. Слова: «зная лично Пушкина», конечно, имели в виду столь памятную поэту аудиенцию в Кремлевском дворце и длительный — по существу — допрос, по форме — милостивую беседу с царем. Теперь этот допрос-беседа словно бы снова заочно возобновился. Естественно, что перед поэтом со всей остротой встал вопрос: как быть дальше? Продолжать отрицать свое авторство? Но выраженное царем доверие к слову Пушкина, явившееся, в сущности, прямым и тактически очень ловким ответом на горькие сетования последнего в уже известном нам письме к Бенкендорфу, обязывало больше чем что-либо другое. Перестать отрицать? Но это значило не только в высшей степени рискованное признание в авторстве произведения, которое сам же он назвал в своем втором показании «столь жалким и постыдным», но и признание в том, что он говорил до сих пор неправду. Вероятно, никогда Пушкин не чувствовал себя в таком тягостном и, главное, унижающем его в собственных глазах положении, как в эту критическую минуту. «Длинное молчание» поэта — мы помним — предшествовало на кремлевской аудиенции его обещанию царю «сделаться другим». Наступило оно и сейчас, перед тем как поэт принял решение: снова твердо стал на наиболее свойственный ему путь «презрения к судьбе» — мужественной и гордой прямоты. «По довольном молчании и размышлении» Пушкин попросил разрешения написать письмо в собственные руки царя. Получив согласие, он тут же его написал, запечатал и передал графу Толстому. По прочтении письма Николай наложил резолюцию: «Мне это дело подробно известно и совершенно кончено»¹. Обнаружить само пушкинское письмо пока не удалось. Но все новейшие исследователи высказывают вполне обоснованное предположение, что в нем поэт признался в авторстве «Гавриилиады»².

Несомненно и то, что, решив сознаться в своем авторстве, Пушкин в данном, исключительно неблагоприятном для него положении сумел найти тот же прямой, откровенный и вместе с тем полный внутреннего достоинства тон, в котором он провел во время аудиенции в Кремле свой разговор с Николаем и который, бесспорно, импонировал последнему. Вероятно, и теперь это произвело на царя сильное впечатление и в известной мере повлияло на его решение считать дело о «Гавриилиаде» поконченным. И все же для Пушкина этот эпизод явился одной если не из самых трагических, то самых тягостных и горестных страниц его биографии. Близко знавшие поэта люди свидетельствуют, как болезненно воспринимал он это до самого конца жизни, «горевал и сердился при всяком даже нечаянном напоминании» о «Гавриилиаде». Когда кто-то, «думая конечно ему угодить... стал было читать из нее отрывок, — Пушкин

вспыхнул, на лице его выразилась такая боль, что тот понял и замолчал»¹.

Что касается Николая I, — поставив крест на следствии о «Гавриилиаде», он сделал едва ли не один из самых выигрышных ходов в той игре «обольщения» поэта, которую он начал в коронационные дни 1826 года. Тогда он вернул его из ссылки, теперь он освобождал Пушкина от ожидавшейся им кары куда более суровой — ссылки в Сибирь. Многие надежды Пушкина, возникшие было после первой встречи с царем, к этому времени не могли не поколебаться. Высочайшая цензура оказалась не «необъятной выгодой», а в известном отношении еще большим отягощением: против обычной цензуры можно было как-то бороться; на решение высочайшего цензора, понятно, апеллировать было некому. Так и случилось с «Борисом Годуновым». Историческая трагедия, посланная царю через Бенкендорфа, была передана последним Булгарину, который дал достаточно кислый отзыв. А царь на этом основании, ничтоже сумняшеся, предложил — «с ученым видом знатока» — переделать трагедию в «историческую повесть или роман, на подобие *Вальтера Скотта*» (XIII, 313). Спорить с подобным критиком не приходилось. Поэтому Пушкину оставалось одно — вежливо, но достаточно категорически отклонить высочайшее предложение, сославшись на то, что он «не в силах уже переделать... однажды написанное» (XIII, 317), и положить рукопись в письменный стол, где она и пролежала около четырех лет. Зато совет царя, конечно, через Бенкендорфа, ставший ему известным, с готовностью подхватил тот же Булгарин, выпустив в 1830 году свой исторический роман «Дмитрий Самозванец». Причем одновременно он совершил и литературную кражу: воспользовавшись тем, что «Борис Годунов» все еще оставался неопубликованным, сделал из него ряд заимствований. Вскоре и вообще выяснилось, что Пушкин не имел права провести в печать ни одного своего нового произведения общеустановленным путем, то есть через обычную цензуру. «Вот в чем дело: Освобожденный от цензуры я должен однакож, прежде чем что-нибудь напечатать, представить оное Выше; хотя бы безделицу» (XIII, 312), — писал он Соболевскому уже 1 декабря 1826 года, после полученной им от Бенкендорфа «головомойки» за чтение друзьям того же «Бориса Годунова». Таким образом, для Пушкина был создан особый и исключительный цензурный режим. Все им написанное до выхода в свет ставилось под непосредственный контроль прежде всего шефа жандармов, а затем и самого царя. Наконец, взятием с него в результате дела об «Андрее Шенье» обязательства не выпускать в свет ничего без разрешения предварительной обычной цензуры положение еще больше осложнилось.

«...Ни один из русских писателей не притеснен более моего», — прямо заявлял Пушкин, подытоживая условия, в которые была поставлена его литературная деятельность, Бенкендорфу в конце 1835 года (XVI, 57). И все же, «обольщенный» Николаем, он продолжал питать иллюзии в отношении личности и преобразовательных намерений царя. В том же стихотворении «Предчувствие» поэт писал: «Может быть еще спасенный, || Снова пристань я найду», то есть приравнивал возможность благополучного исхода дела о «Гавриилиаде» не более не менее как к «спасению» по делу декабристов и возвращению из ссылки, о чем годом ранее писал в стихотворении «Арион». То, что Николай, зная из признания Пушкина об его авторстве, тем не менее приказал прекратить это грозное для него дело, не могло не усилить иллюзий поэта и, кроме того, опутало его незримыми, но крепчайшими узами — узами благодарности, которые он не мог разорвать до конца жизни. Все же, что не могло не колебать этих иллюзий, он относил, как правило, за счет не царя, а его окружения, прежде всего того же Бенкендорфа, что характерно и выразил позднее народно-пословицей формулой: жалует царь, да не жалует псарь.

Но помимо личных тягот и огорчений, связанных с «обождением» с ним властей, Пушкина не могли глубочайшим образом не угнетать сложившиеся «обстоятельства» — общая обстановка последекабрьских лет, та тягчайшая и удручающая общественно-политическая атмосфера, которая установилась и все более сгущалась в стране и которую поэт все острее стал ощущать, когда первые недели радости, приподнятости, радужных надежд, охвативших его было после возвращения из ссылки, миновали.



«Первые годы, последовавшие за 1825-м, были ужасные (*furent terribles*), — по живым непосредственным впечатлениям вспоминал об этом времени Герцен. — Понадобилось не менее десятка лет, чтобы человек мог опомниться в своем горестном положении поработанного и гонимого существа. Людью овладело глубокое отчаяние и всеобщее уныние» (VII, 84, 214). А именно на этот-то десяток лет и приходится второй и последний большой период жизни и литературной деятельности Пушкина. Не мог поэт, после того как первые восторги и его самого и встретившего его возвращение из ссылки московского общества прошли, не ощутить вокруг себя зияющей пустоты, столь непривычной для него даже во время ссылки в Михайловском, когда, ведя оживленную переписку с идейно

близкими, воодушевленными общими стремлениями людьми, он хотя и был в одиночестве физическом, не ощущал себя в одиночестве моральном. «Возвратившись, Пушкин не узнал ни московского общества, ни петербургского, — справедливо замечал тот же Герцен. — Высшее общество, — подчеркивал он далее, — с подлым и низким рвением спешило отречься от всех человеческих чувств, от всех гуманных мыслей. Не было почти ни одной аристократической семьи, которая не имела бы близких родственников в числе сосланных, и почти ни одна не осмелилась надеть траур или выказать свою скорбь» (VII, 206, 214).

В поисках духовно родственных ему людей Пушкин сблизился с кружком так называемых московских «архивных юношей» (все они служили либо числились на службе в Московском архиве государственной коллегии иностранных дел), или «любомудров» (так они сами передавали по-русски греческое — философы) — членов негласного литературно-философского «Общества любомудрия», с которым был связан в свое время Вильгельм Кюхельбекер, издававший вместе с председателем общества князем В. Ф. Одоевским альманах «Мнемозина», в котором печатались и стихи Пушкина (в частности, его стихотворение «Демон»). После разгрома восстания декабристов В. Ф. Одоевский, двоюродный брат поэта-декабриста А. И. Одоевского, опасаясь преследований, поспешил, «предав огню» устав и протоколы Общества, распустить его.

О любомудрах до сих пор существует одностороннее представление как о совершенно чуждых общественным интересам и политической жизни отвлеченных мечтателях, страстных поклонниках немецкой идеалистической философии и немецкой литературы, представителей «чистого искусства». Часть членов Общества во главе с его председателем действительно сторонилась политики, но другая его часть (А. И. Кошелев, И. В. Киреевский и другие), во главе с молодым и исключительно одаренным художником, музыкантом, поэтом и мыслителем, дальним родственником Пушкина Дмитрием Владимировичем Веневитиновым, была захвачена революционным подъемом преддекабрьских месяцев — пламенно желала революции, считала, что «для России уже наступил великий 1789 год». «Вследствие этого, — вспоминает Кошелев, — мы с особенною жадностью налегли на сочинения Бенжамена Константа, Рое-Коллара и других французских политических писателей; и на время немецкая философия сошла у нас с первого плана». Даже после того, как восстание в Петербурге было подавлено, Веневитинов и его друзья, в связи с распространявшимися слухами, что находившаяся на юге Вторая армия отказалась присягать Николаю и идет на Москву и сюда же

движется со своими войсками также отказавшийся присягать главнокомандующий Кавказской армией генерал Ермолов, страстно ждали «с юга новых Мининых и Пожарских» и готовились принять непосредственное участие в революционных боях. А когда и эти надежды рухнули и начались повальные аресты, все они, вспоминает тот же Кошелев, «почти желали быть взятыми и тем стяжать известность и мученический венец»¹. Все это еще больше сплотило между собой эту группу в тесный дружеский кружок, в который вошли в большинстве своем кончившие Московский университет и являвшиеся цветом тогдашней московской интеллигенции — критик И. В. Киреевский, поэт и критик С. П. Шевырев, страстный библиофил, славящийся своими колкими эпиграммами С. А. Соболевский и несколько других бывших Любомудров. Наряду с представителями передовой дворянской молодежи одним из активнейших членов кружка был сын крепостного крестьянина, деятельный и способный литератор, историк по специальности, в студенческие годы товарищ поэта Тютчева, а в данное время преподаватель университета М. П. Погодин. «Любимцем, сокровищем всего нашего кружка», свидетельствует тот же Погодин, был Дмитрий Веневитинов², до конца жизни сохранивший свою декабристскую настроенность, по словам хорошо осведомленного Герцена, «полный мечтаний и идей 1825 года» (VII, 223). Но на первых порах оппозиционно настроены были и остальные члены кружка, и даже такие, как Погодин и Шевырев. Недаром за всеми ними велась систематическая секретная слежка. В донесениях агентов III отделения они именовались «истинно бешеными либералами», «отчаянными юношами», «исповедание веры» которых составляют «правила якобинства», и т. п.³ Все эти жандармские характеристики были крайне преувеличены. Но действительно, веневитиновский кружок в первые два-три декабрьских года был единственным литературно-дружеским объединением, отличавшимся вольнолюбивым духом и тем самым продолжавшим в какой-то мере идейные традиции декабристов. Неудивительно, что на первых порах именно в этом кружке Пушкин обрел, как ему представлялось, наиболее близкую себе среду.

Поэта издавна не удовлетворял уровень современной ему русской литературной критики, связанный с состоянием тогдашней периодической печати. Преобладающей формой ее были альманахи. Но даже лучшие из них, такие, как «Полярная звезда», издававшаяся Рылевым и А. Бестужевым, и «Северные цветы», издававшаяся Дельвигом, — в силу того что выходили они крайне редко — всего раз в год, — носили узко камерный, «альбомный» характер и потому не могли оказывать сколько-нибудь серьезного и систематического влияния на

читающую публику. Еще меньше значения имели многочислен-
ные альманахи, «карманные книжки», «альбомы муз» и т. п.,
расплодившиеся по следам «Полярной звезды» и «Северных
цветов». Что касается журналов, то старейший из них, «Вест-
ник Европы», основанный Карамзиным и редактировавшийся
одно время Жуковским, давно утратил свое литературно-про-
грессивное значение и, наоборот, стал оплотом литературного
староверства. Из всех журналов тех лет на наиболее прогрес-
сивных литературных и общественных позициях стоял самый
молодой — «Московский телеграф», который начал издавать
с 1825 года талантливый самоучка, живой и предприимчивый
литератор — критик и публицист — Н. А. Полевой. Ближайшее
участие в нем принимал П. А. Вяземский, который привлек к
сотрудничеству и Пушкина. Если в «Вестнике Европы» поэта
жестoko бранили за его романтизм, на страницах «Московского
телеграфа» ему расточались за это же самые восторженные
похвалы. Однако и «Московский телеграф» не удовлетворял
Пушкина, который хотя и отзывался о нем как о «лучшем»
из имевшихся тогда журналов (XIII, 198), но считал его изда-
теля человеком поверхностным, мало по-настоящему образо-
ванным, некритически прилагавшим к русской жизни и лите-
ратуре новейшие западные теории, продолжавшим именовать
поэта, уже автора первых глав «Евгения Онегина» и «Бориса
Годунова», главой русского романтизма, «северным Байронэм».
В то же время сам Пушкин все более испытывал потребность
в широкой литературно-общественной трибуне и потому, еще
будучи в ссылке, неоднократно поднимал перед друзьями, в
частности перед тем же Вяземским, вопрос о создании соб-
ственного литературно-критического органа. Потребность эта
еще больше усилилась после разгрома декабристов и прекра-
щения «Полярной звезды». В ответ на просьбу П. А. Катенина
прислать стихов для затеваемого нового альманаха Пушкин
писал ему в одном из своих первых подекабрьских писем:
«Вместо альманаха не затеять ли нам журнала», чтобы нако-
нец зазвучал «голос истинной критики», посредством которой
можно было бы оказывать необходимое воздействие на «обще-
мнение и дать нашей словесности новое истинное направле-
ние» (XIII, 261 — 262). Любомудры еще до встречи с Пуш-
киным также усиленно занимались издательской деятельностью
(«Мнемозина», многочисленные альманахи близкого к любо-
мудрам поэта и критика, воспитателя Ф. И. Тютчева и позднее
одного из школьных учителей Лермонтова С. Е. Раича; подго-
товленный М. П. Погодиным и выпущенный в начале 1826
года альманах «Уралия»). Но все эти издания оставались в
границах все той же камерной, «альманашной» периодики.
И именно по инициативе Пушкина, проявленной при первой

же встрече поэта с любомудрами всего через день по возвращении его из ссылки, было решено выйти за эти пределы и приступить к изданию двухнедельного журнала «Московский вестник». «Рады ли вы журналу? пора задушить альманахи», — спрашивал Пушкин у поэта Языкова (XIII, 314). Редактором нового журнала из осторожности выбрали М. П. Погодина. Но Пушкин возлагал большие надежды на высокоталантливую и образованную молодежь кружка любомудров и, рассчитывая с их помощью осуществить те задачи, которые он намечал для будущего журнала в письме к Катенину, намеревался взять на себя руководство «Московским вестником». «Может быть, не Погодин, а я буду хозяином нового журнала», — писал он Вяземскому, убеждая его отказаться от «Московского телеграфа» и перейти в «Московский вестник» (XIII, 304—305). Больше того, кружок — «партия», которую «составляют князь Вяземский, Пушкин, Титов, Шевырев, князь Одоевский, два Киреевские и еще несколько отчаянных юношей», — как писал в секретной записке фон Фок, — подумывал даже несколько позднее добиться права на издание ежедневной политической газеты «Утренний листок»¹. Однако разрешения на нее дано не было.

Из всех новых литературных связей и отношений, возникших у Пушкина после возвращения его из ссылки, самым ярким и значительным было знакомство и завязавшаяся вслед за тем крепкая дружба с Адамом Мицкевичем, который за участие в одной из национально-освободительных польских студенческих организаций был выслан в центральные русские губернии, приехал в Москву в трагические декабрьские дни 1825 года и также тесно сошелся с кружком любомудров. Последние и поспешили познакомить их между собой.

Личные и литературные отношения между Пушкиным и Мицкевичем не только сыграли важную роль в жизни и творчестве каждого из них, но и представляют одну из наиболее значительных и знаменательных страниц в истории культурных взаимосвязей и взаимоотношений двух великих славянских народов. Пушкин еще года за два до встречи с Мицкевичем поднял в одном из своих стихотворений 1824 года весьма сложную, острую и трагическую тему многовековых исторических отношений двух соседних славянских стран — России и Польши. Стихотворение это — послание к одному из польских знакомцев Пушкина, поэту и патриоту графу Густаву Олизару, позднее, в связи с делом декабристов, дважды арестовывавшемуся по подозрению в принадлежности к польскому тайному политическому обществу. Непосредственным толчком к посланию, видимо, послужило неудачное сватовство Олизара к Марии Раевской.

Открывается оно напоминанием о давних и жестоких, протекавших с переменным успехом военных схватках между Россией и Польшей: «Певец! Издревле меж собою || Враждуют наши племена: || То [наша] стонет сторона, || То гибнет ваша под грозою». Эта ожесточенная вековая вражда рисуется поэтом самыми беспощадно суровыми красками. После этого столь характерного для художественного мышления Пушкина исторического экскурса в послании проступает тот интимно-личный мотив, о котором сказано выше: «[И наша дева молодая], || Привлекши сердце поляка, || [Отвергнет,] [гордостью пылая,] || Любовь народного врага». Тем сильнее вслед за всем этим звучит завершающий примирительный аккорд, для которого все стихотворение явно и написано:

Но глас поэзии чудесной
Сердца враждебные дружит —
Перед улыбкою небесной
Земная ненависть (?) молчит,

При сладких (?) звуках вдохно-
венья,

При песнях <лвр>..
И восстают благословенья,
На племена (?) [ни] сходит мир...
(II, 395)

До нас послание к Олизару, как видно из только что приведенного текста, дошло только в черновом и незаконченном виде (слова, взятые в квадратные скобки, в дошедшей до нас рукописи зачеркнуты; знак вопроса в угловых скобках поставлен после слов, чтение которых предположительно). Но в перечне стихотворений, предназначавшихся Пушкиным для нового издания, составленного поэтом в середине 1827 года, то есть уже после знакомства и частых встреч с Мицкевичем, включено и послание «Графу Олизару». Это показывает, что либо данное стихотворение было в свое время доведено Пушкиным до конца, но беловой заверченный текст его не сохранился, либо Пушкин предполагал вернуться к своему черновику и доработать его. Последнее было бы весьма знаменательно именно для этого времени — периода сближения с Мицкевичем. Но вероятнее — первое. А если это так, вполне естественно предположить, что Пушкин ознакомил Мицкевича, кстати сказать в бытность свою на юге России тоже встречавшегося с Олизаром (к нему обращен один из его крымских сонетов — «Аюдаг»), со своим посланием, которое было написано на столь острую и близкую обоим тему. Основная его идея — высокий гуманистический мотив торжествующего над национальнoй враждой, примиряющего, объединяющего народы действия искусства, поэзии — могла быть в значительной степени переадресована на только что возникшие между русским и польским поэтами тесные дружеские отношения.

Именно в это же время сам Мицкевич работал над исторической поэмой «Конрад Валленрод», которая вышла в свет в

Петербурге в начале 1828 года и во введении к которой «ненависти народов» — национальной вражде — символически противопоставляется мирное единство природы и искусства: на остров, находящийся среди водного потока, разделяющего враждующие племена, любовно слетаются соловьи с того и другого берега. Совершенно очевидно, что этот последний образ полностью соответствовал тем отношениям понимания, дружбы и взаимной симпатии, которые установились в эту пору между польским соловьем — Мицкевичем и его русскими собратьями. Больше того, можно почти с уверенностью сказать, что этими отношениями он в значительной степени и подсказан. И как характерно, что сразу же после знакомства Пушкина с «Конрадом Валленродом» весной 1827 года, то есть почти за год до выхода его в свет, он начинает переводить введение к поэме¹, причем останавливает свой перевод (переводит 39 стихов из 52 подлинника) как раз на строках о соловьях, прилетающих в гости друг к другу. Несомненно, что образ соловьиного острова среди водного потока, ставшего в ходе племенной вражды рекой смерти, предваряет другой, еще более выразительный образ Мицкевича в «Памятнике Петру Великому», олицетворяющий его дружбу с Пушкиным в виде двух альпийских утесов, которые разделены у подошвы ревущей горной стремниной, но сближаются в поднебесье своими вершинами.

Сфера поэзии, искусства, конечно, являлась той областью, которая непосредственнее всего сближала двух поэтов, одновременно осуществлявших аналогичное дело громадного значения, закладывавших могучие основы новых национальных литератур своих народов. Сами литературные пути обоих поэтов, при всем национально-историческом своеобразии каждого из них, во многом шли параллельно друг другу. Пушкина и Мицкевича роднило свойственное обоим и у польского поэта еще продолжавшееся пламенное увлечение Байроном — «Наполеоном поэтов», как, повторяя общую молву, называл его Мицкевич (IV, 89). В творчестве обоих проявлялась, хотя и в несколько разные сроки (у Пушкина раньше, у Мицкевича позднее) и с разной степенью интенсивности, общая тенденция, сказывавшаяся в развитии всей европейской литературы той поры, — движение через романтизм к реализму. Мало того, как мы дальше не раз убедимся, оба поэта взаимно обогащались индивидуальным творческим опытом друг друга. Исторические поэмы Мицкевича «Гражина» и «Конрад Валленрод» сыграли известную роль в создании пушкинской «Полтавы». В свою очередь, реалистический пушкинский роман в стихах «Евгений Онегин», столь высоко ценившийся Мицкевичем, несомненно содействовал созданию величайшего произведения польского поэта — его реалистически

окрашенной национальной эпопеи «Пан Тадеуш». Наконец, в «Медном Всаднике» идеи и образы обоих поэтов сплелись в тугую и сложный узел, диалектически сочетавший в себе и преимущественную связь и острую полемичность. Но вместе с тем было бы совершенно неправильно, опираясь на поэтическую фразеологию, с одной стороны, пушкинского послания к Олизару, с другой — введения к «Конраду Валленроду» и стихотворения «Памятник Петру Великому» Мицкевича, интерпретировать образ двух альпийских утесов в том смысле, что поэты находили общий язык, сближались между собой только в «небесах», то есть в некоей приподнятой над жизнью, отрешенной от общественно-политической действительности сфере поэзии, как таковой, — на «острове» искусства. На самом деле ни Мицкевич, ни Пушкин жрецами «чистого искусства» отнюдь не являлись. Ценнейшее подтверждение этому мы находим и в свидетельствах о Пушкине Мицкевича. Уже в самых первых своих высказываниях о русском поэте Мицкевич отмечал, что понятия Пушкина о поэзии «чисты и возвышенны»¹. А какое содержание вкладывал он в эти слова, видно из его статьи-некролога о Пушкине, где с явным сочувствием подчеркивается, что Пушкин «презирал авторов, у которых нет никакой цели, никакого стремления», что он «не любил философского скептицизма и художественной бесстрастности, какие видел у Гёте» (IV, 96).

Пушкина, друга, брата, товарища декабристов, и Мицкевича, который называл своими друзьями и братьями Рылеева и Александра Бестужева, помимо общей страсти к художественному творчеству, к поэзии и в одинаковой мере чистых и возвышенных о ней представлений сближали, роднили между собой и общие идейные цели и стремления. Вспоминая позднее, в 30-е годы, о беседах с Мицкевичем, Пушкин написал знаменитые строки: «Он посещал беседы наши. С ним || Делились мы и чистыми мечтами || И песнями (он вдохновен был свыше || И с высока взирал на жизнь). Нередко || Он говорил о временах грядущих, || Когда народы, распри позабыв, || В великую семью соединятся. || Мы жадно слушали поэта».

В традициях русской поэзии издавна были подобные мечты. Уже автор торжественных од, славящих победы русского оружия, Ломоносов вместе с тем настойчиво воспевал «царей и царств земных отраду» — «возлюбленную тишину» — мир между народами. Носительницей этой исторической миссии он считал именно свою родину — Россию: «Воюет воинство твоё против войны; || Оружие твоё Европе мир приводят» (VIII, 210)². О том же писал Державин, интерпретируя в этом плане выступление России против французской революции. Как видим, способы к осуществлению мечты о мире носили утопич-

ный, а под пером Державина и прямо противоревOLUTIONный характер, но наличие самой этой мечты, несомненно, весьма характерно. Мечту эту, как эстафету, от своих великих предшественников, включая Радищева, который вообще резко выступал против убийства, войною называемого, воспринял и Пушкин. Уже к 1821 году относятся его замечательные заметки о «вечном мире», отражающие страстные споры на эту тему, происходившие у одного из виднейших участников кишиневской ячейки тайного общества, генерала М. Ф. Орлова. Однако, в прямую противоположность Державину, Пушкин прозорливо видит возможность осуществления этой мечты не путем подавления освободительного движения, а как раз наоборот, в результате победы «народов» над «королями» — торжества революции.

Несомненно, в этом же направлении — победы над деспотизмом — двигалась и мысль Мицкевича. И оживленные беседы между ним и Пушкиным — это отражено и в стихотворении Мицкевича «Памятник Петру Великому», и в его позднейших воспоминаниях о Пушкине — носили не только поэтический, но и политический характер. Оба поэта-гуманиста полностью сходились между собой в неприятии тирании и деспотизма, в чаяниях народной свободы. Вместе с тем Пушкин, как мы знаем, с полной откровенностью поведал своему польскому другу о встрече с царем и о тех сложных переживаниях и противоречивых чувствах, которые она в нем породила и которыми, по его собственному признанию, как вспоминает Мицкевич, он не решался поделиться «со своими соотечественниками», ибо они «начинали относиться к нему с подозрением» (IV, 389). Это показывает, какая атмосфера подлинной сердечности, духовной близости, полного доверия установилась между автором «Конрада Валленрода» и автором «Полтавы», поэмы, которую Пушкин подарил Мицкевичу сразу же по выходе в свет и которая была очень высоко оценена последним. Но еще важнее свидетельство Мицкевича тем, что оно делает особенно наглядным то духовное одиночество, которое испытывал в эту пору Пушкин среди если не всех, то подавляющего большинства своих соотечественников. Примерно то же говорит Мицкевич и в своей некрологической статье о Пушкине 1837 года. Упомянув о том, что царь освободил поэта от обычной цензуры (Мицкевич не знал, какой характер носило на самом деле это «освобождение»), он добавляет: «Царь Николай проявил в данном случае редкую проницательность: он сумел оценить поэта; он понял, что Пушкин был слишком умен, чтобы злоупотреблять этой исключительной привилегией, и слишком благороден душой, чтобы не сохранить благодарственную память о столь необычайной милости. Либералы.

однако, глядели недоброжелательно на сближение этих двух владык. Пушкина стали обвинять в измене патриотическому делу, а так как возраст и жизненный опыт начали налагать на него обязанность быть более умеренным в словах и более рассудительным в действиях, то эту перемену в нем не замедлили приписать расчетам честолюбия» (IV, 93 — 94) ¹.

Однако обвинение Пушкина в честолюбивых расчетах было и самым мягким и, главное, отнюдь не единственным. На самом деле многие современники пошли еще далее. «Москва неблагородно поступила с Пушкиным, — свидетельствует один из непосредственных очевидцев, активный участник кружка любителей С. П. Шевырев, — после неумеренных похвал и лестных приемов охладели к нему, начали даже клеветать на него, взводить на него обвинения в ласкательстве, наушничестве и шпионстве перед государем» ². Позднее, как несомненный отклик на это, Пушкин в «Путешествии Онегина» с горькой иронией писал о своем, столь непохожем на рядовых представителей дворянского общества, герое: «...об нем толкует || Велеречивая Молва. || Им занимается Москва. || Его шпионом именует». Но в ту пору поэту было не до иронии. В свое время, незадолго до ссылки Пушкина на юг, злые петербургские языки распустили глупую сплетню о том, что он за свои вольные стихи был отвезен в тайную канцелярию и там, как мальчишка, высечен. Предельно щепетильный в делах чести, с исключительно развитым чувством личного достоинства, двадцатилетний Пушкин воспринял эти нелепые толки как злейшее оскорбление. По его собственным позднейшим словам, он «почувствовал себя опозоренным в общественном мнении... впал в отчаяние». И чтобы смыть с себя позорное пятно, подумывал либо о том, чтобы покончить с собой, либо пойти путем Брута и Лувеля — совершить царубийство, о чем прямо и смело признался в письме к Александру I, написанном им из михайловской ссылки летом или осенью 1825 года (XIII, 227—228). Уже на юге до Пушкина дошло сообщение, что сплетня была пущена графом Федором Толстым-американцем. И вот немедленно по возвращении из ссылки поэт поручил Соболевскому на следующее же утро съездить к Толстому с вызовом на поединок, хотя при любом исходе дуэли это грозило ему самыми тяжелыми последствиями. Присяжный дуэлянт, стрелявший без промаха, Толстой славился тем, что безжалостно убивал всех своих противников. Но если бы даже этого не случилось, дуэль, несомненно, навлекла бы на только что «прощенного» поэта новый гнев царя. По счастью, Толстого не оказалось в эту пору в Москве. Позже он, можно думать, доказал Пушкину неосновательность ходивших на его счет слухов, и противники примирились. Можно себе представить, как тяжело

и мучительно должен был переживать теперь поэт еще более гнусную сплетню, произволившую его в «царские шпионы».

В последних двух строфах шестой главы «Евгения Онегина», написанных, можно думать, под непосредственным впечатлением светского времяпрепровождения после ссылки (позднее поэт изъясил их из текста и перенес в примечания к роману), Пушкин, обращаясь к «младому вдохновенью», молил чаще к нему прилетать, чтобы не дать душе поэта «остыть»,

Ожесточиться, очерстветь,
И наконец окаменеть
В мертвящем упоении света,
Среди бездушных гордецов,
Среди блистательных глупцов,

Среди лукавых, малодушных,
Шальных, балованных детей,
Злодеев и смешных и скучных,
Тупых, привязчивых судей,

Среди кокеток богомольных,
Среди холопов добровольных,
Среди вседневных, модных сцен,
Учтивых, ласковых измен,
Среди холодных приговоров
Жестокосердой суеты,
Среди досадной пустоты
Расчетов, дум и разговоров,
В сем омуте, где с вами я
Купаюсь, милые друзья.

Из недавно обнаруженных в архивах и опубликованных выдержек о Пушкине в письмах П. А. Вяземского и ряда других современников поэта мы можем наглядно убедиться, каким точным автобиографическим содержанием проникнуты эти строки, как исключительно трудно и тяжело жилось и дышалось Пушкину в эти первые последекабрьские годы, каким бесконечно одиноким ощущал он себя без своих «братьев, друзей, товарищей», как задыхался в светском «омуте», как презирал то «высшее общество» — надменную и раболепную, блестящую по внешности, но холодную, равнодушную и пустую великосветскую толпу, которую всячески стремился избегать и с которой по своему социальному положению, связям, привычкам не мог не сталкиваться. Если после возвращения из ссылки, истомившись в своем вынужденном деревенском уединении, Пушкин, по выражению Вяземского, «запоем впился в московскую жизнь», то есть в то шумное и рассеянное светское времяпрепровождение, яркое представление о котором дают выдержки из тех же писем Вяземского, как и других современников-очевидцев, то довольно скоро он начинает явно тяготиться всем этим. Так, года полтора спустя, в бытность в Петербурге, Пушкин избегает бывать в светской гостиной даже таких близких ему людей, как семья покойного Н. М. Карамзина. «С самого отъезда из Петербурга, — пишет Вяземский Пушкину 26 июля 1828 года, — не имею о тебе понятия, слышу только от Карамзинных жалобы на тебя, что ты пропал для них без вести, а несется один гул, что ты играешь не на живот, а на смерть» (XIV, 23). Действительно, жалобы эти неоднократно звучат в выдержках из писем самих Карамзинных. «Он стал неприятно

угрюмым в обществе, — пишет Вяземским дочь историографа С. Н. Карамзина, — проводя дни и ночи за игрой, с мрачной яростью, как говорят» (20/III 1829). Мало того, Пушкин одно время, видимо, начинает чуждаться и ведущего оживленную светскую жизнь аристократа Вяземского. «Вот уже почти два месяца здесь живу. Пушкина почти совсем не видим: я с ним встречаюсь на площадях мощеных и паркетных, но у нас он никогда не бывает, а сначала бывал каждый день...» (из письма Вяземского к жене 17 апреля 1827 года)¹.

«Кто из нас не предавался всевозможным страстям, чтобы забыть этот морозный ледяной ад (образ, подсказанный Данте и вместе с тем аналогичный «вечному полюсу» Тютчева. — Д. Б.), чтобы хоть на несколько минут опьяниться и рассеяться?» — вспоминал о годах николаевской реакции Герцен (VII, 92, 222—223). Слова эти могут служить лучшим историческим комментарием к многочисленным свидетельствам современников Пушкина о «разгульном» образе его жизни в эту пору, о безудержной карточной игре и т. п. — свидетельствам, которые широко, но совершенно некритически и в односторонне подобранных выдержках приведены в книге В. В. Вересаева «Пушкин в жизни». Не говоря уже о том, что весьма многое в этих сообщениях явно и несомненно преувеличено, читая их, следует не забывать о том, что Пушкину вообще свойственно было показывать себя хуже, чем он есть, и скрывать свои добрые дела, что неоднократно отмечал близкий приятель поэта С. А. Соболевский².

Острое чувство общественного одиночества, которое мучительно ощущает Пушкин, оказавшийся без наиболее близкой ему декабристской среды, объясняет многое в его биографии этого периода. Поэт словно бы нигде не находит себе места: из Москвы едет в Петербург, оттуда в Михайловское, снова в Петербург, опять в Москву. «Вы все время на больших дорогах», — саркастически замечает Пушкину неусыпно следивший за ним своим жандармским оком А. Х. Бенкендорф (XIV, 72). «На большой мне, знать, дороге || Умереть господь судил», — горько иронизирует сам Пушкин в стихотворении «Дорожные жалобы». Ксенофонт Полевой, вспоминая в своих «Записках» о проходах многочисленным обществом друзей и знакомых уезжавшего весной 1827 года в Петербург Пушкина, оставил весьма выразительную зарисовку его облика, дающую наглядное представление о душевном состоянии поэта. Провожавшие собрались на подмосковной даче Соболевского, откуда должен был уехать Пушкин. Но его очень долго не было: «Уже поданы были свечи, когда он явился, рассеянный, невеселый, говорил не улыбаясь (что всегда показывало у него дурное расположение), и тотчас после ужина заторопился ехать. Коляска

его была подана, и он, почти не сказав никому ласкового слова, укатил в темноте ночи»¹.

Острая отчужденность от окружающих, чувство все большего одиночества усугублялись понесенными поэтом утратами. В начале 1827 года умер поэт-романтик Дмитрий Веневитинов, подававший огромные надежды, душа кружка любомудров, проживший лишь «век соловья и розы» (слова о нем Дельвига). «Другой Ленский», «правдивая, поэтическая душа, сложенная в свои двадцать два года грубыми руками русской действительности», Веневитинов, писал о нем Герцен, «не был жизнеспособен в новой русской атмосфере. Нужно было иметь другую закалку, чтобы дышать воздухом этой зловещей эпохи, надобно было с детства приспособиться к этому резкому и непрерывному ветру...» (VII, 206, 223).

Действительно, смерть Веневитинова последовала словно бы от случайной причины — простуды в сыром климате Петербурга, куда он незадолго до того переехал. Однако в его стихах, написанных в этот период, звучат настойчивые мотивы близкой смерти, неотвратимо надвигающейся гибели («Завещание», «Утешение», «Поэт и друг» и др.). Он начинает и прямо лелеять «коварную мечту» о самоубийстве («Кинжал», «К моему перстню» и др.). Но помимо этого, несомненно, имелась и еще одна, потаенная причина. Отправляясь в Петербург, поэт по просьбе Зинаиды Волконской взял в свой экипаж библиотекаря графа Лавала, француза Воше, который возвращался из Сибири, куда по просьбе графа провожал его дочь, княгиню Е. И. Трубецкую, одной из первых поехавшую к своему мужу в Нерчинские рудники. Сразу же по приезде в Петербург оба были арестованы; Воше — несомненно в связи с его сибирским путешествием; что касается Веневитинова, за ним, как и за всеми любомудрами, — мы уже знаем — велась секретная слежка. На допросах, проводившихся одним из следователей по делу декабристов, генералом Потаповым, поэт держал себя с исключительной твердостью и достоинством. Так, на самый центральный вопрос о принадлежности к тайным обществам Веневитинов ответил, «что если... я не принадлежал к обществу декабристов, то мог бы легко принадлежать к нему». Как видим, это ответ поразительно напоминает данный примерно за год до того (Веневитинов выехал в Петербург в конце октября 1827 года) ответ Пушкина царю на вопрос, где он был бы 14 декабря. За отсутствием прямых улик поэт через три дня был отпущен, но близкие считали, что именно то, что произошло с ним при приезде в Петербург, подорвало его организм. «Простудился ли Дмитрий Владимирович, — писал впоследствии его племянник, — в том помещении, где был арестован, или, — многозначительно добавляет он, — подвергся

какому-нибудь другому вредному влиянию, — об этом не сохранилось точных семейных преданий, которые ограничиваются указанием на гигиенические условия места заключения как на главную причину окончательного расстройства в здоровье моего дяди». Осторожный намек на возможность «какого-нибудь другого вредного влияния», несомненно, весьма красноречив. В таких же, хотя и неопределенных, но многозначительных выражениях рассказывает об этом и один из давно и близко знавших Веневитинова друзей его, бывший член «Общества Любомудрия» А. И. Кошелев. По его словам, то, что случилось с Веневитиновым в Петербурге, «ужасно... поразило» поэта, «и он не мог освободиться от тяжелого впечатления, произведенного на него сделанным ему допросом. Он не любил об этом говорить; но видно было: что-то тяжелое лежало у него на душе»¹. Из всего этого несомненно, что заключение, допросы и, видимо, в особенности самый тон их оказали на него не только физическое, но и тягчайшее моральное действие. Примерно то же произошло года три спустя с А. А. Дельвигом, которого вызвал к себе в связи с издававшейся им «Литературной газетой» Бенкендорф и набросился на него столь грубо и с такими угрозами, что это сильнейшим образом подорвало организм поэта. И вскоре он умер от «гнилой горячки». Так и простуда Веневитинова, которая свела его в могилу, упала на подготовленную почву. О крайне угнетенном состоянии поэта свидетельствует и опубликованное только в наше время письмо Веневитинова к издателю «Московского вестника» М. П. Погодину, написанное им 7 марта 1827 года, накануне заболевания и за восемь дней до смерти. Наряду с жалобами на плохое физическое самочувствие Веневитинов пишет в нем об охватившей его невыносимой тоске: «...тоска не покидает меня... Пишу мало... Пламя вдохновения погасло. Зажжется ли его свечильник?.. Трудно жить, когда ничего не сделал, чтобы заслужить свое место в жизни. Надо что-то сделать хорошее, высокое, а жить и не делать ничего — нельзя. Я уже выше писал, что тоска замучила меня, — прибавляет он снова. — Здесь, среди холодного, пустого и бездушного общества, я — один... Я ни за что не могу взяться». Характерно, что эпитеты «холодное», «пустое», «бездушное», которые Веневитинов прилагает к светскому обществу, встречаем и в приведенных выше строках конца шестой главы «Евгения Онегина» о светском «омуте».

Все это бросает особый свет на подлинные причины такой воистину преждевременной гибели Веневитинова. И недаром хорошо осведомленный Герцен, давая в том же своем трактате «О развитии революционных идей в России» страшный перечень, состоящий из десяти имен самых замечательных деятелей

лей русской литературы 20 — 40-х годов, так или иначе одновременно загубленных николаевской действительностью, предварил его зловещными словами: «История нашей литературы — это или мартиролог, или реестр каторги. Погибают даже те, которых пощадило правительство, — едва успев расцвести, они спешат расстаться с жизнью». А включив в этот перечень и Веневитинова, лаконично записал о нем: «Веневитинов убит обществом, двадцати двух лет» (VII, 208). Несомненно, отдавал себе полный отчет в истинных причинах гибели «другого Лейкина» и Пушкин, которому Погодин, вероятно, показал только что упомянутое предсмертное веневитиновское письмо. Недаром, по словам близко знавшей Веневитинова А. П. Керн, Пушкин сказал ей о безвременно скончавшемся поэте: «Pourquoi l'avez vous laissé mourir...» («Почему допустили вы его умереть...») ¹. Ясно, что, говоря так, Пушкин имел в виду не простуду.

Гибель Веневитинова потрясла кружок «Московского вестника». Получив из Петербурга известие об этом, Погодин записал в дневнике: «Неужели так! ревел без памяти. Кого мы лишились? Нам нет полного счастья теперь! Только что создан был круг и какое кольцо вырвано — ужасно, ужасно!» ² Глубоко опечален был и Пушкин. Издатель «Московского телеграфа» Н. А. Полевой, рассказывая о похоронах Веневитинова, упоминал имена Пушкина и Мицкевича: «Пушкин и Мицкевич провожали гроб Веневитинова и плакали об нем, как и другие» ³.

Второй тяжелой утратой для Пушкина была разлука его с Адамом Мицкевичем, который год спустя, в апреле 1828 года, переехал в Петербург, где тоже встречался с наезжавшим туда автором «Евгения Онегина», а еще через год, 15 мая 1829 года, получил разрешение, правда, не вернуться на родину (о чем хлопотал для него Пушкин, подавший 7 января 1828 года специальную записку об этом в III отделение) ⁴, а сменить одну ссылку на другую, более его устраивавшую, — уехать в Италию. Не совсем точно по подробностям, но глубоко верно по общему колориту то, что написал Герцен о встрече двух величайших славянских гениев: Пушкин «встретился мельком с Мицкевичем, другим славянским поэтом; они протянули друг другу руки, как на кладбище. Над их головами грохотала гроза: Пушкин возвратился из ссылки, Мицкевич отправлялся в ссылку» (VII, 206—207).

Непрочным и недолговечным оказалось и сближение Пушкина с остальными Любомудрами — группой «Московского вестника». Сами участники группы приписывали это только материальным недоразумениям между ними и поэтом. В действительности причины охлаждения Пушкина к «Московскому

вестнику» и постепенного от него отхода были куда глубже. «Надо тебе сказать, что московская молодежь помешана на трансцендентальной философии, — писал Пушкину еще в начале 1826 года поэт Евгений Баратынский, добавляя: — не знаю, хорошо ли это, или худо...» (XIII, 254). На некоторое время — мы видели — часть Любомудров отклонилась от философии в сторону политики, но с отъездом в Петербург и последовавшей вскоре смертью Веневитинова «философия» снова вышла на «первый план». В отличие от Баратынского, который и сам тяготел к ней, Пушкину не только оказалось совершенно чуждо увлечение членов кружка немецкой идеалистической метафизикой, в особенности реакционными сторонами идеалистической философии Шеллинга, но он прямо считал это увлечение общественно вредным, уводящим от реальных нужд и потребностей русской жизни.

После появления первых книжек «Московского вестника» Дельвиг — «грек духом», по слову Пушкина (III, 157), враг какой бы то ни было мистики, говаривавший: «Чем ближе к небу, тем холоднее» (XII, 159), пенял своему другу за сближение с кружком Любомудров с их «немецкой метафизикой». В ответ Пушкин энергично подчеркивал, что он и сам «ненавидит и презирает» ее: «...да что делать? собрались ребята теплые, упрямые; поп свое, а черт свое. Я говорю: Господа, охота вам из пустого в порожнее переливать — все это хорошо для немцев, пресыщенных уже положительными познаниями, но мы... Московский Вестник сидит в яме и спрашивает: веревка вещь какая? (Впрочем, на этот метафизический вопрос можно бы и отвечать, да №3). А время вещь такая, которую с никаким Вестником не стану я терять. Им же хуже, если они меня не слушают» (XIII, 320). Смысл этих слов вполне ясен.

Бесплодным, оторванным от реальной жизни, от научного познания мира, идеалистическим философским отвлеченностям — переливанию «из пустого в порожнее» — Пушкин противопоставлял необходимость всяческого насаждения «положительных познаний» и стихом из известной басни Хемницера «Метафизик» резко напоминал сидящим «в яме» метафизикам «Московского вестника» о суровой русской действительности. Гневно-иронические слова о том, что он мог бы отвечать на «метафизический вопрос», какая вещь веревка, сопровождаемые многозначительным нотабене, несомненно имеют в виду казнь декабристов, совершившуюся всего за полгода с небольшим до этого письма (кстати, всего за месяц до него Пушкиным было написано и его послание в Сибирь). О том, что Пушкин и в самом деле настойчиво убеждал участников «Московского вестника» бросить бесплодные занятия «метафизикой», наглядно свидетельствует запись в дневнике Погодина от

4 марта 1827 года, как раз через день после пушкинского письма к Дельвигу. Отмечая, что в этот день он был у Пушкина, который «декламировал против философии», Погодин с горечью добавляет: «а я не мог возражать дельно и больше молчал, хотя очень уверен в нелепости им говоренного»¹. Будущее довольно скоро показало, что замечательные по своей прозорливости слова Пушкина: «Им же хуже, если они меня не слушают» — полностью оправдались. Реакционное шеллингианство действительно ввергло ведущих участников «Московского вестника» — Погодина, Шевырева — в «яму», в лагерь правого славянофильства и так называемой «официальной народности». Всем этим и было вызвано все усиливающееся охлаждение Пушкина к журналу. Если московские любомудры стремились, подобно их учителям, немецким философам-идеалистам начала XIX века, спасавшимся от мелкой мещанской немецкой жизни того времени в «монастырь» философии, уйти от тягчайшей последекабрьской действительности в сферу метафизических отвлеченностей, Пушкин, наоборот, в результате декабрьской трагедии испытывал все большую потребность в обращении к реальности, с тем чтобы понять объективные законы, ею управляющие. Путем к этому и было осмысление трагедии декабристов «взглядом Шекспира». Но трагедия 14 декабря распространялась не только на ее непосредственных участников. То, что произошло в этот день в Петербурге на «площади Петровой», стало трагедией лучших людей пушкинского поколения и даже еще шире — всего периода дворянской революционности, обреченных жить в условиях реакционного последекабрьского тупика. С наибольшей напряженностью узел трагических противоречий завязался вокруг того, кто был величайшим представителем эпохи, наиболее концентрированным ее выражением, кто заключал в своем сознании не только все ее скорби и недуги, но и способность к преодолению их, волю к здоровью, — вокруг Пушкина. После гибели декабристов он оказался в самом эпицентре поглотившей их исторической катастрофы.



Современники, зачарованные никогда не слыханной дотоле на Руси гармонией пушкинского стиха, пушкинского художественного слова, как Афродита из пены морской внезапно возникшего на их глазах из океана потенциально могучей и прекрасной, но еще эстетически не освоенной, не установленной родной речи, склонны были видеть в нем только поэта. Так смотрел на него даже Белинский, утверждавший, что, в силу особых исторических условий русской жизни, Пушкин был

призван дать отечественной литературе прекрасную художественную форму, явить собой «поэзию, как искусство, так, чтоб русская поэзия имела потом возможность быть выражением всякого направления, всякого созерцания, не боясь перестать быть поэзией...» Поэтому, считал он, Пушкин, в отличие от великих национальных писателей других народов — Гомера, Шекспира, Гёте, Шиллера, Байрона, «должен был явиться исключительно художником» (VII, 320)¹. Утверждение критика совершенно верно, но только в первой его части.

Сам Пушкин весьма иронически отнесся к демонстративному заявлению Рыльева: «Я не поэт, а гражданин». Себя он сознавал прежде всего и больше всего *поэтом*. Отталкиваясь уже почти с первых же своих литературных шагов от салонных представлений дилетантствующих литераторов карамзинской школы, насадителей «изящной словесности», о поэзии как о безделках, «невинной игрушке», «парнасских забавах», «лепетанье на рифмах» («К Шишкову», 1816), создавая исполненные гражданского пафоса, воодушевлявшие декабристов вольные стихи, Пушкин вместе с тем решительно отвергал и восходящий к традиционным представлениям XVIII века, эпохи Просвещения, взгляд на литературу, на поэзию как на нечто подсобное, как на служанку общественной мысли, не раз в противовес этому демонстративно заявляя, что «цель поэзии — поэзия» (XIII, 167). Но *поэзия* никак не сводилась для него к прекрасной форме. Наоборот, он подчеркивал, что произведения писателей, «которые пекутся более о наружных формах слова, нежели о мысли — истинной жизни его» (XI, 270), даже если они сыграли важную роль для развития литературного языка и стиха, неизбежно утрачивают свое живое значение и забываются потомством. Творчество самого Пушкина было до краев полно этой «истинной жизни». Сама «строгая художественная форма» его созданий, по замечанию — и в данном случае полностью справедливому — того же Белинского, являлась «следствием глубоко истинного содержания, всегда скрывающегося в произведениях Пушкина»; поэзия Пушкина «насквозь проникнута содержанием, как граненый хрусталь лучом солнечным» (V, 556, 557). И при поразительной широте откликов поэта на все явления действительности содержание пушкинского творчества отнюдь не лишено определенного «направления», определенного «созерцания». В противоположность миновавшему веку — «прославленному веку философии», когда дела литературные привлекали к себе повышенное внимание общества («ссора Фрерона и Вольтера занимала Европу»), в XIX столетии, на пороге которого произошла потрясшая Европу французская революция и которое Пушкин, как и многие декабристы, считал веком больших исторических перемен, круп-

нейших общественно-политических катаклизмов, умы людей стала занимать история, политика. «...Век наш не век поэтов... — писал он еще в 1820 году, совсем незадолго до своей ссылки на юг, П. А. Вяземскому, — скоро мы будем принуждены по недостатку слушателей читать свои стихи друг другу на ухо» (XIII, 15). «Мы все переливаем из пустого в порожнее и играем в слова, как в бирюльки», — вторил ему типичный представитель «карамзинского периода», хотя на некоторое время и захваченный общественно-политическим подъемом конца 10-х — начала 20-х годов, Вяземский и заключал: «Прости, мой искусный Бирюлкин» (XIII, 16).

Но Пушкин, уже в эту пору осознавший свое творчество как «неподкупный голос» поэта, как «эхо русского народа», ни в какой мере не способен был удовлетворяться ролью «исключительно художника», виртуозного мастера стиха — «искусного Бирюлкина». Глубоко уходящий корнями в почву своей современности, Пушкин — зеркало большой исторической эпохи, сверстник декабристов, старший современник Герцена, — являясь великим поэтом-художником, не только был вместе с тем гражданином, готовым на протяжении всей своей жизни «отчизне посвятить души прекрасные порывы», но и стремился тоже на протяжении всей своей жизни к непосредственному участию в общественной, политической деятельности. Мы знаем, как он, подозревая о существовании тайного общества, пырвался стать его членом и как Пущин, принявший в общество Рылеева, своего ближайшего товарища — Пушкина — после долгих и мучительных колебаний все же не решился принять. Исключительно высоко оценивая пушкинские стихи, он опасался своего друга именно как «поэта», «кипучей его природы», «подвижности пылкого его нрава», его жадной отдачи себя «всем впечатленьям бытия»: «Он затруднял меня спросами и расспросами, от которых я, как умел, отделялся, успокаивая его тем, что он лично, без всякого воображаемого им общества, действует как нельзя лучше для благой цели»¹. На Пушкина, видимо, повлияло в известной мере успокаивающее то, что сказал Пущин о «действенности» его стихов, хотя отношения между ними на некоторое время разладились. Эту действенность подтвердило через короткое время и то, что именно на него из всех его друзей, братьев, товарищей обрушилась первая правительственная кара — многолетняя ссылка. Но и теперь Пушкин продолжал стремиться от «игры в слова» к непосредственному революционно-политическому действию — прямому участию в освободительном движении своего времени. Нельзя не вспомнить замечательный рассказ декабриста Якушкина об эпизоде, происшедшем в имени одного из видных деятелей тайного Южного общества, В. Л. Давыдова,

Каменке, куда в конце ноября 1820 года, якобы на именины его матери, съехалось несколько членов общества. В Каменке находились в это время брат Давыдова генерал Раевский, его сын, полковник А. Н. Раевский — холодный и язвительный скептик, образ которого Пушкин года два спустя запечатлел в стихотворении «Демон», и сам Пушкин. Чтобы дезориентировать что-то подозревавшего Раевского, был инсценирован диспут о полезности учреждения в России тайного политического общества. Одни из его членов по заранее продуманному плану говорили «за», другие «против». Затем все было обращено в шутку. Все участники, рассказывает Якушкин, весело рассмеялись, кроме Пушкина, который до этого, взволнованно вмешавшись в беседу, «с жаром доказывал всю пользу, которую могло бы принести Тайное общество России». «...Он перед этим уверился, что Тайное общество или существует, или тут же получит свое начало, и он будет его членом; но когда увидел, что из этого вышла только шутка, он встал, покрасневшись, и сказал со слезой на глазах: „Я никогда не был так несчастлив, как теперь; я уже видел жизнь мою облагороженною и высокую цель перед собой, и все это была только злая шутка“. В эту минуту, — заключает Якушкин, — он был точно прекрасен»¹. Рассказ Якушкина широко известен, однако до сих пор не до конца оценена вся его значительность. Пушкин, вспоминая о своих сомнениях и колебаниях — принять или не принять в общество Пушкина, пишет: «Я страдал за него, и подчас мне опять казалось, что, может быть, Тайное общество сокровенным своим клеймом поможет ему повнимательней и построже взглянуть на самого себя, сделать некоторые изменения в ненормальном своем быту» (73). Действительно, явно ненормальное положение Пушкина среди тех, кто ему духовно был наиболее близок и для которых вместе с тем он оказывался и своим и чужим, его стремление к высокой, облагораживающей цели и отсутствие необходимых для этого способов и средств — все это очень болезненно переживалось поэтом и в какой-то мере обуславливало и самую «ненормальность» его быта в годы южной ссылки — озорные выходки, бесконечные дуэли, «донжуанские» похождения, сенсационные слухи о чем, зачастую с большими преувеличениями, не только служили пищей для «сплетниц Санкт-Петербурга» (слова Пушкина, XIII, 15), но и все время мелькали в переписке его друзей и знакомых. Снова после четырехлетней разлуки Пушкин увиделся с Пушиным, который первым из всех, несмотря на «предостережения» и «советы» не делать этого, решился навестить опального друга в месте его «изгнания» — Михайловском, в январе 1825 года. И опять поэт, обрадовавшийся другу «как дитя», стал допытываться о

существовании тайного общества. «Исключительное положение» Пушкина, страдавшего за свои политические убеждения, «высоко ставило его» в глазах Пущина, и на этот раз он счел возможным признаться ему и в существовании тайного общества, и в том, что не один он «поступил в это новое служение отечеству». Вместе с тем, снова заверяя Пушкина, что он «совершенно напрасно мечтает о политическом своем значении», что «публика благодарит его за всякий литературный подарок», он воздержался от дальнейших подробностей. Все это глубоко взволновало поэта, но, «потом успокоившись», он продолжал: «Впрочем, я не заставляю тебя, любезный Пущин, говорить. Может быть, ты и прав, что мне не доверяешь. Верно, я этого доверия не стою — по многим моим глупостям» (80—82). Сколько подавляемой боли чувствуется в этой скупой, горькой фразе. «Не думать... ни о чем, кроме поэзии», «решиться пожить исключительно только для одной высокой поэзии», — убеждал несколько месяцев спустя Пушкина в своих письмах Жуковский. Не запутывать «ход своей драмы», не быть «Дон Кишотом нового рода» — отказаться от оппозиции, ибо она «у нас бесплодное и пустое ремесло», — настойчиво уговаривал его Вяземский. «Поверь, что о тебе помнят по твоим поэмам, но об опале твоей в год и двух раз не поговорят» (XIII, 230, 221—222). Как видим, Вяземский, в сущности, повторяет здесь то, что писал Пушкину в 1820 году, когда назвал его «искусным Бирюлкиным». О негодующей реакции поэта на призывы друзей лучше всего свидетельствует сделанный им по горячим следам набросок эпиграммы «Заступники кнута и плети». Дошел он до нас в далеко не законченном виде; о возможной реконструкции замысла поэта и соответствующем его осмыслении до сих пор идут жаркие споры среди исследователей¹. Но независимо от этого уже одна первая строка эпиграммы достаточно красноречива.

Вся цепь приведенных только что фактов, и в особенности рассказ Якушкина, неопровержимо свидетельствует, что, если бы Пушкин оказался на площади с восставшими, это было бы не мгновенным порывом его «кипучей» и «пылкой» поэтической натуры, а осуществлением издавна и настойчиво лелеяемой им мечты о прямом участии в революционно-освободительной борьбе. «Три выстрела картечи» вдребезги разбили эту мечту. Но гражданско-патриотический пафос служения «отчизне» в Пушкине полностью сохранился. До катастрофы он стремился делать это вместе с декабристами, теперь готов был во имя все той же «благой цели» «соединиться» с «необъятной силой», которая хотя и уничтожила декабристов, но устами ее носителя — нового самодержца — заверила в своей решимости идти путем реформ — необходимых «великих перемен». Именно

потому, что Пушкин поверил в слова Николая, и протянул он после «длинного молчания» этой «необъятной силе» свою руку поэта.

Вяземский в статье о «Цыганах», особенно высоко ставя эту поэму, считал, однако, что заключительный стих эпилога: «И от судеб защиты нет» — нарушает «местный колорит», что он «что-то слишком греческий... Подумаешь, что этот стих взят из какого-нибудь хора древней трагедии»¹. Однако именно в такой насыщенной грозой и бурей, пронизанной молниями Зевса-громовержца — самодержавного российского императора — атмосфере ощущал себя Пушкин в годы ссылки. Недаром, говоря об этом времени, он настойчиво употребляет слова «рок», «судьба» или их образно-поэтические синонимы: «ветер», «туча», «непогода», «гроза», «буря». О ссылке на юг: «...грозы незримой || Сбиралась туча надо мной!» (эпилог к «Руслану и Людмиле», 1820); «Из края в край преследуем грозой, || Запутанный в сетях судьбы суровой...» («19 октября», 1825); «Но Рок мне бросил взоры гнева || И в даль занес» (беловая рукопись 8-й главы «Евгения Онегина», 1830); о ссылке в Михайловское: «Но дунул ветер, грянул гром» (там же); «Давно без крова я ношусь, || Куда подует самовластье» («К Языкову», 1824) и т. п. Как видим, в последней из приведенных цитат «Рок» назван своим прямым именем.

После декабрьской катастрофы тот самый «вихорь», от которого погибли декабристы, оказался неожиданно «милостивым» к поэту: он был «на берег выброшен грозою» («Арion», 1827). Но на деле «милость» Николая создала для него положение, еще более роковое, чем «гонения» Александра.

«Взгляд Шекспира» — способность к объективно-историческому воззрению на действительность — ни в какой мере не делал Пушкина пассивным созерцателем, своего рода Пименом XIX века (таким склонны были представлять себе его некоторые прежние биографы), который «спокойно зрит на правых и виновных, добру и злу внимая равнодушно, не ведая ни жалости, ни гнева» (кстати, не следует забывать, что все эти определения вложены в трагедии Пушкина в уста Григория Отрепьева). Наоборот, поэт в полной мере ведал и гнев и жалость и не только не был «спокойным» и «равнодушным» при виде всего совершающегося, но активно боролся за свет против тьмы, за добро против зла.

И после декабрьской катастрофы Пушкин то и дело порывался за пределы только литературы, стремился к участию в непосредственной общественной борьбе. Недаром в начале 30-х годов он снова вынашивает планы издания политической газеты, настойчиво добивается права на издание своего собственного периодического органа, который мог бы руководить мне-

нием общества. Вместе с тем он в полной мере осознал ответственность и собственно литературной работы, понял, что слова поэта — это его дела.

При этом «обольщенный» царем-«лицедеем» поэт считал, что, отдавая свое слово, свое дело поэту родной стране — всей «Руси великой», он, как раньше был вместе с декабристами, теперь — вместе с тем, кто, пользуясь своей «необъятной силой», и властен и хочет претворить их «дум высокое стремление» в жизнь. На самом деле все творчество Пушкина, включая даже те два-три стихотворения, которые многими воспринимались, да с огорчением воспринимаются многими и сейчас, как «верноподданнические», — творчество, насыщенное важнейшими проблемами национального развития, славящее свободу, пробуждающее добрые чувства, — по самой сути своей противостояло «ужасающему», «жестокому веку», над которым, как «древо яда», во все стороны раскинуло свои мертвые и умерщвляющие все живое ветви николаевское самовластье.

Говоря о необходимости преодолеть пагубный разрыв между передовыми, европейски просвещенными кругами общества и основной «непросвещенной» массой народа — поработанного крестьянства, подчеркивая, что необходимость преодоления этого разрыва составляла решающую задачу — «великий вопрос» — века, политический наследник Пушкина и декабристов Герцен, живой свидетель и непосредственный участник того, что происходило в мозге и сердце страны, с горечью признавал, что никто не знал в это первое «ужасное» декабрьское десятилетие, как это осуществить, в чем найти выход из создавшегося национального тупика: «Одни полагали, что нельзя ничего достигнуть, оставив Россию на буксире у Европы, они возлагали свои надежды не на будущее, а на возврат к прошлому. Другие видели в будущем лишь несчастье и разорение; они проклинали ублюдочную цивилизацию и безразличный ко всему народ. Глубокая печаль овладела душою всех мыслящих людей». Но то, перед чем в бессилии останавливалась мысль политика, публициста, разрешило слово поэта: «Только звонкая и широкая песнь Пушкина раздавалась в долинах рабства и мучений; эта песнь продолжала эпоху прошлую, наполнила своими мужественными звуками настоящее и посылала свой голос в далекое будущее. Поэзия Пушкина была залогом и утешением. Поэты, живущие во времена безнадежности и упадка, не слагают таких песен — они нисколько не подходят к похоронам. Вдохновение Пушкина, — заключает Герцен, — его не обмануло» (VII, 214—215).

Залог и утешение для новой, передовой России — звонкая и широкая песнь Пушкина не могла не ощущаться как нечто враждебное тем, кто изо всех сил держался за старое,

отживающее, старался во что бы то ни стало сохранить его, помешать движению вперед. Декабристы не вполне доверяли Пушкину, но он был для них соратником, идущим отдельным путем, но делающим общее дело. Для российского самодержца, приблизившего Пушкина к себе, ко двору и тем уронившего его в глазах многих, поэт был не только чужим, но, по существу, и врагом.

Вяземский назвал жизнь ссыльного Пушкина «драмой». После возвращения из ссылки она стала воистину трагической. Трагедия русского национального гения завязалась 8 сентября 1826 года — в день встречи с царем в Кремлевском дворце. Ее начальные акты разыгрались во вторую половину 20-х годов. Своей кульминации достигла она в 30-е годы. 27 января 1837 года проклятым на веки веков выстрелом Дантеса прогремела ее развязка.

В борьбе с роком погиб Пушкин-человек. Но погиб он и не мог не погибнуть (слишком неравны были силы) именно потому, что не поддался в своем творчестве року, подвигом всей жизни и ценой своей жизни победил рок, восторжествовал над ним *поэт* Пушкин.

2

НА БЕРЕГ ВЫБРОШЕН ГРОЗОЮ

(Лирика
1826—1828 годов)

В надежде славы и добра
Гляжу вперед я без боязни.

«Стансы»

Не пропадет ваш скорбный труд
И дум высокое стремленье.

*«Во глубине сибирских
руд...»*

Глаголом жги сердца людей.

«Пророк»

Подите прочь — какое дело
Поэту мирному до вас!

«Поэт и толпа»



Новый период творчества Пушкина, наступивший после возвращения его из ссылки, связан многими нитями — непосредственной преемственностью, логикой и диалектикой внутреннего творческого развития — с периодом, ему предшествующим, и вместе с тем, в соответствии с новыми историческими условиями, новой общественно-политической обстановкой в стране, во многом и существенном от него отличается.

Если мы сопоставим то, что написано Пушкиным в первую половину 20-х годов, с тем, что им сделано почти за всю вторую их половину, сразу же бросится в глаза резкая разница. В наше время, когда с небывалой дотоле полнотой и точностью изучены все дошедшие до нас пушкинские рабочие тетради и вообще все рукописное наследие поэта, мы хорошо знаем, что и теперь в его творческом сознании возникали все новые и новые, притом очень разнообразные замыслы. В его рукописях второй половины 20-х годов мы находим многочисленные планы, порой лишь одни заглавия самых различных, в том числе капитальных, произведений. Многие из задуманного он принимался и осуществлять, но бросал на той или иной стадии работы. К иному возвращался, но значительно позднее, пока же все это оставалось под спудом. И этим вторая половина 20-х годов существенно, в особенности на поверхностный взгляд, отличается от первой.

За первое пятилетие 20-х годов, начиная со ссылки поэта на юг и до получения им известия о разгроме восстания декабристов, Пушкиным, помимо весьма большого числа стихотворений самого различного рода и не считая ряда незавершенных крупных замыслов, было написано шесть поэм, в том числе четыре романтических («Кавказский пленник», «Братья разбойники», «Бахчисарайский фонтан» и «Цыганы»), одна ирри-комическая — «Гавриилиада» — и еще одна в новой, подчеркнута реалистической манере — «Граф Нулин», историческая трагедия «Борис Годунов», драматическая «Сцена из Фауста», «простонародная сказка» «Жених», наконец, четыре первые главы «Евгения Онегина» — то есть примерно половина окончательного текста всего романа. Причем в пушкинском творчестве данного периода поражает помимо количественной его насыщенности и необычайная стремительность воплощений — создание больших, чаще всего этапных по своему значению не только для творческого пути самого Пушкина, но и для развития всей русской литературы произведений, почти непосредственно следующих друг за другом. Так, едва успел Пушкин окончить «Руслана и Людмилу», как в том же 1820 году принимается за «Кавказского пленника». Всего через год с небольшим после окончательного завершения этой первой своей южной романтической поэмы поэт начинает создавать главу за главой реалистического романа в стихах «Евгений Онегин»; через некоторое время ведет параллельную работу над своей последней романтической поэмой, существенно отличающейся от трех предыдущих, — «Цыганы». Почти сразу же после окончания «Цыган» и в разгаре труда над «Евгением Онегиным» начинается работа над трагедией «Борис Годунов»; наконец, также почти сразу после окончания «Бориса Годуно-

ва» создается — опять совершенно новое слово в нашей литературе — сатирико-реалистическая поэма «Граф Нулин». Словом, мы присутствуем здесь при изумительном разнообразии тем, жанров, стилей.

За вторую же половину 20-х годов (1826 — 1830) до Болдинской осени, то есть почти за такое же количество времени, Пушкиным было полностью написано и, не считая отдельных глав «Евгения Онегина», появилось в печати лишь одно крупное произведение — историко-героическая поэма «Полтава» — да продолжалась работа над очередными главами романа в стихах (по возвращении из ссылки преимущественно над седьмой главой).

Это явное и, как видим, весьма резкое уменьшение литературной продуктивности Пушкина отнюдь не было признаком понижения его творческой силы, «падения» его дарования (о чем к концу 20-х — началу 30-х годов станет настойчиво твердить критика, в особенности реакционная). Художественный гений Пушкина после 1825—1826 годов не только не ослабел, но, как в этом легко убедиться, непрерывно и могуче рос и созрел.

Несомненный же перебой, в известной мере кризис пушкинского творчества во второй половине 20-х годов является непосредственным выражением и отражением острого и болезненного кризиса общественного, обусловленного разгромом первого этапа в развитии русского революционного движения, этапа, с которым было теснейшим образом связано, на восходящей волне которого мощно развивалось, ярко и пышно расцветало все творчество поэта в первой половине 20-х годов. Помимо всего прочего, это подтверждается и тем, что еще более резко выраженный творческий кризис переживал в эту пору не один Пушкин. Достаточно напомнить другого крупнейшего и столь же передового писателя-художника этого времени, который после созданного им в преддекабрьскую пору «Горя от ума» в первые последекабрьские годы (в начале 1829 года он был убит в Персии) не написал ни одного законченного нового произведения.

Общественный кризис переживался Пушкиным и непосредственно, как трагедия его собственной жизни. В то же время духовный кризис величайшего писателя-художника эпохи нес в себе, отражал переживания, мысли и чувства лучшей, наиболее передовой части общества — период мучительных поисков выхода из создавшегося тупика, попыток исторически правильно и практически плодотворно осмыслить то, что произошло, и тем самым наметить новые пути движения вперед, развития страны, народа. 14 декабря, отмечал такой чуткий и проницательный наблюдатель-современник, как Герцен, «слишком

резко отделило прошлое, чтобы литература, которая предшествовала этому событию, могла продолжаться» (VII, 223).

Это очень выпукло и наглядно сказалось на пушкинском творчестве. Новые монументальные произведения, обобщающие новые общественные процессы и явления, отражающие новую последекабрьскую действительность, притом обращаемые к новой, гораздо более широкой читательской аудитории, чем та, на которую были прежде всего рассчитаны, скажем, южные романтические поэмы, встречавшиеся с таким восторгом декабристами, не могли возникнуть сразу, требовали длительного времени и для своего идейного и даже — в силу полной их литературной новизны — для своего литературно-художественного вызревания. Поэт мог вести завершающую работу над «Евгением Онегиным», поскольку роман в стихах во всем его художественном своеобразии сложился еще в преддекабрьские годы, хотя и тут на последние главы его легли существенно новые краски; но дать сразу же прозаические полотна, которые Пушкин начинает создавать в таком большом количестве в 30-е годы, он не мог. Понадобился предварительный период длительной литературной подготовки — перехода от одного замысла к другому, многочисленных планов, набросков, этюдов для того, чтобы в 1830 году наконец смогли появиться первые законченные прозаические создания Пушкина. Точно так же не мог сразу реализовать он и свои новые драматургические замыслы, которые, как свидетельствует составленный им в эту пору и дошедший до нас перечень, в таком обилии стали роиться в его творческом сознании вскоре же по окончании «Бориса Годунова».

Но вторая половина 20-х годов была не только периодом завершения «Евгения Онегина» и подготовки последующей прозы, драматургии и поэмы совсем нового типа («Домик в Коломне», «Медный всадник»). В эту пору с особенной силой — и это соответствует особой же напряженности внутренней жизни поэта — вспыхивает и расцветает вдохновенная пушкинская лирика, поднимавшаяся на такую высоту в первые полтора года пребывания поэта в Михайловском и подсеченная было, как могло казаться, под самый корень в первую половину 1826 года тягчайшей декабрьской катастрофой.

Отличительной чертой пушкинской лирики предшествующего пятилетия, особенно лирики 1824—1825 годов, была ее разносторонность, тематическое и жанровое разнообразие, широкий охват явлений общественной жизни и всего богатства внутренней жизни самого поэта. Некоторые друзья Пушкина, непосредственно связанные с деятельностью тайных декабристских организаций, такие, как, скажем, неслышимый революционер В. Ф. Раевский, человек «мраморной души», как он

имел право сам о себе писать, даже считали широту тематического диапазона пушкинской лирики ее недостатком: «Любовь ли петь, где брызжет кровь...» — вопрошал, явно укоряя Пушкина, Раевский в своем стихотворном послании из тираспольской крепости. Но великому поэту Пушкину с его всеобъемлющей душой не было чуждо ничто человеческое. В то же время во всем, о чем бы он ни писал, сказывался передовой человек своей эпохи, борец против того, что теснило, подавляло, калечило жизнь народа и жизнь отдельной личности. И если «Вольность», «Деревня», «Кинжал» были своего рода стихотворениями-лозунгами, стихотворениями-прокламациями, непосредственно способствовавшими развитию и пропаганде революционных идей, то даже любовные его стихотворения, как, скажем, «Нереида» и «Ночь» («Мой голос для тебя и ласковый и томный...») или «Редет облаков летучая гряда», «Я помню чудное мгновенье» и многие, многие другие, были исполнены столь большой силы, глубины и чистоты чувства, противостоявших как традиционной, сковывающей, феодально-аристократической, так и новой, лицемерной — буржуазно-мещанской — морали, что, при всем их глубоко личном характере, они являлись вместе с тем боевыми художественными манифестациями передового общественного сознания. И в этой широте и в то же время внутренней целостности пушкинской лирики заключалось ее великое значение. Не приходится доказывать, что, если бы вместе и наряду с «вольными стихами» Пушкина в сокровищнице русской поэзии не было таких перлов, как те же «Нереида» или «Я помню чудное мгновенье», это нанесло бы огромный ущерб не только поэтической культуре русской литературы, но и всей вообще духовной культуре русского человека, русского народа.

Во вторую половину 20-х годов не только продолжали дальше развиваться основные сферы лирики Пушкина, но ее тематический диапазон еще более расширился, еще дальше раздвинулись ее горизонты и вместе с тем еще более обозначилась стихия мысли в переживаниях и чувствах поэта. По-прежнему в творчестве Пушкина занимают одинаково видное место как лирика гражданская, а порой и прямо политическая, так и лирика личная. Но если его гражданско-политическая лирика до этого времени была преимущественно окрашена в непосредственно декабристские тона, содержание и характер ее после 1826 года значительно осложняются. Равным образом, наряду с ранее преобладавшей в личной лирике Пушкина и сохраняющейся и теперь любовной темой (ко второй половине 20-х годов относятся такие величайшие, непревзойденные образцы этого рода, как «На холмах Грузии лежит ночная мгла», «Я вас любил...»), в ней начинают занимать видное

место стихотворения философского, в широком смысле этого слова, характера — размышления о жизни, о ее смысле, цели, о смерти. К ним примыкает непосредственно связанный с новой, последекабрьской общественно-политической обстановкой и стоящий как бы на стыке между личной и гражданской лирикой цикл стихотворений на тему о поэте и его назначении и, главное, об отношениях между поэтом и обществом, его окружающим. Наконец, если и не очень большое количество, то принципиально весьма важное место занимают среди небольших стихотворных созданий Пушкина произведения, навеянные миром народной жизни, народного творчества («Утопленник», «Ворон к ворону летит...»).

В связи со всем только что сказанным в лирике Пушкина этого периода можно выделить несколько тематических линий, тематических гнезд, отражающих разные грани внутреннего мира поэта, его гражданского сознания и чувства и различные стороны его личной жизни в новых, последекабрьских исторических условиях. Линии эти можно обозначить примерно так: поэт и царь, поэт и декабристы, поэт и общество, личная лирика — любовная, психологическая, философская.

В порядке борьбы с наивным биографизмом — стремлением каждому произведению писателя дать узколичное, биографическое истолкование — в нашем литературоведении при анализе лирических стихотворений получило широкое хождение и утвердилось, почти как обязательное, и в теории и на практике понятие так называемого «лирического героя», то есть некоего художественно вымышленного «типического» образа, подобного в этом отношении образам других родов литературы — эпоса, драмы — и лишь условно выдаваемого поэтом за свое индивидуальное, авторское «я». В отдельных случаях, чаще всего встречающихся у поэтов-романтиков, символистов, прибегать к понятию «лирический герой» вполне допустимо. Но считать наличие «лирического героя» непременной принадлежностью лирики как таковой совершенно неправильно. Это значит не только стирать грань между другими родами словесного творчества (эпос, драма), где взор поэта направлен на явления внешней жизни, где путем художественного воображения он воссоздает образы других людей, их поступки, мысли, чувства, переживания, и лирикой, где взор поэта обращен вовнутрь, в его собственный духовный мир, но и отрывать литературу от жизни как раз в том пункте, где она — через авторское лирическое «я» — с ней наиболее непосредственно, наиболее наглядно и осязательно связана. Отказ от такого надуманного и путающего применения этого понятия, конечно, не должен явиться, да и сам по себе никак не является возвратом к прямолинейно-биографическому методу истолкования художественного

творчества. Уже Белинский подчеркивал, что чем крупнее поэт, тем шире и богаче мир его индивидуальной внутренней жизни, тем больше включено в нее общего, типичного (в смысле характерности) для его времени, класса, народа, наконец, человечества вообще. Отсюда — тем большая общезначимость его творчества. Но выражает в лирическом стихотворении поэт это общее, не отвлекаясь от себя, не конструируя некое средоточие между собой и читателями в качестве особого «лирического героя», а, наоборот, с наибольшей художественной правдой и полнотой выражая себя, свое переживание *данного* мгновения, чудесной силой поэтического таланта «останавливая» его, делая его навеки как бы «настоящим», «сейчас» существующим¹. Можно в какой-то мере говорить о «лирическом герое» при анализе, скажем, такого стихотворения, написанного Пушкиным в разгар его романтизма, как «Узник» (1822), которое по своему методу — проекция «я» поэта на некий обобщенный художественный образ — не отличается от незадолго до того законченной им поэмы «Кавказский пленник». Но даже и для пушкинского романтического периода это безусловно лирическое стихотворение является исключением. В дальнейшем же, после утверждения в его творчестве реалистического художественного метода, мы с этим вовсе не встречаемся.

Гносеологическая сущность нового метода, утверждаемого Пушкиным в первых же главах «Евгения Онегина», заключается в принципиальном отказе от смешения объекта и субъекта, подмены одного другим. В *реалистическом романе* в стихах — произведении тоже еще, как и пушкинские *романтические поэмы*, лиро-эпическом, перед нами — объективные образы героев, подчеркнута отделяемые от тут же присутствующего и почти все время дающего себя знать и чувствовать авторского «я». Наоборот, в лирических стихотворениях Пушкина безраздельное господство авторского «я» — прямое выражение переживаний, мыслей и чувств самого поэта, «фаз его жизни», «биографии его души», которая вместе с тем теснейшим образом связана с современностью, является и биографией века в лице наиболее выдающегося, яркого и полного его представителя.

Одну из самых сложных, трудных и мучительных фаз этой двойной «биографии» являет собой пушкинская лирика первых двух-трех лет по возвращении из ссылки. Тем самым и каждый из основных тематических рядов, которые я выше наметил, не представляет собой чего-то замкнутого в себе, обособленного. Наоборот, все они тесно взаимосвязаны, подчас и прямо взаимообусловлены, образуют собой некое органическое, хотя порой и противоречивое, единство. Поэтому я не стану прибегать к механической классификации — распределению

пушкинской лирики по указанным тематическим гнездам (это носило бы условно-школярский характер), а буду рассматривать ее в основном именно в той последовательности, в какой отдельные составляющие ее стихотворения выходили друг за другом из-под пера поэта.

1

«Служенье муз не терпит суеты...» — писал Пушкин в своей первой «лицейской годовщине» («19 октября», 1825). И действительно, в суете первых двух московских месяцев отдался творческой работе он не мог. Даже на письма не было у него времени. За эти месяцы, не считая трех коротеньких записочек, он написал всего два небольших письма; в первом из них, адресованном в Тригорское, обитатели которого принимали такое горячее участие в его судьбе и так волновались из-за неожиданного увоза его фельдъегерем, он жалуется на свою усталость от нескончаемых празднеств, балов и т. п. и пишет, что начинает «вдыхать» по месту своей ссылки — Михайловскому. Характерным подтверждением этому является насквозь проникнутое деревенскими воспоминаниями стихотворение, обращенное к «подруге» его «суровых» ссылочных лет, его «голубке дряхлой» — няне («Подруга дней моих суровых...», конец сентября — октябрь 1826 года). Но и это стихотворение, исполненное исключительной даже для Пушкина нежностью и трогательной задушевностью, осталось незавершенным. Дошло до нас от этого времени еще одно альбомно-мадригальное стихотворение «К. А. Тимашевой» (20 октября 1826 года). Возможно, тогда же были написаны, по-видимому навеянные влюбленностью в С. Ф. Пушкину, «Ответ Ф. Т.» и связанный с этим же набросок «Каков я прежде был», окончательный текст которого поэт относит к 1828 году. Ничего другого в эту пору он, очевидно, не создал.

Чувство радостного облегчения охватило Пушкина, когда он вырвался наконец из этой суетной жизни и снова около 9 ноября оказался в Михайловском. «Деревня мне пришла как-то по сердцу, — пишет он почти сразу же по приезде П. А. Вяземскому. — Есть какое-то поэтическое наслаждение возвратиться вольным в покинутую тюрьму. Ты знаешь, что я не корчу чувствительность, но встреча моей дворян, хамов и моей няни — ей богу приятнее щекотит сердце, чем слава, наслаждения самолюбия, рассеянности и пр.» (XIII, 304). Приведенные строки, несмотря на их местами «барскую» лексику, замечательны во всех отношениях. Они не только свидетельствуют о той действительно интимной, сердечной близости, которая

в годы ссылки установилась между михайловским «баринѡм» и его крепостными людьми, но позволяют многое понять, почувствовать изнутри и в психологии пушкинской Татьяны, и в отношениях между крестьянами и молодым Дубровским.

Одновременно Пушкин написал письмо к С. А. Соболевскому, который собирался ехать в Петербург, то есть в основном по тому же только что проделанному Пушкиным почтовому тракту. В него был включен поэтом сочиненный им шуточный *Itinéraire* — путеводитель — в стихах от Москвы до Новгорода, в котором дается ряд дорожных советов, сплошь гастрономического характера: «У Гальяни иль Кольони || Закажи себе в Твери || С пармазоном макарони || Да яишницу свари». Как уже неоднократно отмечалось, всеотзывчивый Пушкин обладал способностью с каждым своим собеседником говорить, так сказать, на его собственном языке. Это ярко отразилось и в пушкинских письмах, столь разных по тону в зависимости от того, к кому они были обращены. Так и из этого шуточного послания рельефно проступает облик его адресата, славившегося страстью обильно и вкусно поесть и попить. В то же время послание Пушкина исполнено какой-то почти детской беспечности, что отражается в необыкновенной даже для него простоте и легкости слагаемых стихотворных строк, поэтизирующих самые что ни на есть «прозаические», обыденные, будничные предметы и явления: «Чтоб уха была по сердцу, || Можно будет в кипяток || Положить немного перцу, || Луку маленький кусок».

Чувствуется, что написать такое стихотворение и такими стихами можно только в минуты полной душевной ясности, когда на сердце легко и спокойно. Еще одна характерная деталь. «Итинерарий», так бездумно-весело и беспечно-легко набрасываемый Пушкиным, прямо повторяет, только в обратном порядке, часть маршрута радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву»: Тверь, Торжок, Яжелбицы, Валдай — все это почтовые станции на тракте Москва — Петербург и вместе с тем названия глав книги Радищева. Характеристика Валдая представляет собой едва ли не прямую реминисценцию из радищевского «Путешествия»: «У податливых крестьянок || (Чем и славится Валдай) || К чаю накупи барапок || И скорее поезжай». У Радищева в главе «Валдай» читаем: «Сей городок достопамятен в рассуждении любовного расположения его жителей, а особливо женщин незамужних». И дальше: «Кто не бывал в Валдаях, кто не знает Валдайских баранок и Валдайских разуряженных девок?» (I, 300) ¹. Но этим сходство данного стихотворения с «Путешествием» Радищева и ограничивается; ни одного специфически радищевского мотива

в нем нет; наоборот, оно похоже скорее на шутливое переименование его книги.

Однако и в Михайловском творчески потрудиться так, как Пушкину хотелось бы, ему не довелось: пришлось заняться «презренной прозой» — запиской «О народном воспитании». Естественно, что, прежде чем приступить к этому, он снова перечел переданные ему в письме Бенкендорфа канцелярски неуклюжие по форме, но весьма многозначительные по содержанию слова царя. В них был явный намек на близость поэта к декабристам и вместе с тем напоминание его же собственных слов, что только случайно он не оказался вместе с ними в роковой день 14 декабря. И вот, очевидно в связи с этим, перед нами — предельно зловещая страница в одной из рукописных тетрадей Пушкина, совсем неподалеку (лист 38) от начатого им чернового текста записки (листы 42—49). Поэт чертит на ней пером виселицу с болтающимися телами пяти повешенных и тут же раздумчиво пишет: «И я бы мог как [шут на]» и снова: «И я бы мог», и опять внизу страницы такой же и даже еще тщательнее выписанный рисунок виселицы¹. Это красноречивее всего раскрывает перед нами картину тягостных переживаний Пушкина, которые пришли на смену радостных эмоций первых дней по возвращении в свою «избу» и стали одолевать его, когда он вынужден был приступить к выполнению возложенного на него «высочайшего задания». Нагляднее становится для нас и мера мужества, с которым поэт высказал в своей записке не то, чего от него ждали и хотели услышать, а то, что он действительно думал и чем стремился принести возможное добро.

Работа над запиской заняла около недели, и, едва покончив с ней, от «презренной прозы» Пушкин жадно рванулся к поэзии, к вдохновенному творческому труду. За следующие дни десять им были стремительно сложены двадцать строф — вторая половина пятой главы «Евгения Онегина», написан ряд строф шестой главы². В то же время наплывали, волновались и кипели новые большие замыслы. Прямой след одного из них — сделанный поэтом тогда же стихотворный набросок нового, очевидно драматического (монолог персонажа, пришедшего на свидание с русалкой), произведения, действие которого было отнесено, судя по имеющимся в отрывке реалиям (сравнение «прохладного лобзания» русалки с «холодным медом», столь сладостным в летний зной, упоминание о «звонких гусях Бояна»), ко временам Киевской Руси. Как видим, уже в это время в сознании поэта зародился сюжет и даже возникли первоначальные очертания будущей драмы «Русалка», над которой он будет вплотную работать лишь несколько лет спустя, в 1829 — 1831 годах. Что это именно так, свидетельствует

запись в дневнике уже известного нам друга Мицкевича, Ф. Малевского, о вечере (17 февраля 1827 года) у издателя «Московского телеграфа» Н. А. Полевого, на котором Пушкин щедро поделился с присутствовавшими на нем писателями, в том числе Мицкевичем, Баратынским, Вяземским, своими тремя новыми литературными замыслами. Один из них Ф. Малевский конспективно обозначил словом «Мельник», несомненно означающим сюжет все той же «Русалки»¹. Вместе с тем начальные строки пушкинского монолога явственно окрашены в лирические, автобиографические тона: «Как счастлив я, когда могу покинуть || Докучный шум столицы и двора || И убежать в пустынные дубровы, || На берега сих молчаливых вод». Первые два стиха прямо перекликаются с душевным состоянием Пушкина, охватившим его по приезде в Михайловское, а два следующих воспроизводят и пейзаж последнего, который снова повторится в заключительных строках написанного несколько позднее в том же Михайловском стихотворения «Поэт».

Есть основания предполагать, что в сознании Пушкина теснились тогда же и другие замыслы, но «счастье» его оказалось весьма непродолжительным. Монолог датирован 23 ноября, а всего через один-два дня он уже должен был покинуть свое деревенское уединение с тем, чтобы к 1 декабря снова оказаться в «блеске и шуме» (III, 579) московской суеты. «Она велела» (она — С. Ф. Пушкина), — пояснял он в письме к Вяземскому (XIII, 304).

По пути из Михайловского поэта постигла неожиданная беда: из-за очень плохой дороги экипаж опрокинулся, и Пушкин был так расшиблен, что не мог продолжать путь. И вот, вместо того чтобы к намеченному сроку быть «у ног Софи» (XIII, 311), он вынужден был на две с лишком недели «застрять» в Пскове. Это приводило поэта в бешенство. «... Еду к вам и не доеду. Какой! меня доезжают!.. изъясню после... вдохновение не лезет... вместо того, чтобы писать 7-ю главу Онегина, я проигрываю в штос четвертую: не забавно» (письмо П. А. Вяземскому от 1 декабря 1826 года, XIII, 310). «Мне... вымыли голову», — извещал он тогда же Соболевского (XIII, 312). Все эти нарочитые недомолвки становятся понятными, если мы вспомним, что именно в это время Пушкин получил полное скрытых угроз письмо Бенкендорфа по поводу чтения им в Москве своей трагедии. Конечно, это могло только усилить в высшей степени мрачное настроение, им овладевшее. Даже предстоящая встреча с полюбившейся ему девушкой, о браке с которой он в эту пору мечтает, вызывает в нем, несомненно в связи все с тем же письмом Бенкендорфа, «тягостные раздумья» — горькие и печальные мысли о том, вправе ли он

связать со своей жизнью, «доселе столь бурной», со своей «столь печальной судьбой» судьбу любимой им девушки, сможет ли он дать ей то счастье, которого он хочет для нее всеми силами души. Обо всем этом в письме, полном сомнений и тревоги, делится он со свойственником С. Ф. Пушкиной, женатым на ее сестре, В. П. Зубковым, другом И. И. Пущина (в связи с делом декабристов посаженным было в Петропавловскую крепость, но вскоре освобожденным), в доме которого он с ней и познакомился. И хотя письмо заканчивается словами: «Ангел мой, уговори ее, упроси ее... и жени меня» (XIII, 312), все содержание и тон его были таковы, что едва ли они могли способствовать осуществлению желаний поэта.

Мрачная настроенность Пушкина с особенной силой сказывается в начатом скорее всего именно здесь и незаконченном стихотворном его произведении «В еврейской хижине лампада», до недавнего времени представлявшемся совершенно неясным и потому не привлекавшим к себе внимания ни читателей, ни исследователей, рассматривавших его как начало какого-то загадочного эпического замысла. В обширнейшей литературе о Пушкине нет ни одной попытки сколько-нибудь серьезного его анализа. Между тем, значительное по содержанию и своеобразное по форме, оно этого, безусловно, заслуживает.

Поэт вводит нас в бедную еврейскую хижину, на обитатель которой обрушился тяжкий удар: у молодой четы умер единственный, еще грудной ребенок. Четыре персонажа отрывка — представители двух поколений — даны в парочито обобщенном виде, даже лишены имен — прием, с которым мы сталкивались и в южных поэмах Пушкина (вспомним: пленник, черкешенка, старик цыган, молодой цыган). Все они подавлены общим горем, но каждый переживает его по-своему, причем поэт дает нам это ощутить без каких-либо психологических экскурсов или подсказов, путем чисто внешних признаков, скупно, но выразительно им рисуемых. Старик еврей — патриарх семьи — ищет успокоения в религии; читает «святую книгу», низко склонившись над ней («на книгу седые падают власы»). Мать — «еврейка молодая» — плачет «над колыбелию пустой». Отец, «молодой еврей», тоже «главой поникнув», глубоко погружен «в думу». Но дума его явно иная, чем умиротворенные раздумья старика, закрывшего книгу и сомкнувшего ее медные застежки. И это тонко подчеркнуто чисто живописным контрастом. Старик освещен «бледным» светом «лампады», молодой сидит «в другом» — неосвещенном — углу. В отличие от старика, он не ищет утешения в вере предков. Видимо, он пытается осмыслить то, что произошло, — жестокие законы бытия, а возможно, в нем назревают богоборческие

настроения, рождаются сомнения в благости и справедливости творца. И только «старуху» горе не заставляет забыть о житейской необходимости — повседневных нуждах и заботах о семье: она хлопочет по хозяйству, ставит на стол «бедный ужин», но «никто нейдет, забыв о пище». Ночь, все кругом уснуло, и только обитателей еврейской хижинны «не посетил отрадный сон». «Текут в безмолвии часы». Этой статике почти одного только, но застывшего на долгие часы мгновенья соответствует весь строй стихотворения. Перед нами — картина, бытовой и вместе с тем трагический интерьер, данный в колорите полотна Рембрандта: все погружено в полумрак, тускло освещаемый единственным источником света — бледным светильником в углу. Этот бытовой, обыденный характер описания утверждается всем стилем отрывка, прозаически номинативным, называющим предметы и лишенным каких бы то ни было поэтических тропов, фигур (даже эпитет «горький» ужин, имеющийся в вариантах, изменен на «бедный», а вместо: «никто нейдет к трапезе горькой» — «никто нейдет, забыв о пище»). «Прозаическую» разговорную интонацию сообщают отрывку и довольно многочисленные «переносы» (enjambements). В то же время легка, в двух-трех случаях, архаизированная лексика («власы», «колыбелию», «трапеза») придает простоте языка некоторую библейскую величавость. Гармонически отвечает этому и сам стих отрывка.

Молодой Пушкин был противником белого стиха и сам не писал им (исключение составляет только начатая было в лицее, вслед Радищеву и Карамзину, поэма «Бова», писанная псевдонародным «русским размером»). Опыты в этом роде Жуковского он встретил пародийной эпиграммой: «Послушай, дедушка, мне каждый раз, || Когда взгляну на этот замок Ретлер, || Приходит в мысль (этими строками начинается стихотворение Жуковского «Тленность». — Д. Б.), что, если это проза, || Да и дурная?..» Несколько лет спустя автор «Бориса Годунова» и последующих драматических произведений, как и «Песен о Стеньке Разине», стал писать и белым стихом. Но этот стих в данном отрывке впервые появился в эпическом замысле — в поэме. Равным образом все поэмы Пушкина до этого времени носили лиро-эпический характер. «В еврейской хижине лампада» — первый образец чисто эпического произведения, лишенного хотя бы малейшей лирической примеси. Тем не менее, несмотря на свою подчеркнутую «прозаичность» и строго эпический строй, отрывок для сколько-нибудь чуткого слуха оваян и согрет дыханием как внутренней поэтичности, так и высокочеловечного чувства поэта. Таким образом, повторяю, даже эти оборванные 28 строк представляют несомненный интерес и сами по себе, и в плане общего творческого пути

Пушкина. А внезапно обрываются они на самом интригующем месте. Часы (вероятно, на башне: действие, очевидно, происходит в средневековом городе) бьют полночь. И в этот момент кто-то «тяжелой рукой» стучится в дверь — «И входит незнакомый странник. || В его руке дорожный посох». Кто этот «незнакомый странник»? Как дальше должно было разворачиваться повествование? На эти вопросы известный нам текст не давал никакого ответа. Проясняет дальнейшее все та же запись в уже упомянутом дневнике Малевского о вечере у Н. А. Полевого. Пушкин, делясь на нем своими новыми замыслами, рассказал и «о своем *Juif errant*» — Агасфере. Рассказ этот, видимо, особенно заинтересовал Малевского, ибо, в отличие от конспективных упоминаний о двух других замыслах, об этом он пишет наиболее обстоятельно: «В хижине еврея умирает дитя. Среди плача человек говорит матери: „Не плачь. Не смерть, жизнь ужасна. Я скитающийся жид. Я видел Иисуса, несущего крест, и издевался“. При нем умирает двадцатилетний старец. Это на него произвело большее впечатление, чем падение римской империи». Запись эта, несомненно, связана со стихотворным отрывком «В еврейской хижине лампада» и проливает на него полный свет. Входящий в конце отрывка в хижину незнакомый странник с дорожным посохом в руках — это и есть «скитающийся жид», Агасфер¹.

Сложившаяся в середине века, примерно в XIII веке, легенда о еврее, оттолкнувшем Христа, пешего крест, на котором он должен быть распят, и за это обреченном на «вечные» (до второго Христова пришествия) скитания по земле, приобрела широчайшее распространение и держалась в течение многих веков. В различных европейских странах, в особенности в XVII веке в немецких городах, распространялись слухи о появлении то там, то здесь скитающегося Агасфера, о встречах с ним. В библиотеке в Берне даже показывались якобы его башмаки и трость. Тогда же в Германии появился ряд немецких народных книг об Агасфере, переведенных на французский и другие языки. В XVIII веке народная песня «*La complainte du Juif errant*» («Жалоба Вечного жида») приобрела широкую популярность в Бельгии и Англии. Широкая народная популярность легенды, обусловленная в значительной степени тем, что судьба Агасфера символически ассоциировалась с судьбой всего лишенного родины, находившегося в «рассеянии» еврейского народа, породила и многочисленные обработки в литературах почти всех европейских народов. Одних немецких обработок насчитывается свыше шестидесяти. Сюжет об Агасфере живо интересовал немецких «бурных гениев» (поэма Шубарта) и вообще поэтов-романтиков (Шелли, Ленау, Жуковский и др.). Широко задуманную, имевшую цель «изо-

бразить наиболее выдающиеся моменты в истории религии и церкви», поэму об Агасфере, легенду о котором он узнал из «народных книг», начал было писать молодой Гёте. Во французской литературе получили широкую известность песня Беранже «Вечный жид» и на шумевший роман под тем же заглавием Э. Сю. Художественные обработки легенды продолжались и дальше, вплоть до XX века. Глубокий философский смысл ее уже в наше время оценил Максим Горький¹.

Философская глубина — постановка вопросов о жизни и смерти, о бессмертии, которое становилось мукой, — привлекла к данному сюжету и творческое внимание Пушкина, очевидно, так же как и Гёте, знакомого (скорее всего во французских переводах) с народными версиями легенды (большая часть художественных обработок ее, в том числе и поэма Жуковского, появились позднее, отрывки из поэмы Гёте были опубликованы только в 1836 году, никаких следов знакомства Пушкина с произведениями Шубарта и Шелли у нас нет). Очевидно, заинтересовал поэта и остропсихологический момент: смерть глубокого — двадцатилетнего — старца, которую тщетно призывает к себе Агасфер и которая поэтому производит на него большее впечатление, чем крушение целой древней цивилизации — «падение римской империи». Однако основная мысль задуманного произведения и его пафос, несомненно, заключены в той формуле, которая вкладывается поэтом в уста Агасфера: не смерть, жизнь ужасна — и в которую отливаются мрачные раздумья и чувства Пушкина в эти декабрьские псковские дни, когда к поэту вплотную подступала первая годовщина со дня восстания и гибели людей, столь ему близких, а его рука совсем незадолго до этого, а может быть, и в это самое время набрасывала безобразные контуры зловеще чернеющих виселиц с телами пяти повешенных. Подобные переживания были свойственны в эту пору отнюдь не ему одному. Знаменательна почти буквальная перекличка пушкинской формулы с написанным около этого же времени (в конце 1826 или начале 1827 года) стихотворением Дмитрия Веневитинова «Кинжал»: «Ах, не дрожи: смерть не ужасна; || Ах, не шепчи ты мне про ад: || Верь, ад на свете, друг прекрасный!» Эта произвольная перекличка явно не случайна. И стихотворение Веневитинова, которое не было пропущено цензурой, «потому что автор, представляя в оном человека, преднамеревающего совершить самоубийство, заставляет его произносить ложные мысли об аде»², и формула Агасфера отражают настроение безысходного отчаяния, тяжелой, безнадежной тоски, которые охватили наиболее мыслящие передовые круги русского общества. Веневитинов так и не смог вырваться из этих настроений и явился после расправы над декабристами

первой, наряду с Полежаевым, жертвой николаевской реакции. Пушкин, в котором эти настроения тоже снова и снова возникали, их настойчиво преодолевал. И в эти декабрьские дни он вырывается из круга своих мучительных личных переживаний, от памяти о терзавшей его участи казненных, помочь которым ничто уже не в состоянии, обращается всем своим сердцем к мысли о тех, кто остался в живых, но томится на каторге в Сибири и кому он в силах если не помочь, то принести хоть какое-то моральное облегчение.

Одним из самых отрадных для ссыльного Пушкина дней, который недавнее пребывание в Михайловском должно было снова ярко оживить в его памяти, был тот холодный зимний денек 11 января 1825 года, когда к нему рано поутру неожиданно нагрянул Пущин. Под впечатлением от этого смелого приезда поэт, видимо, вскоре же начал набрасывать стихотворное послание к своему мужественному и благородному другу, который, как мы помним, теперь с полной откровенностью и доверием признался ему, что он является членом тайного общества (первая редакция послания широко датируется 12 января — августом 1825 года). Начальные строки послания сложились легко, почти без вариантов, можно сказать — «выпелись», как песня: «Мой [первый] друг, мой друг бесценный, || И я судьбу благословил, || Когда мой двор уединенный, || Пустынным снегом занесенный, || Твой колокольчик огласил». Дальше пошло труднее, со значительно большим числом вариантов, с рядом зачеркнутых и не замененных другими слов: «[Забутый кров], шалаш опальный || Ты [с утешеньем] посетил || [Ты] [день] [отрадный] [и] печальный || [С изгнанным братом] разделил...» Затем вся вторая строфа переписывается заново: «[Забутый кров], шалаш опальный || Ты вдруг [отрадой] оживил, || На стороне глухой и дальней || Ты день [изгнанья], день печальный || С печальным другом разделил». Однако легко заметить, что и в этом виде строфа не получилась: порывистый ритм, отражающий чувство восторженной благодарности другу за доставленную им огромную радость, здесь несколько ослабляется, да и по содержанию вторая строфа представляет не столько движение вперед, сколько «амплификацию» — распространенное развитие уже до того сказанного. В следующей строфе происходит вообще отклонение в сторону от цели, первоначально поставленной: в поэте возникают воспоминания о невозвратно ушедших лицейских годах, о лицейских друзьях: «Скажи, куда девались годы, || Дни упований и свободы, || Скажи, что наши? что друзья? || Где ж эти липовые своды? || Где ж молодость? Где ты? Где я?» Сперва было: «Где Горчаков? Где ты? Где я?» Течение стихов принимает здесь уже явно ивой — медитативно-элегиче-

ский характер. В следующих строфах, наоборот, возникают гражданско-одические мотивы и интонации:

Судьба, Судьба рукой железной
Разбила мирный наш лицей,
Но ты счастлив, о брат любез-
ный,

[Счастлив ты, гражданин полез-
ный,]

На избранной чреде своей

Умел истребовать почтенья
В глазах общественного мнения
Ты возвеличил темный сан.

В его смиренном основанья

Ты правосудие [блюдешь]

И [честь]

Ты победил предрассужденья,
[И от признательных] граждан

На этом послание и обрывается (III, 581—583). Пушкин действительно по принципиальным соображениям бросил блестящую карьеру гвардейского офицера и занял весьма скромную — «смирненную» — должность надворного судьи. Но все же начатое так свободно и легко обращение к другу в дальнейшем получилось растянутым и маловыразительным (см., например, столь прозаически и вместе с тем не по-пушкински, вяло, непосто звучащие строки, как: «Но ты счастлив, о брат любезный», или «Умел истребовать почтенья»).

Творческая работа Пушкина над этим посланием не пропала зря. Лицейские мотивы легли в основу написанной в том же году первой «лицейской годовщины»; в нее прямо перешла и часть стихов, обращенных к Пушкину. Но само послание, как оно стало складываться, явно не удовлетворяло поэта и осталось недописанным — оборванным на полуслове. Года полтора спустя досказала Пушкину его стихотворение сама жизнь. Вспоминая о смелом появлении в Михайловском Пушкина, поэт не мог не заметить, что теперь пути и судьбы его и его друга как бы прямо поменялись. Тогда вольный Пушкин приехал в Михайловское к томящемуся в ссылочном заточении Пушкину; теперь, наоборот, в том же Михайловском только что побывал вольный Пушкин, а Пушкин томится на сибирской каторге. На этом и строится теперь завершенное поэтом послание к его «первому», «бесценному» другу (III, 39).

В окончательно сложившийся текст послания, в противоположность первой его редакции предельно лаконичного (десятистишие, состоящее всего из двух строф, вместо первоначальных пяти-шести), полностью, в сущности без всяких изменений, вошла начальная строфа редакции 1825 года. Все остальное из этой редакции было отброшено (лицейские мотивы сохранились лишь в одном эпитете: «лучом лицейских ясных дней»). И так же легко и непосредственно, как первая, сложилась — «выпелась» — вторая и вместе с тем последняя строфа, выдержанная в том же глубоко лирическом тоне и гармонически

замыкающая все стихотворение, в словно бы «зеркальной» композиции которого (вторая строфа повторяет все основные мотивы первой, но то, что относилось к поэту, теперь переносится на его друга) точно отражаются соответствующие реальные ситуации. Ответить Пушкину, оказавшемуся в положении аналогичном, но еще более трагическом, чем то, в каком был поэт, посещением на посещение — отправиться к нему на сибирскую каторгу — Пушкин не мог, если бы и захотел, но он шлет ему самое драгоценное, чем располагает, — свой «голос» поэта. Как и обращение к няне, и это обращение к попавшему в безысходную беду другу проникнуто той же пушкинской, берущей за самое сердце задушевностью, той «лелеющей душу гуманностью», в которой Белинский видел одну из отличительных черт и замечательнейших особенностей пушкинского творчества и которая с наибольшей, воистину «лелеющей» силой скажется в ряде стихотворений именно этого, последекабрьского периода.

Горько сетуя, что высшее общество в упоении от коронационных торжеств совершенно забыло о трагических событиях, этому предшествовавших, Вяземский тогда же писал: «Вообразите, что 14-ое и 13-ое уже и не в помине. Нет народа легкомысленнее и бесчеловечнее нашего»¹. К Пушкину эти слова никак отнесены быть не могут. Послание к Пушкину написано 13 декабря 1826 года, накануне первой годовщины декабрьского восстания и ровно через пять месяцев после 13 июля — казни и ссылки на каторгу декабристов. И эти две роковые даты — 14-е и 13-е — поэт, как мы убедимся, не только помнил, но и неоднократно творчески отзывался на них до конца своей жизни.

Просветленные мыслью о друге, вдохновленные порывом принести ему хоть какое-то утешение, озарить его заточенье общими дорогими воспоминаниями — «лучом лицейских ясных дней», стихи Пушкину явились лучом и в мрачном душевном настрое самого поэта. Но этот мгновенный просвет снова заволокло. Печальные и тоскливые думы и чувства опять возвратились и резко окрасили душевное состояние Пушкина, когда наконец-то он смог выехать в Москву. И вот тот же — «радищевский» — путь, по которому недавно он, радостный и полный надежд, ехал к себе в деревню, навевал ему новое стихотворение, «Зимняя дорога», по своему настроению и колориту прямо противоположное беспечно-шутливому «итинерарию», посланному месяца за полтора до того Соболевскому.

Года за три до этого, пеняя А. Бестужеву за то, что в своей обзорной статье о русской литературе он не упомянул — «забыл» — Радищева, Пушкин писал: «... Кого же мы будем помнить? Это умолчание не простительно... от тебя его не ожидал»

(XIII, 64). Сам Пушкин Радищева не забывал. Мы уже видели, что он вспоминал о нем и его книге по пути из Москвы в Михайловское. Естественно, что и теперь, когда все последние недели он то и дело обращался мыслью к декабристам, память об их предшественнике, о том, кто на Руси первый «вольность прорицал», вслед кому сам он воспел свободу, с особенной силой вспыхнула в поэте, когда он снова ехал по тому же скорбному пути, и на этот раз даже в том же направлении, что и радищевский путешественник. Но теперь на память ему пришли уже не те страницы радищевской книги, на которых говорится о валдайских баранках и нарумяненных цевках. «Путешествие из Петербурга в Москву» открывается главами «Выезд» и «София», являющимися как бы музыкальным зачином всей книги, сообщающим ей особую тональность. Мчащаяся «во всю лошадиную мощь» дорожная кибитка, монотонный, «наскучивший ушам» звон почтового колокольчика, «заунывная», скорбь душевную означающая песня ямщика и соответственное всему этому душевное состояние путника — ощущение покинутости, одиночества, затерянности в необъятных просторах, скуки, печали, — весь этот комплекс национально-русских дорожных мотивов, впервые данных в книге Радищева и в дальнейшем получивших такое широкое распространение в нашей литературе, составляет и содержание и музыкальную тональность пушкинской «Зимней дороги».

«Зимняя дорога» написана тем же размером (четырёхстопный хорей), что и послание к Соболевскому (очевидно, этот размер ассоциировался в сознании поэта с ритмом дорожной езды, — им же написаны позднее и «Дорожные жалобы» и «Бесы»). Но совсем иная лексика, в которой преобладают все оттенки тяжелого душевного состояния, накладывающего свой отпечаток и на все восприятия путника-поэта, сообщает самому этому стихотворному размеру звучание, совсем не похожее на почти приплясывающий ритм послания к Соболевскому. В печаль одеты и земля и небо. Печальны поляны, печально льется свет луны. Скучна долгая и безлюдная зимняя дорога: «По дороге зимней, скучной», «Ни огня, ни черной хаты, || Глушь да снег». Печальной мертвенности природы, безлюдью окружающего, скуке однообразного зимнего пути словно бы противостоят бег борзой (быстрой, резвой) тройки и песня ямщика. Но и бегу тройки придает утомляюще-унылый колорит монотонный аккомпанемент колокольчика: «Колокольчик однозвучный утомительно гремит». А в песне ямщика звучат ноты, которые тот же радищевский путешественник связывал с особенностями «души» русского человека из простого народа: «То разгулье удалое, || То сердечная тоска». Тоска явственно проникает и в душу поэта. Недаром ему «что-то слышится

родное || В долгих песнях ямщика» (в черновых вариантах их национально русский колорит подчеркнут еще резче: «Сердце русское простое», «Чувство русское простое || Слышно в песнях ямщика»). Печальный и грустный, он мечтает о возврате к милой («Завтра, к милой возвратясь»), о встрече с ней. Но и мечты об этом «завтра» не снимают его унылых настроений, которые к концу стихотворения еще более усиливаются: смолкает даже песня ямщика; тем самым грусть путника-поэта, его одиночество становятся еще более полными и окончательными.

Причем передает Пушкин это усиление с замечательным художественным мастерством, посредством исключительно тонких и изящных композиционных приемов. Последняя строфа в сжатом, сгущенном виде снова повторяет перед читателем, как бы опять проводя его (только в обратном порядке: от конца к началу) по предшествующим строфам, все минорные мотивы стихотворения.

Первая строка заключительного, седьмого четверостишия: «Грустно, Нина: путь мой скучен» — перекликается с началом пятой строфы: «Скучно, грустно... завтра, Нина». Помимо того, слова: «Путь мой скучен» — представляют собой смысловое резюме предшествующей четвертой строфы: «Ни огня, ни черной хаты, || Глушь и снег... Навстречу мне || Только версты полосаты || Попадаютя одне...» А эпитет «скучен» воспроизводит аналогичный эпитет первой строки второй строфы: «По дороге зимней, скучной». Вторая строка заключительного четверостишия: «Дремля смолкнул мой ямщик» — возобновляет в памяти третью строфу, полностью посвященную пению ямщика. Третья строка: «Колокольчик однозвучен» — почти буквально повторяет минорную ноту третьей же строки второй строфы: «Колокольчик однозвучный», естественно вызывая в памяти и последующее: «утомительно гремит». Наконец, последняя, четвертая, она же завершающая строка всего стихотворения: «Отуманен лунный лик» — перекликается с первыми строками первой строфы: «Сквозь волнистые туманы || Пробирается луна», так же естественно вызывая в памяти и последующие рифмующиеся строки: «На печальные поляны || Льет печально свет она». Таким образом, последняя строфа снова, и притом в строгой последовательности, воспроизводит перед читателем как бы в миниатюре все стихотворение в целом, вместе с тем (как это вообще в высшей степени характерно для композиционного мастерства Пушкина) гармонически сочетая начало с концом.

Мало того, смысловая, а чаще всего и лексическая переключка всех четырех строк заключительной строфы со строфами предшествующими дополняется, и, несомненно, не случай-

но, чисто звуковыми соответствиями. Унылая тональность первой строки пятой строфы: «Скучно, грустно... Завтра, Нина» — создается очень близкими не только по значению, но и по своему звучанию словами: «скучно, грустно», в которых с наибольшей силой выделяется находящееся оба раза под ударением протяжное *у*. В соответствующей первой строке заключительной строфы эта звуковая доминанта усугубляется — в ней три ударных *у*: «Гру́стно, Нина: пúть мой скúчен». На таком же звуковом усилении построена вторая строка заключительной строфы: «Дремля, смолкнул мой ямщик», «инструментованная» на повторяющемся в каждом из составляющих ее четырех слов звуке *ж* — одной из звуковых слагаемых слова «ямщик» (ср. вторую строку третьей строфы: «В долгих песнях ямщика»). Схоже звучат здесь и слова «долгих» — «смолкнул». «Колокольчик однозвучен» (вторая строка заключительной строфы) и соответствующее во второй строфе: «Колокольчик однозвучный» — прямо тождественны друг другу.

Но особенно выразительна в художественном отношении переключка начала и конца (последней строки стихотворения и его первой строки), которая также носит не только лексически-смысловой, но и чисто музыкальный характер, создаваемый опять-таки необыкновенно тонким и гармоническим подбором схожих звуков: в строках начала стихотворения звуковой рисунок строится на сгущенной повторности *л*, *н* и близкого ему *ж*: «волнистые туманы || Пробирается луна». Это же и дальше: «На печальные поляны || Льет печально...» То же и в последней строке: «Отуманен лунный лик». Так круг печали — и лексической композицией стихотворения и его музыкальным строем — безысходно замкнут в себе самом.

По приезде в Москву (вечером 19 декабря) Пушкина встретило горестное известие, которое должно было еще более усилить мрачную настроенность поэта. «Нина» — С. Ф. Пушкина — во время его затянувшегося отсутствия отдала свою руку другому. Но одновременно он узнал и о важной политической новости. 6 декабря Николаем I был учрежден под председательством потомка Кочубея, казенного Мазепой, графа В. П. Кочубея, вскоре назначенного председателем Государственного совета и комитета министров, особый секретный комитет для пересмотра всего государственного устройства и управления России. Комитету было поручено разрешить и крестьянский вопрос. Царь действительно словно бы начал действовать так, как обещал поэту во время беседы с ним в Кремлевском дворце. Это произвело громадное впечатление на Пушкина, дало ему силу снова разомкнуть круг горьких личных переживаний, сбросить с себя тяжесть давившей его тоски. Воодушевленный услышанным, он создает впервые после декабрьской катастрофы

новое программно-политическое стихотворение, обращенное к царю, — «Стансы», в которых надежда на славу и добро для всего русского народа сливается с горячим стремлением способствовать облегчению участи декабристов. И еще одна выразительная деталь. На перебеленном автографе «Стансов» Пушкин поставил дату: 22 декабря 1826 года (III, 584), то есть через два дня после возвращения в Москву, и приписал: «у Зубкова» — у того самого Зубкова, которого поэт просил «женить» его на С. Ф. Пушкиной и от которого, скорее всего, и узнал о своей, конечно больно ранившей его, неудаче.

И тут опять закономерно напрашивается параллель Пушкина с Радищевым. Стихотворение «Зимняя дорога» не заключает в себе сколько-нибудь прямо выраженных общественных мотивов; но их нет и во вступительных главах «Путешествия из Петербурга в Москву». В то же время схожий психологический зачин влечет Пушкина, как и Радищева, на один и тот же путь — от глубоко своего, личного, интимного к постановке больших проблем общественного, народного значения.

Разница (и разница сама по себе, конечно, чрезвычайно существенная) в том, что в книге Радищева, сложившейся в период общественного подъема, воодушевления, в годы после победившей американской революции и накануне революции французской, предлагается путь революционного решения основных вопросов русской социально-политической действительности. Пушкин же после разгрома декабрьского восстания, в период еще ранее наступившей общеевропейской реакции, начинает считать более верным, более реальным, осуществимым иной путь, настойчиво пропагандировавшийся философами-просветителями XVIII века, которые возлагали надежду на преобразовательную деятельность просвещенного монарха, вдохновляемого представителями передовой общественной мысли и передовой литературы, — путь, которым у нас последовательно и настойчиво шел другой гениальный предшественник Пушкина — Ломоносов.

2

Из русских идейных предшественников Пушкина Радищев и Ломоносов являлись вообще как бы двумя полюсами, между которыми, приближаясь то к первому, то ко второму, развивалась на протяжении всей жизни и всего творчества поэта его общественно-политическая мысль.

Ломоносов и Пушкин — две блистательные вершины русской культуры, два замечательнейших — каждый в своем роде — представителя русского народа. Именно поэтому между ними не могла не существовать закономерная историческая

преемственность, глубокая органическая связь; причем в силу особого характера натуры и деятельности Ломоносова связь эта далеко выходит за одни лишь литературные пределы. Пушкин воспринимал гигантскую фигуру Ломоносова во всей ее единственной в своем роде широте и многогранности. Эта энциклопедичность, многогранность особенно поражала и восторгала в нем автора «Евгения Онегина». О ней с величайшим восхищением скажет он в 1825 году: «Соединяя необыкновенную силу воли с необыкновенною силою понятия, Ломоносов обнял все отрасли просвещения... Историк, ритор, механик, химик, минералог, художник и стихотворец, он все испытал и все проник...» (XI, 32). То же повторит Пушкин лет десять спустя: «Он создал первый университет. Он, лучше сказать, сам был первым нашим университетом» (XI, 249). Несомненно, особое значение имело для Пушкина то, что Ломоносов впервые в русской культуре явился представителем России народной, крестьянской. В высшей степени знаменательно, особенно в устах Пушкина, звучат слова: «Имена Минина и Ломоносова вдвоем перевесят, может быть, все наши старинные родословные...» (XI, 162). При этом Ломоносов не был для Пушкина давно ушедшим в прошлое историческим деятелем. Эпоха Ломоносова, идейно-художественным выражением которой он являлся, безвозвратно миновала, но многие коренные проблемы русской жизни и русской литературы, ставившиеся и по-своему им решавшиеся, давали себя знать и во времена Пушкина. Прикрываясь именем Ломоносова, архаисты (Шишков и его сторонники) боролись против новых течений в литературе. В высшей степени актуальной была в некоторые моменты пушкинской идейной эволюции сама фигура Ломоносова и его общественно-политическая позиция. В связи со всем этим историческая оценка Пушкиным Ломоносова во многом осложнялась его, так сказать, публицистическим к нему отношением, определявшимся условиями тогдашней общественно-литературной борьбы. Борясь с языковой теорией Шихкова, выдвигавшего ломоносовский «старый слог» в противовес новому слогу Карамзина и Жуковского, арзамасцы традиционно давали самую высокую оценку литературной деятельности Ломоносова-одописца, русского Пиндара, «парнасского исполина», «вслед вихрям и громам» плывущего по небесам подобно «величавому лебедю» (прославленное стихотворное послание Батюшкова «Мои пенаты»). Исключительно высоко оценивал Батюшков, как до него Радищев, роль Ломоносова в развитии русского литературного языка, сопоставляя ее с тем значением, которое в развитии итальянского языка имел Петрарка (сопоставление, в известной мере принятое и Пушкиным). От Батюшкова идет и уподобление Ломоносова-писателя Петру Великому, полностью

принятое и в своеобразном истолковании подтвержденное Белинским.

В своих ранних стихах Пушкин следует традиционному культу Ломоносова. Но по существу Пушкину-лиценсту, в основном пишущему в жанрах личной лирики (анакреонтики Батюшкова, элегии Жуковского), Ломоносов — певец «героев славы вечной», демонстративно противопоставлявший себя певцу любви Анакреонту, — был явно чужд. В этом отношении весьма характерно отсутствие его имени среди «любимых творцов» Пушкина, перечисляемых в стихотворении «Городок». Еще более чужд Ломоносов Пушкину конца 10-х — первой половины 20-х годов и по своей общественно-политической позиции, и по своей хвалебно-торжественной одописи. Автору вольных стихов, певцу декабристов теперь уже прямо антагонистичен певец русских монархов и монархинь, который, говоря укоризненными словами Радищева (в заключительной главе «Путешествия из Петербурга в Москву»), «следуя общему обычаю ласкати царям», «льстил похвалою в стихах Елисавете».

Утверждение Пушкиным новой — сперва романтической, а затем, в особенности, реалистической — поэтики и стилистики неизбежно должно было быть связано с суровой критикой поэтики и стилистики классицизма, поэтики Державина и особенно Ломоносова — с тем посмертным «египетским судом», отсутствие которого в отношении русских писателей XVIII века — корифеев классицизма — Пушкин считал явным доказательством отсутствия еще у нас «истинной критики». Именно такой «египетский суд» в отношении Ломоносова и производит сам Пушкин в одном из своих первых же печатных критических выступлений, в статье 1825 года «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова». Соглашаясь, в известной мере даже опираясь на радищевскую оценку Ломоносова, Пушкин в даваемой им характеристике всех сторон этой энциклопедической натуры оказывается гораздо шире и исторически пронительнее, чем его предшественник. Радищев не смог оценить исключительного значения научной деятельности и научных открытий Ломоносова, о которых в то время и в самом деле было очень мало известно; громадное всемирно-историческое значение этих открытий, во многом и многом предвосхитивших достижения западноевропейской науки, было документально установлено, как мы знаем, только в наше время. Радищев считал Ломоносова только дилетантом в науке, в частности ставил его — правда, по подчеркнуто политическим мотивам — неизмеримо ниже исторгнувшего «гром с небеси и скиптр из руки царей» Франклина — «зодчего», а не «рукодела». Наоборот, Пушкин, воздавая должное Ломоносову-ученому, уже тогда подчеркивал, что он «предугадывает открытия Франклина».

Огромное значение придавал Пушкин языковой реформе Ломоносова, давая этому глубоко правильное историческое и филологическое обоснование. К этому времени Пушкин во многом пересматривает — и теоретически и творчески — свое отношение к «новому слогу» Карамзина, преодолевая его сословную ограниченность, «светскость», жеманность и т. п. Наоборот, подчеркивается исключительно важное общее направление реформы Ломоносова. Если Тредиаковский в своих попытках реформировать язык, отбросить «глубокословную славенщизну» выдвигал тезис: писать, как говоришь, опираясь при этом на языковую практику верхов — «легкость и щеголеватость речений изрядной компании»¹, то Ломоносов шел путем широкого культурно-исторического синтеза литературного древне-«словенского» языка — «языка книг церковных» — и живой народной речи. Карамзин снова выдвинул положение, аналогичное тезису Тредиаковского, — писать, как говоришь, — осложнив его галантно-салонным прибавлением: писать так, «чтоб понимали дамы». Пушкин уже в предыдущие годы энергично выступает против подобного салонно-дамского адресата и языка и литературы. «Пишу не для прескрасного пола», не для «нежных ушей читательниц», — неоднократно твердит он в письмах. Это же повторяет Пушкин в статье «О предисловии г-на Лемонте...». И в споре по вопросу о соотношении между книжной и разговорной речью, который имел место не только между Ломоносовым и Тредиаковским, но, по существу, и между Карамзиным и Ломоносовым, Пушкин явно становится на сторону Ломоносова, не отказывавшегося от всей прежней русской культурно-языковой традиции, не отождествлявшего книжную и разговорную речь, а путем исторически оправданного синтеза, на широкой народно-исторической основе сближавшего ту и другую. «Простонародное наречие необходимо должно было отделиться от книжного, но впоследствии они сблизились, и *такова стихия, данная нам для сообщения наших мыслей*» — так сформулировал это положение Пушкин (XI, 31). Характерно разделяет Пушкин и знаменитое утверждение Ломоносова о преимуществах русского языка в отношении других европейских языков: «Как материал словесности, язык славяно-русский имеет неоспоримое превосходство пред всеми европейскими...» (XI, 31). В своей творческой практике Пушкин, начиная с «Руслана и Людмилы», снял стеснявшую дальнейшее развитие русского литературного языка, его демократизацию ломоносовскую теорию «трех штилей», с преимущественным обращением поэтадописца к «высокому штилю», но, как видим, он полностью принимает основной принцип ломоносовской реформы.

Вместе с тем в той же статье Пушкин (и здесь в особенности «вслед Радищеву») смело и энергично выступает против

Ломоносова как поэта, считая его стихи, в сущности, уже совершенно устаревшими, нечитаемыми. Однако, отвергая официальную, «должностную» одопись Ломоносова, Пушкин делает исключение для его так называемых «духовных од»: «...переложения псалмов и другие сильные и близкие подражания высокой поэзии священных книг суть его лучшие произведения. Они останутся вечными памятниками русской словесности; по ним долго еще должны мы будем изучаться стихотворному языку нашему» (XI, 33). В самом деле, «стихотворный язык» некоторых «духовных од» Ломоносова («Ода, выбранная из Иова», псалмы) — его лексика, ритмическое движение, интонации — явно отозвался в цикле пушкинских «Подражаний Корану», написанном незадолго до статьи «О предисловии г-на Лемонте...» в том же Михайловском. Вообще нельзя забывать, что глубокая историческая преемственность Пушкина от Ломоносова заключалась не только в том, что он принял основной теоретический принцип языковой реформы последнего, но и в том, что он следовал утвержденной им системе силлабо-тонического стихосложения. Конечно, между насадителем новой русской поэзии, как называл Пушкин Ломоносова, и им самим было много посредствующих звеньев — Державин, в еще большей мере Батюшков, Жуковский, в творчестве которых культура русского стиха получила дальнейшую разработку и замечательное развитие. Но в стихосложении Пушкина, несомненно, обнаруживается и ряд непосредственных связей именно с Ломоносовым. Так, нельзя упускать из виду, что излюбленный основной размер од Ломоносова — четырехстопный ямб — является основным же размером поэзии Пушкина. Однако — и уже не только в области языка и стиха, а и по существу — с наибольшей идейно-художественной силой Ломоносов входит в творчество Пушкина через год с небольшим после статьи «О предисловии г-на Лемонте...», с конца 1826 года. Уже в этой статье Пушкин называет Ломоносова «великим сподвижником великого Петра» (XI, 32). Позднее, в 30-е годы, исторически конкретизируя это положение, Пушкин скажет: «Между Петром I и Екатериною II он один является самобытным сподвижником просвещения» (XI, 225). А несколько ранее в лапидарной форме антологического четверостишия поэт рисует необыкновенную судьбу гениального русского самородка и формулирует основной гражданско-патриотический пафос всеобъемлющей его работы:

Невод рыбак расстилал по берегу студеного моря;
Мальчик отцу помогал. Отрок, оставь рыбака!
Мрежи иные тебя ожидают, иные заботы:
Будешь умы уловлять, будешь помощник царям.
(«Отрок», 1830)

«Поборствовать» царям в деле просвещения страны, всячески, всеми возможными средствами побуждать, толкать их на это — в этом и заключался «лomonосовский» путь. И именно этот путь и в идейном и, соответственно, в художественном плане с полной силой, хотя и с существенными отличиями, сказался в первом и в своем роде весьма знаменательном образце декабрьской политической лирики Пушкина — «Стансах» 1826 года («В надежде славы и добра»).



Тема «поэт и царь» уже с давних лет настойчиво возникала в творческом сознании Пушкина, преимущественно в связи с отношениями между ним и Александром I. В шутливо-озорном плане тема эта была поставлена поэтом еще в первые послелицейские годы, до ссылки на юг, в стихотворении «Ты и я»; полшутя, полувсерьез — в так называемом «Воображаемом разговоре с Александром I», набросанном примерно за год до восстания декабристов, в декабре 1824 года, когда он начал работать над «Борисом Годуновым». Помимо того, в биографическом плане тема «поэт и царь» то и дело вспыхивала в период и южной ссылки и ссылки в Михайловское в письмах поэта к брату, к друзьям, в которых Александр фигурирует под прозрачными «эзоповскими» именами — античными (Август, Октавий, Тиверий) или ироническими («Иван Иванович», «Белый», «Наш приятель» и т. п.). В том же плане — отношений между Александром и сосланным им (подобно тому, как римский император Август сослал Овидия) поэтом — эта тема попутно возникает в стихотворном послании к Н. И. Гнедичу — «В стране, где Юлией венчанный...» (1821), в стихотворении «К Овидию» (1821). В то же время, воспитанный в духе идей просветительной философии, Пушкин и тогда выступал против Александра I не как против царя вообще, а «подсвистывал» ему как царю-тирану, царю-антипросветителю, лицемеру и мистику, главе не только русской, но и всей европейской реакции, наконец, как своему личному гонителю.

В этом отношении характерно совсем иное обращение Пушкина незадолго до ссылки на юг к жене Александра I, императрице Елизавете Алексеевне, которая находилась в немилости у своего августейшего супруга и в которой некоторые члены ранних декабристских организаций, возлагая на нее надежды как на возможного будущего монарха, склонны были видеть черты монарха-просветителя. Был даже замысел возвести ее, в порядке традиционного дворцового переворота, на престол, свергнув Александра. В своем послании поэт, подчеркивая, что он не рожден кадить кадилом лести земным богам (ср. в только

что упомянутом послании к Н. И. Гнедичу 1821 года: «Октавию — в слепой надежде — || Молебнов лести не пою»), вместе с тем «пел на троне добродетель» (строка, явно навеянная Державиным, см., например, его «Видение мурзы»), заявляя к тому же, что его «неподкупный голос» был «эхом русского народа». Мало того, резко и безусловно осуждая второй, реакционный период деятельности Александра I, Пушкин с подчеркнутым сочувствием противопоставлял этому раннюю, либеральную полосу его царствования, подымал в своей первой «лицейской годовщине» — «19 октября» (1825) — заздравию чашу за царя, победителя над тиранией Наполеона, основателя Лицея: «Он человек! им властвует мгновенье, || Он раб молвы, сомнений и страстей; || Простим ему неправоe гоненье: || Он взял Париж, он основал Лицей».

По-разному ставит Пушкин тему «поэт и дарь» и в связи с новым монархом, Николаем I. Вначале, под тягостнейшим впечатлением от расправы над декабристами, он, как мы знаем, выступает (в первоначальной концовке «Пророка») с самым резким и гневным его осуждением. Совсем в ином тоне написаны «Стансы» 1826 года, в которых, после непосредственной встречи с царем, поэт выражает надежду на то, что новое царствование пойдет прямо противоположным предшествующему путем: мрачное его начало будет искуплено обещанной царем поэту просветительной деятельностью, направленной, как в свое время деятельность царя-преобразователя Петра I, на «славу и добро» — благо «страны родной».

Эта историческая аналогия подсказывалась тем, что в самом облике нового «молодого царя», к тому же намеренно стилизовавшего себя под Петра, в твердости и решительности его действий, наконец, в манере обращения с поэтом, в широко-вещательных преобразовательных посулах, которые были при этом сделаны, Пушкину почудилось сходство с его великим пращуром. Надо вспомнить при этом, что аналогия между Николаем I и Петром I представлялась вполне правомерной и другим современникам, в том числе некоторым декабристам. Так, ближайший соратник Рылеева, столь хорошо известный Пушкину Александр Бестужев, в письме к царю из Петропавловской крепости прямо называл его «другим Петром Великим». Сходство это, казалось Пушкину, внушало надежду, открывало возможность выхода из последекабрьского тупика.

Примерно как раз тогда, когда Пушкин создал свои «Стансы», В. А. Жуковский, который находился в это время за границей, писал Вяземскому из Дрездена в Москву: «Нет ничего выше, как быть писателем в настоящем смысле. Особенно для России. У нас писатель с гением сделал бы более Петра Великого. Вот для чего, — продолжает Жуковский, — я желал бы обра-

тяться на минуту в вдохновительного гения для Пушкина, чтобы сказать ему: „Твой век принадлежит тебе! Ты можешь сделать более всех твоих предшественников! Пойми свою высоту и будь достоин своего назначения! Заслужи свой гений благородством и чистою нравственностью! Не смешивай буйства с свободою, необузданности с силою! Уважай святое и употреби свой гений, чтобы быть его распространителем. Сие уважение к святыне нигде так не нужно, как в России“¹. Письмо Жуковского датировано 26 декабря 1826 года. Если даже считать, что это — дата по новому стилю, все равно услышать о нем от Вяземского до написания «Стансов» Пушкин едва ли бы смог (позднее Вяземский, конечно, либо показал его Пушкину, либо рассказал ему о нем). Тем не менее приведенная выдержка из него весьма примечательна, как свидетельство того огромного общественного значения, которое начала приобретать в эту пору русская художественная литература. В этом (и, конечно, только в этом) отношении Жуковский непосредственно перекликается с позднейшими аналогичными высказываниями Белинского и Герцена, сделанными, однако (и тем это выразительнее), с прямо противоположных общественных позиций. Причем особенно знаменательно, что это огромное значение Жуковский связывает не с кем иным, как именно с Пушкиным. Делает это еще более понятной и ту острую борьбу за «перо» поэта, которую вели, с одной стороны, официальные круги во главе с Бенкендорфом и самим Николаем и примыкавшие к ним представители консервативных кругов общества, к которым принадлежал и стремившийся стать «вдохновительным гением» Пушкина Жуковский, с другой стороны — люди, настроенные в той или иной мере оппозиционно.

Несомненно, чувствовал огромную общественную силу своего поэтического дарования и сам Пушкин, еще более утвержденный в этом, с одной стороны, «обхождением» с ним царя, с другой — тем энтузиазмом, с которым поначалу было встречено московским обществом возвращение его из ссылки. Именно на этой основе и возникли его «Стансы». Николай хотел использовать в своих целях перо Пушкина. А Пушкин порывался оружием своего воистину могучего пера использовать «необъятную силу» самодержца, всячески побуждая и воодушевляя его следовать по пути декларированных им преобразований и для этого настойчиво подчеркивая его «семейное сходство» с Петром, *воспитывая* его примером личности и дела славного «пращура».

Личность и деятельность Петра I — этого как бы классического олицетворения и воплощения идей просвещенного абсолютизма — в глазах философов-просветителей XVIII века

являлась самым наглядным историческим подтверждением правды их политической концепции. Поэтому исключительно высокую оценку Петра давали такие крупнейшие деятели просветительной философии, как, говоря словами Пушкина, «великан сей эпохи» (XI, 271) Вольтер, автор специального исторического труда о Петре «История России в царствование Петра Великого», как глава энциклопедистов Дидро. Столь же и даже еще более высоко ставили Петра представители русского Просвещения XVIII века и позднее многие из декабристов. Петровская тема, образ Петра были центральной темой, основным положительным образом почти всей русской литературы XVIII века, начиная с самых ее истоков — от главы кружка равных русских просветителей — «ученой дружины» 20—30-х годов XVIII века, непосредственного соратника Петра, Феофана Прокоповича, автора торжественного «Эпипикиона» на полтавскую победу, от самого выдающегося деятеля кружка, зачинателя новой русской литературы Антиоха Кантемира, автора незаконченной героической поэмы «Петрида». В дальнейшем можно почти с полным правом сказать, что не было ни одного поэта XVIII века, который не подымал бы так или иначе петровскую тему в своих стихах. Но наибольшую идейную значительность петровская тема и образ царя-просветителя обретают в творчестве Ломоносова — в его одах, надписях и в особенности в «Слове похвальном Петру Великому» и начатой им героической поэме «Петр Великий» — грандиозном замысле, осуществление которого он считал важнейшим литературно-общественным делом всей своей жизни (из задуманных двадцати четырех песен успел написать всего две). Ломоносовскую традицию в отношении образа и темы Петра воспринял последний великий представитель русского классицизма, Державин. Однако в связи со все большим упадком этого литературного направления, которое в новых исторических условиях все более теряло свой общественно-прогрессивный характер, разработка темы Петра оказалась в руках эпигонов классицизма, авторов громоздких и тяжеловесных, бездарных в литературном отношении и реакционных в отношении общественно-политическом эпических поэм — «петриад», которыми в значительной мере была скомпрометирована и сама тема Петра как тема художественной литературы.

Имя Петра два-три раза мелькает и в творчестве Пушкина первой половины 20-х годов, но все эти упоминания носят совершенно случайный характер. Вместе с тем историческое дело Петра и его значение уже и тогда привлекали к себе пристальное внимание поэта. Свидетельство тому — неоднократно упоминавшиеся мною пушкинские «Заметки по русской истории XVIII века» (1822). На характеристике и оценке в них

Петра, несомненно, отразились, с одной стороны, взгляды Радищева, высказанные им в связи с открытием знаменитого фальконетовского памятника Петру в «Письме к другу, жителюствующему в Тобольске по долгу звания своего», с другой — беседы поэта на историко-политические темы с членами кишиневской ячейки тайного общества — М. Ф. Орловым, В. Ф. Раевским, К. А. Охотниковым и другими. Особенно бросается в глаза близость пушкинской характеристики к радищевскому «Письму», вызвавшему, подобно «Путешествию из Петербурга в Москву», самое резкое осуждение со стороны Екатерины II. Полемизируя с «женевским гражданином» — Ж.-Ж. Руссо, отрицавшим величие русского царя, Радищев признает «в Петре мужа необыкновенного, название великого заслужившего правильно». Вместе с тем он подчеркивает «ужас» «беспредельно самодержавных власти» Петра, его «всесилие», называет его «властным самодержавцем», «который истребил последние признаки дикой вольности своего отечества».

Равным образом и Пушкин в своих «Заметках» признает Петра замечательным историческим деятелем — «сильным человеком» (в первоначальном варианте было: «великим человеком»). Но наряду с этим он, как примерно в то же время и Грибоедов в своих замечаниях на историю Петра, с очевидным неодобрением отмечает «утверждение» им безграничного «самовластия» (в черновике читаем зачеркнутые слова: «самовластие, утвержденное Петром»; там же он называет Петра «деспотом»), произвол его самодержавной, все и всех крушившей «дубинки»: «По смерти Петра I движение, переданное сильным человеком, все еще продолжалось в огромных составах государства преобразованного. Связи древнего порядка вещей были прерваны на веки; воспоминания старины мало по малу исчезали...» И далее: «Петр I не страшился народной Свободы, неминуемого следствия просвещения, ибо доверял своему могуществу и презирал человечество может быть более, чем Наполеон». К этому примечательному сопоставлению с Наполеоном Пушкин делает следующую характерную сноску: «История представляет около его всеобщее рабство. Указ, разорванный кн. Долгоруким, и письмо с берегов Прута приносят великую честь необыкновенной душе самовластного государя; впрочем все состояния, окованные без разбора, были равны пред его *дубинкою*. Все дрожало, все безмолвно повиновалось» (XI, 14 и 288—289). Как видим, именно самовластие Петра особенно резко подчеркивается здесь Пушкиным и явно выдвигается им на первый план.

Снова мысль поэта обращается к личности и деятельности Петра в «Стансах» 1826 года. Причем на этот раз тема Петра затрагивается Пушкиным не попутно, как в беглых

эпистолярных упоминаниях, или в историко-публицистическом плане, как в «Заметках», а впервые входит в его поэтическое творчество, разрабатывается непосредственно и вплотную в качестве темы *художественной*, насыщенной большим и актуальным общественно-политическим, гражданским пафосом. И как мы могли убедиться из всего ранее сказанного, возникновение в художественном творчестве Пушкина именно в *это* время и именно *этой* темы ни в какой мере не случайно, а, наоборот, глубоко закономерно, связано с общей исторической обстановкой, сложившейся после разгрома восстания декабристов, с поисками лучшими передовыми умами современности выхода из создавшегося тупика; наконец, находится оно в теснейшей связи с движением и развитием общественно-политической мысли самого поэта.

Глубокая закономерность, органичность для последекабрьского Пушкина темы Петра убедительно подтверждается всем дальнейшим ходом его творчества, в котором эта тема становится одной из ведущих, центральных тем, наполняясь, как мы далее убедимся, все более сложным идейно-философским и социально-историческим содержанием, приобретая все более проблемный характер, обусловленный постановкой и художественной разработкой Пушкиным именно на этой теме центральных вопросов своей современности и русской исторической жизни вообще — об отношении между государством и личностью, самодержавной властью и простым «маленьким» человеком, о путях русского исторического развития, о судьбах страны, нации, народа. Именно эта проблематика окажется в центре таких произведений Пушкина, связанных с темой Петра, как «Арап Петра Великого», как «Полтава», как глубочайшее из созданий поэта — «петербургская повесть» в стихах, «Медный всадник». Первым в этом ряду, как бы сжатим, концентрированным введением во все последующее и является стихотворение «Стансы».

Если сравнить образ Петра, данный в «Стансах», с характеристикой его в «Заметках», становится сразу же очевидным иной теперь подход Пушкина к петровской теме и в особенности существенно иное освещение личности царя. И, учитывая программно-политический характер данного стихотворения для последекабрьского Пушкина и ту просветительскую, даже, еще точнее, воспитательную цель, которую поэт в нем перед собой ставит, это вполне естественно и понятно. В отрывке упоминается о «необыкновенной душе самовластного государя». Приводятся два примера, рисующих эту «необыкновенную душу». Петр прощает одного из видных деятелей его царствования, председателя ревизион-коллегии князя Якова Долгорукого, который неоднократно смело перечил ему, а од-

нажды публично разорвал в сенате царский указ, считая его незаконным, что затем вынужден был признать и сам царь. Бесстрашный поступок Долгорукого снискал ему широкую популярность в оппозиционных кругах, был воспет в оде Державина «Вельможа», в стихотворении «Гражданское мужество» Рылеева. «Дерзкий поступок» Долгорукого высоко ценил Пушкин¹. Упоминается и еще один случай. В 1711 году, во время злосчастного Прутского похода, русская армия была окружена много раз превосходящими ее турецкими силами. Петр, по преданию, обратился к сенату с особым посланием, предписывая, в случае если он попадет в плен, «не почитать его царем и государем» и не слушаться никаких распоряжений, которые турки могут вынудить его сделать. Но эти примеры великодушия и патриотизма Петра даны между прочим. Определяющим в характеристике царя является его деспотическое самовластие. Ясно, что в этом отношении ставить его в пример Николаю поэт никак не хотел. И вот в «Стансах», наоборот, всячески подчеркиваются положительные, созидательно-героические стороны деятельности Петра и вместе с тем человеческие, гуманные черты, проявляющиеся в его «необыкновенной душе». В отрывке указывалось, что Петр «презирал человечество», здесь, наоборот, подчеркивается, что он «не презирал страны родной». Если в стихотворении и упоминается о «самодержавной руке» Петра («самодержавной», а не «самовластной»!), то отнюдь не для того, чтобы сказать, что она вооружена дубинкой (в черновике отрывка: «палкой»), а опять-таки чтобы подчеркнуть, что «самодержавною рукой он смело сеял просвещение». В «Заметках» мысль Пушкина — мы видели — движется в русле радищевской традиции; в «Стансах» поэт через голову бездарных авторов реакционных «петриад» обращается к героико-просветительской трактовке петровской темы, как она давалась «великим сподвижником великого Петра» Ломоносовым и продолжавшим эту традицию Державиным.

Содержание «Стансов» — данный в них крупным планом, заполняющий все их основное пространство (три центральных строфы из пяти) портрет-характеристика личности и деятельности Петра. Явить образ Петра в качестве высшего образца царя-просветителя — в этом и заключается пафос стихотворения, во многом созвучный пафосу Ломоносова. В самом деле, стоит только прочесть две написанные Ломоносовым песни из его поэмы «Петр Великий» и его же «Слово похвальное Петру Великому», а затем пушкинские «Стансы», чтобы стала очевидной их близость. Совпадает не только общая тематика, не только основные мотивы, но почти к каждой строке и даже к каждому слову «Стансов» можно найти соответствующие

параллели и переклички с этими ломоносовскими произведениями.

В личности и деятельности Петра Пушкин с горячим сочувствием отмечает как раз те свойства и черты, которые особенно прославляются его непосредственным предшественником. Ломоносов настойчиво подчеркивает «великодушие», сопряженное с «правдой», «мужество» и «трудолюбие» Петра. «Первое звание поставленных от Бога на земли обладателей есть управлять мир в преподобии и правде», — читаем в «Слове похвальном». Указывая вслед за тем на стремление Петра «установить во всем непременные и ясные законы», что осуществить помешали ему «военные дела», «великие другие упражнения» и, главное, ранняя смерть, Ломоносов заключает: «Но хотя ясными и порядочными законами не утверждено было до совершенства, однако в сердце его написано было правосудие» (VIII, 608). Сравним пушкинское: «Но правдой он привлек сердца». Лейтмотивом и поэмы «Петр Великий» и «Слова похвального» (он же неоднократно повторяется и в ломоносовских одах) является прославление «премудрого Учителя и Просветителя» — Петра — за то, что он «среди военных бурь науки нам открыл», «усерд к наукам был», «воздвигнул храм наук», просветил «умы», ввел к нам «просвещение» и т. п. У Пушкина: «нравы укротил наукой», «сеял просвещение». Столь же настойчиво превозносится Ломоносовым трудолюбие — «великий труд» Петра, который «рожденны к скипетру простер в работу руки» («Надпись к статуе Петра Великого»), «понес для нас труды неслыханны от века» («Петр Великий»). В «Слове похвальном» этим несслыханным трудам отведено несколько восторженных страниц, в результате чтения которых в сознании возникает образ царя — неутомимого труженика, пушкинского «вечного работника».

С поэмой Ломоносова перекликаются и почти все остальные мотивы пушкинских «Стансов». Так, упоминанию в начале их о «мятежах» и «казнях», ознаменовавших начало петровского царствования, соответствует подробнейшее описание в первой песне поэмы стрелецких «мятежей», вложенное Ломоносовым в уста самого царя; там же упоминается о постигшей мятежников «горькой казни». О стрелецких «возмущениях» и казнях говорится и в «Слове похвальном». В целом ряде случаев «Стансы» близки указанным произведениям Ломоносова даже в чисто лексическом отношении. Пушкинское словосочетание: «нравы укротил» — едва ли не подсказано строкой из ломоносовской поэмы: «Свирепы *укроти* стрельцов — сказала — *нравы*»; у Ломоносова на разные лады говорится о «буйнстве», «буйности», «буйстве» стрельцов. Аналогичный эпитет находим и у Пушкина: «от буйного стрельца».

Пушкин говорит о Петре: «неутомим». О «неутомимых руках» Петра читаем в ломоносовском «Слове похвальном». Даже вся рифмовка первой строфы «Стансов»: «боязни» — «казни», «добра» — «Петра» — имеет соответствие в ломоносовской поэме (см. стихи 41—42, 307—308, 423—424, 471—472). Но особенно приближается, можно сказать, вплотную примыкает Пушкин к Ломоносову в предпоследней, четвертой строфе своих «Стансов», строки которой приобрели широко популярный, почти поговорочный характер. В самом начале поэмы Ломоносов пишет о Петре: «Строитель, плаватель, в полях, в морях Герой». Эта характеристика была подхвачена Державиным: «Строитель, плаватель, работник, обладатель». И вспомним пушкинские строки: «То академик, то герой, || То мореплаватель, то плотник, || Он всеобъемлющей душой || На троне вечный был работник». Но именно эта близость «Стансов» к творчеству Ломоносова делает особенно наглядным и выразительным то новое и свое, что вносит их автор в разработку темы, имеющей за собой почти вековую традицию.

Пушкин не только усваивает сугубо традиционную тему в ее наиболее до него прогрессивной — ломоносовской — разработке, но и развивает ее в нужном для него и очень важном направлении. Образ Петра, возникающий из пушкинских «Стансов», произвел глубочайшее впечатление на современников: «...словно изваянный, является колоссальный образ Петра», — пишет о нем Белинский и, приведя полностью все пушкинское стихотворение, восторженно восклицает: «Какое величие и какая простота выражения! Как глубоко знаменательны, как возвышенно благородны эти простые житейские слова — *плотник* и *работник!*..» (VII, 347—348). Однако, как мы только что могли убедиться, образ этот не является индивидуальным достоянием Пушкина, начинает складываться сперва в творчестве Ломоносова, затем Державина. В поэзии Пушкина он окончательно дорисовывается и в то же время получает дальнейшее и весьма характерное развитие.

Поэты XVIII века традиционно уподобляли воспеваемых ими монархов земным богам. Приравнивает Петра к божеству и Ломоносов. В одной из стихотворных надписей к статуе Петра Великого поэт пишет, что Петра еще при его жизни «уже за Бога почитали». «Он Бог, он Бог твой был, Россия», — восклицает он в одной из од (VIII, 286). Однако обожествление Петра носило в устах Ломоносова не столько льстиво одописный или религиозный, сколько политический характер. В явный противовес противникам Петра, объявлявшим его антихристом, Ломоносов славит царя-просветителя в качестве воплощенного божества, своего рода нового и истинного мессии. К матери Петра Наталье Кирилловне он

обращается со словами, с которыми в Евангелии архангел Гавриил обращался к деве Марии («И ты в женах благословенна»), а в «Слове похвальном» прямо пишет: «...ежели человека, Богу подобного, по нашему понятию, найти надобно, кроме Петра Великого не обретаю». Но, не говоря уже о том, что подобные сопоставления должны были быть в глазах верующих кощунственными, сама эта иконописная оболочка являлась данью традиционному церковному витийству. Несмотря на всю приподнятость тона ломоносовских писаний о Петре, из-под этой оболочки проступал сугубо земной образ царя — могучего исторического деятеля, «истинны дела, великий труд» которого поэт восторженно прославляет. Вместе с тем в духе народных песен о Петре Ломоносов настойчиво подчеркивает «простоту» облика и обхождения царя-труженика, который не гнушался быть «меж рядовыми солдатами», «с простыми людьми как простой работник трудился». Петр предстает в воображении поэта не только «в дыму, в пламени», но и «в поте, в пыли» (VIII, 610).

Полностью снимая с облика Петра ореол божественности и вообще какой бы то ни было иконописный налет, Пушкин доводит до конца начатую Ломоносовым демократическую, почти «мужицкую» его трактовку. Этот характерный процесс все большей — от Ломоносова к Пушкину — демократизации образа Петра находит себе и соответствующее стилистическое выражение. В приведенной выше ломоносовской строке — характеристике Петра — нет слов: «плотник» и «работник». Для эпической поэмы, требующей, согласно учению Ломоносова о трех штилях, «высокого штиля», эти «простые, житейские» слова никак не подходят, являются недопустимо «низкими». Слово «работник», как мы видели, Ломоносов в отношении Петра употребляет, но позволяет себе это только в прозе. Что же касается слова «плотник», то вместо него поэтом употреблено слово «высокого» ряда: «строитель». Это же слово повторяет и Державин в своей строке о Петре. В то же время Державин, сделавший очень важный шаг вперед от Ломоносова в отношении упрощения, демократизации поэтического словаря, вводит в свою стихотворную строку слово «работник». Демократизация лексики получает окончательное завершение в строках Пушкина, не только усваивающего державинское слово «работник», но и смело вводящего в свое «высокое» по содержанию стихотворение стилистически, по представлениям того времени, полностью этому противопоказанное «низкое» слово: «плотник» («сардамским плотником», кстати, называет Петра, но опять-таки лишь в прозе — в своем «Письме к другу...» — Радищев). Помимо этого, слова «плотник» и «работник» поставлены Пушкиным в рифме, что придает и каждому

из них, и обоим вместе повышенную силу выразительности и тем самым сообщает особую весомость. Из трудового народно-крестьянского обихода заимствует Пушкин и сравнение Петра с сеятелем («сеял просвещение»), в результате которого наряду с царем-плотником возникает образ царя-земледельца. Вспомним, что в автобиографическом и проникнутом скепсисом стихотворении 1823 года с сеятелем сравнивал себя сам Пушкин: «Свободы сеятель пустынный». Сопоставление этих образов весьма знаменательно и с точки зрения эволюции политического мировоззрения Пушкина, раздумий поэта-мыслителя о наиболее плодотворном для данного времени пути развития страны. Идти декабристским путем — сеять свободу — преждевременно («Я вышел рано, до звезды»). Вернее другой путь — сеять просвещение, неминуемым следствием чего, по Пушкину, и явится народная свобода.

Но преемственность пушкинских «Стансов» по отношению к ломоносовской традиции диалектически включает в себя не только ее усвоение и дальнейшее развитие, но и резкое — во многом и многом — от нее отталкивание. Особенно наглядно сказывается это в собственно литературном, стилистическом отношении. Пушкин, как уже сказано, высоко оценивал ту большую историческую роль, которую сыграла деятельность Ломоносова и как филолога, а в отдельных случаях и как поэта для развития русского литературного языка. Но в целом язык и стиль самого Ломоносова, тесно связанные, с одной стороны, с традициями старорусской риторики, с другой — с поэтикой ко времени Пушкина уже отжившего свой век классицизма, никак не могли его удовлетворить. «Однообразные и стеснительные формы, в кои отливал он свои мысли, дают его прозе ход утомительный и тяжелый», — писал Пушкин в своем позднейшем «Путешествии из Москвы в Петербург» о стилистике ломоносовских похвальных слов и речей, неодобрительно отмечая их «схоластическую величавость, полу-славенскую, полу-латинскую». В похвальных «должностных одах» Ломоносова, по определению Пушкина «утомительных и надутых», он также резко порицал их «высокопарность, изысканность, отвращение от простоты и точности» (XI, 249).

Между тем сам Ломоносов, стремясь в своих одах к предельной «высокости и великолепию», подобное «распространение Слова» (его собственное определение), то есть невозможное изобилие словесного материала, расцветченность, изукрашенность стихотворного произведения всякого рода тропами, фигурами, мифологическими условностями и т. п., особенно ценил. В результате почти все его литературные произведения, в особенности стихотворения, отличались крайней растянутостью, словесными излишествами, многословием. В полной мере

сказалось это и на поэме «Петр Великий». В самом начале ее он уже дает ту формулу Петра: «Строитель, плаватель, в полях, в морях Герой», которую, как мы видели, непосредственно усваивает и Пушкин. Однако если Пушкин как бы подытоживает и лапидарно закрепляет этой формулой, данной им, наоборот, почти в самом конце стихотворения (предпоследняя строфа), все то, что ранее было сказано им о Петре, — для Ломоносова она является своего рода исходным тезисом, который кладется им в основу и к которому подводится все последующее. В этой, казалось бы, чисто композиционной и на первый взгляд не слишком уж существенной детали сказывается на самом деле коренное различие двух методов: рационалистической дедукции классицизма ломоносовской поэмы противостоит индуктивно-исторический художественный метод реалистических пушкинских «Стансов». Исходный тезис ломоносовской поэмы в дальнейшем ее разворачивании «распространяется», как бы растягивается в изобильнейшем словесном материале — пространных описаниях военных подвигов Петра, плавания по бурному морю, все новых и новых панегирических упоминаниях и подчеркиваниях его просветительской деятельности, утверждения им «наук» и т. п. В результате только первые две песни (а всего их, как я уже указывал, предполагалось двадцать четыре) состоят из 1186 стихов. Пушкин, наоборот, не «распространяет», не растягивает словесной формы, а предельно сжимает, сгущает ее, сохраняя основную тематику ломоносовской поэмы, но уместя ее всю в пяти четверостишиях — двадцати стихотворных строках (объем, более чем в десять раз меньший любой ломоносовской оды). То же можно сказать о соотношениях и пропорциях между «Стансами» и ломоносовским «Словом похвальным». Замечательный характер пушкинской работы над предельной лаконизацией художественного слова можно проиллюстрировать хотя бы на примере разработки им и Ломоносовым одной и той же черты в облике Петра, особенно ценимой в нем обоими поэтами, — его трудолюбия. О разнообразнейших «трудах» Петра в области ратного дела, в самых различных областях государственного и культурного строительства Ломоносов, как уже сказано, пространно повествует на многих страницах своего «Слова похвального». Чтобы сказать то же самое, Пушкину достаточно всего двух столь же сжатых, сколь точных и выразительных стихотворных строк: «Он всеобъемлющей душой || На троне вечный был работник». Это же можно было бы продемонстрировать почти на каждой строке пушкинских «Стансов», порой даже на отдельном слове, отдельном эпитете.

Во всем этом наглядно сказывается одна из замечательнейших сторон пушкинского мастерства — исключительная интен-

сивность словесной формы, предельный ее лаконизм, простекающий из необыкновенной и вместе с тем высокопоэтической простоты всех средств художественного выражения. В то же время резкое стилистическое отличие стихотворения Пушкина от поэтики Ломоносова имеет отнюдь не только литературный характер. Превращение ломоносовской *риторики* в поэзию — поэзию глубокую и истинную — обусловлено новой идейной природой пушкинского замысла. Автор «должностных од», Ломоносов, с одной стороны, в своих пропагандистско-просветительных целях, с другой — в качестве неизбежной дани жанру и назначению хвалебной оды приравнивал, как правило, каждого очередного монарха, к которому он адресовался, к Петру, якобы оживающему в деятельности каждого из них: «...похвалая Петра, похвалим Елисавету», — прямо формулирует он это в «Слове похвальном Петру Великому» (VIII, 589). Пушкин, хотя и упоминает о «семейном сходстве» Николая I с Петром I, отнюдь не приравнивает Николая к Петру, а лишь призывает его следовать примеру последнего («Во всем будь пращуру подобен») и выражает надежду на то, что это сможет осуществиться. Хотя «Стансы», как и оды Ломоносова, обращены к царствующему ныне монарху, сама композиция стихотворения в высшей степени красноречива. Первые четыре строфы его посвящены Петру. Непосредственно к своему адресату — Николаю — поэт обращается только в последнем, пятом четверостишии, да и это обращение насыщено все той же темой Петра, связано не только с новым подытоживающим («во всем») упоминанием великого пращура и дополнительными характеризующими его чертами («неутомим», «тверд»), но и облечено в форму прямого поучения. В резолюции на пушкинскую записку «О народном воспитании» царь поучает, «воспитывает» поэта в благонамеренном — «молчалинском» — духе. Автор записки в «Стансах», в свою очередь, учит, как учитель ученика, самого царя, воспитывает в нем «Петра». И в этом — прямая связь Пушкина периода его «вольных стихов» с Пушкиным «Стансов».

Следуя одной из наиболее прогрессивных традиций гражданской поэзии классицизма, Пушкин строил свою оду «Вольность» именно в плане поучения царям, чем прямо (в последней строфе) она и заканчивается. Вспомним: «И днесь учитесь, о цари...» Позднее, узнав об убийстве парижским рабочим-ремесленником Лувелем герцога Беррийского, сына наследника французского престола, Пушкин в театре демонстративно показывал, ходя по рядам кресел, портрет Лувеля со сделанной им надписью, непосредственно перекликающейся с той же последней строфой «Вольности»: «Урок царям». «Уроком царям» являются и пушкинские «Стансы». В «Вольности» этот

урок давался на примере казни Людовика XVI и убийства Павла I. Кстати, примерно в пору написания «Стансов» (в конце 1826 или в самом начале 1827 года) Пушкин задумывает пьесу о «трагедии Павла», в центре которой, вероятно, должно было стоять тоже цареубийство, то есть возвращается мыслью к одному из важнейших мотивов «Вольности», хочет повторить заключенный в ней «урок». Однако никаких следов осуществления этого замысла, настолько созревшего в Пушкине, что он рассказывал о нем в дружеской литературной среде, до нас не дошло¹. В «Стансах» же, в связи с изменившейся политической обстановкой, «урок» дается на примере царя-преобразователя — «вечного работника на троне». А то, сколь для той и даже значительно более поздней поры этот пример был исторически прогрессивен, нагляднее всего доказывает исключительно высокая оценка личности и дела Петра такими людьми, как Герцен (в его оценке Петра особенно много сходства с Пушкиным), Белинский и революционные демократы-шестидесятники. «Для меня Петр — моя философия, моя религия, мое откровение во всем, что касается России. Это пример для великих и малых, которые хотят что-нибудь делать, быть чем-нибудь полезными» (XII, 433). Так писал Белинский К. Д. Кавелину 22 ноября 1847 года, то есть через двадцать один год после пушкинских «Стансов» и — что еще выразительнее — полгода спустя после одного из самых замечательных документов русской освободительной мысли — знаменитого зальцбруннского письма к Гоголю. То же пишет еще позднее в «Очерках гоголевского периода» Чернышевский: «Для нас идеал патриота — Петр Великий; высочайший патриотизм — страстное беспредельное желание блага родине, одушевлявшее всю жизнь, направлявшее всю деятельность этого великого человека» (III, 136)². И глубоко знаменательно, что в том же письме Кавелину, говоря о Петре, Белинский цитирует две строки из пушкинских «Стансов». А за три с небольшим месяца до смерти Белинский прямо в духе пушкинских «Стансов» в письме к П. В. Анненкову утверждает: «...для России нужен новый Петр Великий» (XII, 468). Как видим, образ Петра, «изваянный» поэтом в «Стансах», связывает воедино два века: развивает и завершает прогрессивную традицию Ломоносова — Державина и зачинает традицию Герцена и революционных демократов.

Но «Стансы» не только урок новому царю. В них громко звучит и другой знаменательный мотив. Позднее, в стихах о «памятнике нерукотворном», Пушкин подчеркивал как одну из важных сторон своего творчества то, что он призывал в нем «милость к падшим» — к поверженным декабристам. Действительно, эти призывы в прямой или косвенной форме проходят

через всю жизнь и творчество последекабрьского Пушкина. С самого момента возвращения его Николаем из ссылки, при первой же встрече с царем, как мы помним, он защищает Кюхельбекера; в записке «О народном воспитании» заступает за Николая Тургенева. С особенной силой звучит это в пушкинских «Стансах» 1826 года. Ломоносов в «Слове похвальном» в числе многих превозносимых им черт характера Петра упоминает и о присущем ему «великодушии» — его «милостивом сердце». В качестве примеров он ссылается не только на великодушное отношение к взятым в плен шведским военачальникам, но и на прощение «многих знатных особ за тяжкие преступления». Оба эти эпизода в дальнейшем пушкинском творчестве («Полтава», «Пир Петра Первого») будут также использованы поэтом все с той же целью призыва милости к падшим. В «Стансах» о них не упоминается. Но черта «милостивого сердца» — незлобной памяти — характерно поставлена Пушкиным на особо видное место: соответствующая строка стихотворения является его заключительной строкой — «пуантом». В то же время она подготовлена всем ходом стихотворения, закономерно завершает одну из двух основных его линий, внутренне связывает воедино последнюю строку «Стансов» с первой их строкой: «слава и добро» «страны родной» предполагают, даже больше того — требуют великодушного решения участи обреченных на каторгу декабристов. Темой декабристов, мыслью о них пронизано буквально все стихотворение. Открывается оно прямой аналогией между началом царствований Петра и Николая. Эта же аналогия продолжается и во второй строфе — противопоставление «буйному стрелцу» Якова Долгорукого. Именно слова о «мятежах» и «буйном стрелце» и вызвали резкое осуждение, упреки в измене Пушкина его прежним убеждениям. Однако такие суждения по меньшей мере поверхностны и неисторичны. На самом деле, поднять острейшую в то время тему об отгремевшем всего год назад восстании декабристов так, как она поставлена Пушкиным, притом в стихах, обращенных непосредственно к царю, предназначенных для печати и действительно опубликованных, само по себе являлось актом большого гражданского мужества. Для того чтобы подобное стихотворение не только могло быть напечатано, но и, главное, «дошло» до адресата — царя, могло воздействовать на него в желанном поэту направлении, неизбежно было в известной мере говорить на официальном языке. Однако гораздо важнее, что весь дух, смысл стихотворения были отнюдь не официальными. Дать понять путем прямой аналогии с началом царствования Петра, что начало царствования Николая «мрачили» — омрачали не только мятежи, но и казни, значило, по существу, делать то, на что никто другой не ре-

шил, — выразить публичное осуждение казни декабристов. Для сравнения стоит напомнить, что Ломоносов в своем панегирике Петру, наоборот, утверждает, что «не отягощает его казнь стрелецкая», всячески подчеркивая, что к такой «строгости» он был принужден самим «правосудием», что был обязан «пресечь казнию» преступления стрельцов. Ничего этого в «Стансах» Пушкина нет. Что же касается наиболее «криминального» в них места о «буйном стрельце» (лексически также, как мы видели, прямо восходящего к Ломоносову), которому противостоит Долгорукий, то оно преследовало совершенно определенную цель. Не только признав казнь пятерых как совершившийся факт («повешенные повешены»), но и осудив ее в своих стихах («мрачили казни»), поэт всячески стремится помочь живым. Именно для этого он противопоставлял и в своей записке «О народном воспитании» Н. И. Тургенева «буйным» его «сообщникам». Легко заметить, что переложением в стихи именно этого места записки, переложением, носившим не персональный, а обобщенный характер, и являются соответствующие строки «Стансов». И центр тяжести этих строк, конечно, не в «буйном стрельце», а в том, что оставшиеся в живых и осужденные декабристы приравниваются к Якову Долгорукому, издавна считавшемуся признанным образцом гражданской доблести. Содержащийся в этом противопоставлении «призыв к милости» делается уже явно в подготовленной всем этим концовке стихотворения — прямом призыве к царю быть, подобно Петру, «незлобным памятью». В черновике записки «О народном воспитании» Пушкин уже высказывал «надежду на милость (сперва он написал: «великодушие») монарха, не ограниченного никакими законами» (XI, 312). Однако из окончательного текста он это место изъясил. Зато оно громко зазвучало в «Стансах», в которых поэт смело взывал о милости уже не к тому или иному из декабристов (Кюхельбекеру, Н. И. Тургеневу), а к ним всем.

Идейная сущность замысла Пушкина определяет и особый, глубоко новаторский по отношению к Ломоносову жанр стихотворения, которое обращено, как и многие ломоносовские «должностные оды», к взошедшему на престол новому монарху, но облечено не в строфы торжественно-хвалебной, восторженно-риторической оды, а в гораздо более простую жанровую форму стансов, пронизанных и высоким гражданским и одновременно глубоко личным лирическим чувством.

Надежда путем своих призывов склонить Николая к амнистии декабристов оказалась столь же утопичной, как и надежда побудить его идти петровским путем смелых и широких исторически назревших преобразований. Но вместе с тем «Стансы» ни в какой мере — ни субъективно, ни объективно —

не являются «верноподданническим» стихотворением, как склонны были считать это некоторые современники¹. По-иному отнесся к «Стансам» Белинский. Он не только на протяжении, в сущности, всей своей критической деятельности исключительно высоко оценивал «Стансы», в качестве одного из «перлов» пушкинской поэзии, но и подчеркивал в своих знаменитых одиннадцати статьях о Пушкине их великое национально-прогрессивное значение, находя, что «кроме простоты и величия в мыслях, чувствах и в выражении» «в самом тоне и складе» их «есть что-то русское, народное» (VII, 347).

Бодрый, мужественно-оптимистический тон пушкинских «Стансов», их мажорный, как в одах Ломоносова, ямбический строй, который вдруг зазвучал в атмосфере подавленности и упадка, охвативших передовые круги русского общества после разгрома и расправы над декабристами, наглядно свидетельствуют, что их автору в высоких гражданских помыслах о грядущих судьбах страны родной, о путях ее развития, в надеждах на славу и добро, ее ожидающие, удалось преодолеть те глубоко пессимистические чувства и настроения, которые нашли свое выражение в «Зимней дороге», в безысходно мрачном замысле поэмы о «Вечном жиде».

Высокий общественный, гражданский пафос автора «Стансов» сказывается еще в двух стихотворениях, которые находятся в несомненной внутренней связи как между собой, так и со «Стансами», — оде Мордвинову и знаменитом послании в Сибирь.

Стихотворение «Мордвинову» отнесено академическим изданием предположительно к 1826 году; полагаю, можно еще больше сузить эту датировку, отнеся его ко второй половине или даже к концу этого года. Высокообразованный, обладавший несомненным литературным дарованием адмирал Николай Семенович Мордвинов, выдвинувшийся еще при Екатерине II, был одним из выдающихся государственных деятелей александровского царствования, с конца 10-х годов председателем департамента гражданских и духовных дел Государственного совета. «Мнения», подававшиеся им по разным вопросам, отличались независимостью суждений и либеральным духом, получали широкое распространение в рукописных копиях и снискали ему большую популярность среди декабристов, считавших его образцом неподкупной честности, непоколебимой твердости убеждений и «гражданского мужества» (так называлась ода Рылева, ему посвященная). Наряду со Сперанским, Мордвинов намечался ими в члены будущего временного правительства. Лучшие черты личности Мордвинова замечательно проявились во время дела декабристов. В разгаре следствия, 22 декабря 1825 года, в «мнении», поданном Николаю I, он очень реши-

тельно выступил против смертной казни как меры воздействия вообще; позднее, будучи в составе уголовного суда над декабристами, единственным из всех возражал против смертного приговора многим из них, в том числе Н. И. Тургеневу, с которым был наиболее близок, снова подав особое мнение. Весьма возможно, что именно около первой годовщины со времени демонстративного выступления Мордвинова против смертной казни Пушкин и стал слагать свое стихотворение, которое порой прямо перекликается с тогда же написанными «Стансами». Так, обращаясь к Мордвинову, поэт пишет: «Сияя доблестью и славой, и наукой, || В советах недвижим у места своего, || Стоишь ты, новый Долгорукой». Здесь не только, как и в «Стансах», возникает декабристски окрашенный образ Якова Долгорукого (с Долгорукиным сопоставлял Мордвинова и Рылеев в оде «Гражданское мужество»), но употреблены и те же рифмы: «наукой» — «Долгорукой». С декабрьской темой, весьма возможно, связаны и слова о «дани сибирских руд» (сосланные на каторгу декабристы работали в серебряных рудниках), которые «священны» Мордвинову наравне с «бедным лептом вдовицы».

Из всех стихотворений Пушкина этой поры послание к Мордвинову отличается наибольшей архаичностью формы. Обращаясь к саяновнику, выросшему и созревшему еще в екатерининское царствование, автор словно бы хочет говорить с ним на привычном ему языке, с первой же строфы устанавливая преемственную связь между своим посланием, выдержанным в державинских, одических тонах, и одой, обращенной в конце XVIII века к Мордвинову «единым из седых орлов Екатерины» — поэтом-одописцем Василием Петровым, которого при дворе императрицы превозносили в качестве «второго Ломоносова», но который далеко уступал своему предшественнику и в идейном и в художественном отношении. Однако для Пушкина одописная манера, которой он следовал в своей «Вольности», была давно пройденным этапом. Его послание к Мордвинову обладает несомненной величавостью. Такова великолепная первая строфа: «Под хладом старости угрюмо угасал || Единный из седых орлов Екатерины, || В крылах отяжелев, он небо забывал || И Пинда острые вершины». Или строфа пятая: «Так, в пенистый поток с вершины гор скатясь, || Стоит седой утес, вотще брега трепещут, || Вотще грохочет гром и волны, вокруг мутись, || И увиваются, и плещут». Но в стихотворении нет того сочетания величия и простоты, которое так восхищало Белинского в «Стансах». Возможно, именно поэтому Пушкин и не стал его заканчивать.

Неизмеримо большее во всех отношениях значение имеет послание Пушкина в Сибирь, в котором тема судьбы декаб-

ристов является не сопроводительной, как в «Стансах», или данной в качестве подтекста, как в послании Мордвинову, а выходит не только на первый план, но и составляет все содержание стихотворения.

Послание было начато поэтом через несколько дней после «Стансов», в свою очередь написанных всего лишь девять дней спустя после послания к И. И. Пущину. Таким образом, «Стансы» не только, как мы видели, пронизаны декабристскими мотивами, но и созданы в непосредственном окружении двух стихотворений, прямо посвященных декабристам, как бы погружены в атмосферу творческих эмоций Пушкина в связи с трагедией декабризма. Все это не только способствует правильному пониманию «Стансов», но и помогает разрешить то, что на первый взгляд может показаться странным и непонятным. Послание в Сибирь написано совершенно в той же самой форме, что и стихотворение «В надежде славы и добра»: четырехстопный ямб, четырехстишные строфы — стансы, та же система рифмовки — перекрестная, открывающаяся мужской рифмой (в эту форму будет облечена и вся последующая политическая лирика Пушкина второй половины 20-х годов — и «Арион» и стансы «Друзьям»); существует между «Стансами» и посланием в Сибирь и лексическая переключка. И в то же время оба стихотворения, сходные по своему оптимистическому тону, направлены по прямо противоположным адресам: поэт почти одновременно обращается с приветственными стихами и к новому царю, и к поверженным декабристам. Однако при самом придирчивом рассмотрении обоих стихотворений мы не можем обнаружить ни в том, ни в другом какого-либо расчета, хотя бы малейшего стремления «угодить» и нашим и вашим. И в «Стансах» и в послании в Сибирь великий поэт абсолютно искренен. Разрешение же недоуменного вопроса заключается в том, что оба стихотворения по своему пафосу не противоречат друг другу, а, наоборот, как уже сказано, во многом между собой внутренне связаны. Вместе с тем при учете именно этой внутренней связи мы получаем возможность составить наиболее правильное представление об общественно-политической позиции последекабрьского Пушкина, существенно, в результате поражения восстания, изменившего свои взгляды на пути и средства преобразования страны, но ни в какой мере не изменившего ни пострадавшим друзьям, ни своим вольнолюбивым убеждениям и идеалам.

* * *

Одним из наиболее волнующих и героических эпизодов, связанных с декабристской трагедией, явилось решение многих жён сосланных на каторгу декабристов разделить участь своих

мужей. У жен декабристов были предшественницы и в русской жизни и в русской литературе. Лет за тридцать пять до этого свояченица Радицева Е. В. Рубановская приехала к нему в сибирскую ссылку и стала там его женой. В появившейся незадолго до восстания и сразу получившей очень широкую популярность романтической поэме Рыльева «Войнаровский» в Сибирь к Войнаровскому приезжает его возлюбленная — молодая казачка.

Николай I, к которому многие жены декабристов стали обращаться за разрешением присоединиться к своим мужьям, отнесся к этому крайне неодобрительно, понимая, что то, на что они решились, не может не привлечь широкого общественного внимания и сочувствия прежде всего к ним самим, а в какой-то мере и к тем, ради кого они это делали. Несколько молодых женщин, и в их числе представительницы самых аристократических семейств — княгиня Е. И. Трубецкая, княгиня М. Н. Волконская, не только не отреклись, в отличие от подавляющего большинства своего класса, от тех, кто были высочайше объявлены закоренелыми злодеями и тягчайшими преступниками, а, наоборот, согласились отказаться от своих словесных и имущественных прав, добровольно бросили все, что имели, — привычную среду, богатую и роскошную жизнь, светские удовольствия — и двинулись одни за многие тысячи верст к своим мужьям в «каторжные норы» Нерчинских рудников, в неведомую и суровую страну, о жизни в которой рассказывали в те времена столько действительных и воображаемых ужасов. Царь делал все возможное, чтобы отклонить жен «государственных преступников» от их намерения: отговаривал, предостерегал, запугивал, даже пытался всяческими способами побудить их вернуться с пути — уже из Иркутска — назад. Но ничто не заставило их отказаться от принятого решения, отказать же им в законном требовании быть вместе со своими мужьями он не решился.

В декабре 1826 года, вскоре после своего возвращения из Михайловского, Пушкину довелось увидеться с двумя молодыми женщинами, проезжавшими через Москву в Сибирь, — А. Г. Муравьевой, женой его давнего и близкого знакомого Н. М. Муравьева, видного деятеля и теоретика тайного Северного общества, и той, кто сыграла в его жизни и творческих ее отражениях особую и исключительно важную роль, кто, очевидно, и была (в дальнейшем мы еще не раз в этом убедимся) предметом его многолетней и тщательно от всех скрываемой — «утаенной» — любви, Марпей Николаевной Волконской.

Дочь прославленного героя 1812 года генерала Н. Н. Раевского, восемнадцатилетняя Мария вышла замуж по выбору и настоянию отца за старшего ее почти двадцатью годами князя

С. Г. Волконского, боевого генерала, участника пятидесяти восьми сражений, во время Отечественной войны в возрасте всего семнадцати лет уже командовавшего полком. Судьбу, постигшую ее мужа, близкие долго от нее скрывали. Но как только она узнала правду, тотчас же, несмотря на отчаянное сопротивление отца, угрожавшего проклясть ее, и брата, А. Н. Раевского, решила выполнить то, что считала своим долгом: поддержать мужа в постигшем его несчастии — поехать к нему на каторгу. В своих позднейших «Записках» М. Н. Волконская вспоминает, как ее пыталась отговорить от этого ее старшая сестра, Екатерина Николаевна, жена тоже очень близкого знакомого Пушкина, генерала М. Ф. Орлова, который, будучи видным деятелем ранних декабристских организаций, в самом восстании участия не принимал и, благодаря хлопотам брата, Алексея Орлова, непосредственно участвовавшего в подавлении восстания 14 декабря и пользовавшегося особым расположением Николая I, отделался относительно весьма легко — ссылкой в свое поместье. «„Что ты делаешь? — говорила ей Орлова. — Твой муж, может быть, запил, опустился!“ — „Тем более мне надо ехать“, — отвечала я» (31 и 32)¹. «Считаю себя обязанным еще раз повторить здесь предостережения, мною уже вам высказанные, относительно того, что вас ожидает, лишь только вы проедете далее Иркутска», — писал Волконской сам дарь. Но ничто, ни даже необходимость оставить грудного ребенка (братъ с собой детей категорически не разрешалось), не изменило решения Волконской разделить трагическую судьбу мужа, участие которого в деле декабристов она рассматривала как высокий патриотический подвиг. «...Если даже смотреть на убеждения декабристов, как на безумие и политический бред, — писала она впоследствии в своих «Записках» (именно в этом убеждали ее родные, так смотрели на это и в окружающей ее светской среде), — кто кладет голову свою на плаху за свои убеждения, тот истинно любит отечество, хотя, может быть, и преждевременно затеял дело свое» (46).

По своему политическому значению поступок жён декабристов не может, понятно, равняться с действиями их мужей. Но он являл собой образец высокого морального подвига. Больше того, как личности, как характеры те же Волконская и Трубецкая оказались даже более твердыми, стойкими, чем их мужья. Вспомним, что «диктатор» Трубецкой смалодушничал в самый ответственный момент, в день восстания; далеко не всегда во время следствия проявлял твердость духа и Волконский. «Спасибо женщинам: они дадут несколько прекрасных строк нашей истории», — писал под впечатлением встречи тогда же в Москве с Волконской и Муравьевой П. А. Вяземский². Мы теперь знаем, что это дало немало «прекрасных строк» и

нашей литературе. Не говоря уже о знаменитой поэме Некрасова «Русские женщины» (сперва он даже прямо назвал ее «Декабристки»), подвиг жен декабристов явился толчком к появлению сначала в творчестве Пушкина, а затем на страницах многих классических русских романов сильного, смелого, решительного, отличающегося высокой моральной чистотой женского характера, — образа, повторявшегося в нашей литературе XIX века столь же настойчиво, как и параллельный ему в известной мере образ «лишнего человека».

В Москве М. Н. Волконская на короткое время остановилась у хозяйки прославленного литературно-артистического салона, всесторонне одаренной Зинаиды Волконской (жены брата С. Г. Волконского). Зная, как Мария Николаевна любит музыку, и желая хоть чем-нибудь порадовать ее на прощание, Зинаида Волконская устроила 26 декабря музыкальный вечер с участием итальянских певцов. Присутствовал на нем и Пушкин. «... Во время добровольного изгнания в Сибирь жен декабристов, — свидетельствует в своих записках Волконская, — он был полон искреннего восторга (*d'enthousiasme réel*); он хотел мне поручить свое «Послание к узникам», для передачи сосланным, но я уехала в ту же ночь, и он его передал Александре Муравьевой». «Пушкин, — вспоминает далее Волконская, — мне говорил: „Я намерен написать книгу о Пугачеве. Я поеду на место, перееду через Урал, поеду дальше и явлюсь к вам просить пристанища в Нерчинских рудниках“» (24, 26). С Муравьевой Пушкин действительно переслал и свое уже известное нам послание И. И. Пущину и послание к узникам — стихотворение «Во глубине сибирских руд».

Можно с уверенностью сказать, что отъезд жен декабристов в Сибирь не только дал Пушкину возможность доставить свои стихи по адресу. Несомненно, что именно в атмосфере того подлинного и огромного энтузиазма, который вызвал в нем подвиг жен декабристов, сложилось и само послание к сибирским узникам, если и не полностью написанное (очень возможно и это), то, во всяком случае, завершенное под непосредственным впечатлением прощальной встречи с М. Н. Волконской. И когда Пушкин писал в своем послании о «любви и дружестве», которые «дойдут сквозь мрачные затворы», он явно имел в виду появление подле мужей их жен-подруг. Вместе с ними он приводил в «мрачное подземелье» и свою музу — свою звонкую и широкую песню.

Поначалу послание декабристам непосредственно связано с «Прощальной песнью воспитанников Царскосельского Лицея», написанной Дельвигом для торжественного акта по случаю окончания в 1817 году Лицея первым его выпуском. Опубликованная тогда же в «Сыне отечества» и положенная на

музыку лицейским учителем В. Теппером де Фергюсоном, она приобрела чрезвычайную популярность среди лицейств, неизменно в течение двадцати лет исполняясь при всех последующих лицейских выпусках. Естественно, что особенно и навсегда запомнили ее лицеисты первого — пушкинского — выпуска, как навсегда запомнил ее и сам Пушкин. Одно место из песни — призыв хранить «в несчастье гордое терпенье» — поэт и повторяет во второй строке послания: «Храните гордое терпенье». Это прямо показывает, что, начиная его, поэт снова находился в атмосфере лицейских воспоминаний, обращался мыслью прежде всего к бывшим лицейским друзьям-братьям — к тому же Пушину, к Кюхельбекеру, с которыми, говоря его же собственными словами (в вариантах «19 октября», 1825), хотел «потолковать на языке Лицея» и в которых именно эта, столь памятная им обоим строка должна была вызвать аналогичные переживания, опять озарить их заточенье «лучом лицейских ясных дней». Это непосредственно связывает данное стихотворение с уже известным нам задушевно-лирическим обращением поэта к Пушину, которое явилось его первым посланием в Сибирь, первым пушкинским приветом одной из жертв трагической декабрьской катастрофы. Однако в дальнейшем развитии темы нового, второго послания в Сибирь, проникнутого тем «лицейским духом», в котором Булгарин видел источник всяческого вольномыслия, Пушкин выходит за рамки узкого дружеского кружка, придавая ему гораздо более широкий общественный характер. Укрепить и поднять дух всех сосланных декабристов, обреченных на тягчайший труд в «каторжных норах», забайкальских Нерчинских рудниках, расположенных в местах, которые отличались убийственным климатом, вселить в них надежду на возможность освобождения — этим и определяется эмоционально приподнятый, задушевно-лирический, как и в послании к Пушину, тон стихотворения.

Но воодушевить сибирских узников Пушкин стремится не только тем, что внушает им эту надежду. Не падать духом, хранить *гордое* терпенье они могут — подчеркивает Пушкин с первых же строк своего послания — потому, что «не пропадет» их «скорбный труд || И дум высокое стремленье». Идя от вполне конкретного, поэт восходит здесь к очень широкому и в высшей степени значительному обобщению. «Скорбный труд» — это прежде всего тяжкая каторжная работа декабристов на рудниках под землей — «во глубине сибирских руд». Но помимо этого прямого и конкретного смысла, слова «скорбный труд» имеют и другое, далеко идущее значение, что явно подсказывается непосредственно следующими за этим словами: «и дум высокое стремленье». Скорбный труд — это не только каторжная работа, это вообще все их трагическое дело и

трагическая судьба. Восстание кончилось и в данной исторической ситуации, при данном соотношении сил не могло не кончиться неудачей, крушением. Но руководились его участники высоким стремлением своих гражданско-патриотических, освободительных помыслов, стремлением, которому сам поэт (об этом прямо свидетельствует оценочный эпитет «высокое») сочувствует и которое разделяет. В то же время уже сама высота этого стремления говорит о том, что оно не напрасно (здесь Пушкин как бы поправляет пессимистический тезис своих стихов 1823 года о сеятеле, вышедшем в поле слишком «рано, до звезды») — не пропадет. Так, исходя из слов лицейской «Прощальной песни», которые в данном контексте также наполняются и вполне конкретным и очень знаменательным содержанием, Пушкин — и это еще один замечательный образец его историзма — подымается до точной и верной, глубоко исторической формулы-оценки подвига декабристов. Именно так и поняли это те, кому послание было адресовано. «Струн вещей пламенные звуки || До слуха нашего дошли», — от имени всех сибирских узников писал в «Ответе на послание А. С. Пушкина» Александр Одоевский, в поэзии которого нашли наиболее яркое выражение мысли, чувства и настроения декабристов периода сибирской каторги и ссылки («мы», «наши», «наш», а не «я», «мой», «мой» фигурируют на протяжении всего стихотворения). Ответ Одоевского еще проникнут революционной романтикой, которая была так характерна для декабристской поэзии первой половины 20-х годов и с которой Пушкин в основном расстался уже года за два до разгрома восстания: «Мечи скуем мы из цепей || И вновь зажжем огонь свободы, || И с нею грядем на царей, — || И радостно вздохнут народы».

Правда, трагический опыт 14 декабря не прошел даром и для Одоевского. Он уже понимает теперь, что для победы над «царями» необходимы поддержка и участие народа: «И православный наш народ || Сберется под святое знамя». (В некоторых авторитетных списках вместо «православный» стоит эпитет «просвещенный» — это близко к уже известной нам политической концепции Пушкина: свобода народа — следствие его просвещения.) Но для периода дворянской революционности и такая мечта была совершенно нереальной. Поколение поверженных дворянских революционеров привлечь под свои знамена народ, снова восстать вместе с ним и на этот раз одолеть «царей» в данных общественно-исторических условиях никак не могло. Очень энергично звучит концовка и пушкинского послания: оковы *падут*, темницы *рухнут*. При чтении этих строк в сознании современников невольно должны были возникать ассоциации со столь близкими еще к ним и столь хорошо

знакомыми событиями французской революции конца XVIII века, в частности взятием в 1789 году восставшими парижанами Бастилии (кстати, буквально теми же словами писал Пушкин об этих событиях в своем стихотворении «Андрей Шенье»: «*Оковы падали. Закон, // На вольность опершись, провозгласил равенство...*»). Однако, как и в ряде мест давней оды Пушкина «Вольность» (например, слова: «Восстаньте, падшие рабы»), патетический тон этой конечной строфы сильнее, чем лежащий в основе ее политический смысл, политическая концепция. Решительно из всех суждений и высказываний Пушкина последекабрьского периода очевидно, что в результате разгрома восстания декабристов он окончательно разуверился в возможности в данное время изменить существующий общественно-политический строй революционным путем. «Желанная пора» — освобождение декабристов — наступит не в результате вооруженного переворота, а «манием царя», на пути проявления той «милости», к которой призывал Николая поэт в «Стансах». Как долго питал поэт эту иллюзию в отношении Николая, лучше всего показывает письмо его к П. А. Вяземскому, которое было написано несколько лет спустя, в конце 1830 года, и в котором снова громко звучит надежда на то, что царь «простит» томящихся на каторге декабристов (XIV, 122). Если, несмотря на ряд тяжелых ударов и горчайших разочарований, Пушкин мог лелеять подобные иллюзии даже в 1830 году, тем сильнее они давали себя знать в период написания «Стансов» 1826 года и вскоре за этим последовавшего послания в Сибирь. В этом отношении характерна лексическая перекличка второй и третьей строфы послания с началом «Стансов». Стремление вдохнуть в сердца декабристов «надежду» на «желанную пору» освобождения (вторая строфа) непосредственно перекликается с первой строкой, открывающей «Стансы» и являющейся как бы их музыкальным ключом («В надежде славы и добра»). Еще знаменательнее перекличка эпитета «мрачный», имеющего и прямое, конкретное (темный, ибо под землей, в рудниках) и более широкое значение и дважды повторяющегося в послании («в *мрачном* подземелье», «*мрачные* затворы»), со строкой «Стансов»: казнь, осуждение декабристов на каторжные работы «*мрачило*» начало николаевского царствования. Но, как и в «Стансах», «мрачному» началу противопоставляется возможность «славного» продолжения («В надежде *славы...*», «Начало *славных* дней...»). Надеждой на это славное продолжение, в представление о чем входила и «милость» царя к томящимся на каторге декабристам, поэт хочет «разбудить» в их сердцах «бодрость и веселье». В этой связи приобретает еще одно и особое значение эпитет «свободный глас». Ведь и сам Пушкин тоже находился долгое время «во *мраке* зато-

ченья» (послание к Керн 1825 года) — в ссылке. Новый царь, имеющий, как считал поэт, «семейное сходство» с Петром I, вывел поэта из этого «мрака», «освободил» и его «мысль» и его «глас» (торжественно заявил, что освобождает его от цензуры). Освобождение поэта является, в чем он хочет убедить декабристов, залогом их грядущего освобождения.

Одоевский в своем ответе Пушкину отнесся к этой надежде с горьким скептицизмом: «К мечам рванулись наши руки, || Но лишь оковы обрели». Но Пушкин глядел в данном случае более трезво на реальное положение вещей. По пути «милости» в какой-то степени вынужден был пойти даже и Николай. Через одиннадцать месяцев после пребывания в Нерчинских рудниках сосланные туда декабристы были избавлены от работы в подземных «каторжных норах»: переведены сперва в читинскую тюрьму, а затем в специально построенную для них тюрьму в Петровском заводе, причем женам декабристов было разрешено поселиться в камерах своих мужей. А в 1829 году с декабристов сняли их «тяжкие оковы»: было позволено снять с заключенных кандалы. Все это были, конечно, полумеры. Вопреки надеждам Пушкина, Николай оказался «зловным памятью» и «каторжников» не освободил. Но «свобода» к осужденным по делу 14 декабря все же пришла не по Одоевскому, а по Пушкину — «манием царя». Новый царь, сын Николая I Александр II, традиционно пошедший в начале своего царствования по «либеральному» пути, осуществивший страстное желание Пушкина, высказанное им в «Деревне», — увидеть «рабство, падшее по манию царя», — в связи со своей коронацией полностью амнистировал в 1856 году (то есть через 30 лет!) всех оставшихся к этому времени в живых декабристов.

Но если Александр Одоевский расходился с Пушкиным по вопросу о пути освобождения, то он вполне сошелся с ним в оценке исторического значения восстания, не только в точности повторив замечательную пушкинскую формулу о «думах» и делах — «туде» — декабристов, которые не пропадут, но и столь же поэтически, сколько по существу верно развил ее, подчеркнув, что они стоят у начала всего русского освободительного движения: «Наш скорбный труд не пропадет: || Из искры возгорится пламя...» Недаром В. И. Ленин, как известно, взял эту строку Одоевского в качестве эпиграфа для газеты «Искра», название которой ею и было подсказано, а в статье «Памяти Герцена» прямо языком пушкинской формулы, повторенной Одоевским, написал о декабристах: «Дело их не пропало...» Все это, независимо от политической концепции Пушкина (надежда на амнистию), определило исключительно важное место его послания в Сибирь, получившего огромную популярность в развитии русского революционного сознания.

Вообще обращение Пушкина с посланием к декабристам было актом большого гражданского мужества с его стороны, за который ему, понятно, не поздоровилось бы, дойди его стихотворение до властей, что легко могло случиться, поскольку и оно и ответ Одоевского распространились в большом числе списков. Не исключено, что ему самому пришлось бы оказаться в Сибири раньше, чем он это предполагал в разговоре с М. Н. Волконской. Опубликовано было впервые пушкинское послание Герценом в лондонской «Полярной звезде» на 1856 год, а в России смогло быть напечатано лишь в 1874 году, то есть только через 18 лет после того, как Александр II амнистировал декабристов!

«Я многих из них любил и уважал и продолжаю питать к ним те же чувства», — сказал, как мы помним, только что привезенный из Михайловского в Москву Пушкин при первой же встрече своей с царем. Выражением этих чувств любви и уважения являются и послание к Пущину, и послание в Сибирь, и написанное Пушкиным в том же году, в связи с очередной лицейской годовщиной, стихотворение «19 октября 1827», заканчивающееся, в прямой перекличке с посланием в Сибирь, новым задушевым приветом тем друзьям-лицеистам, кто томится «в мрачных пропастях земли».

Пушкин достиг своей цели. Оба его послания, несомненно, ободрили, воодушевили его «братьев, друзей, товарищей». В своих «Записках о Пушкине» Пущин, который после вынесения приговора провел (о чем поэт, видимо, не знал) двадцать месяцев в заключении в Шлиссельбургской крепости, а оттуда был отправлен не в Нерчинские рудники, а в читинскую тюрьму, вспоминает, как в самый день его приезда в Читу А. Г. Муравьева подала ему через тюремный частокол листик с посланием к нему Пушкина. «Пушкин первый встретил меня в Сибири задушевым словом», — пишет Пущин и продолжает: «Отрадно отозвался во мне голос Пушкина!» (84, 85).



Однако ни окружающая поэта общественная атмосфера, ни те условия, в которые была поставлена и его личная жизнь и его творчество, никак не способствовали «бодрости и веселью», а, наоборот, приглушали, гасили в нем то и другое. И поэтом снова овладевают мрачные настроения. В его письмах опять начинают мелькать характерные признания: «тоска по прежнему», «поневоле взбесись». Снова, как в годы ссылки, он начинает мечтать о поездке в чужие края. Все это находит выражение и в его новых лирических стихах. Не прошло и

полугода после «Стансов» и послания декабристам, как появляется новое, еще более безрадостное и безотрадное, чем «Зимняя дорога», стихотворение «Три ключа» (датируется 18 июня 1827 года ¹):

В степи мирской, печальной и безбрежной,
Тайнственно пробилась три ключа:)
Ключ Юности, ключ быстрый и мятежный,
Кипит, бежит, сверкая и журча.
Кастальской ключ волною вдохновенья
В степи мирской изгнанников поит.
Последний ключ — холодный ключ Забвенья,
Он слаще всех жар сердца утолит.

Дней через десять после смерти Веневитинова (умер 15 марта 1827 года) вышла в свет очередная книжка альманаха «Северные цветы», в которой было напечатано его стихотворение «Три розы»: «В глухую степь земной дороги, || Эмблемой райской красоты, || Три розы бросили нам боги, || Эдема лучшие цветы». Далее следует описание каждой из трех роз. Первая роза (роза в прямом смысле этого слова) цветет — «вдохновенье соловья», — не увядая, на Востоке, «под небом Кашемира», «близ светлого ручья». Вторая, которая «еще прелестнее» и от которой веет еще большей свежестью, расцветает на небе только «на миг один», но «с каждым днем цветет опять». Это — утренняя заря. Но свежее всех и всех милее сердцу поэта третья роза, расцветающая не в небесах, а на щеках девушки для «жарких уст» любимого: «Но эта роза скоро вянет: || Она пуглива и нежна, ||И тщетно утра луч проглянет — || Не расцветет опять она». Пушкин, который сам примерно в эту же пору написал стихи о розе и восточном соловье — о холодной красоте, не внемлющей влюбленному поэту («Роза и соловей», декабрь 1826 — февраль 1827), не только прочел проникнутое грациозной поэтичностью и оваянной дымкой легкой романтической грусти стихотворение покойного поэта, но по-своему и вдохновился было им. Это видно из того, что сразу же после прочтения «Трех роз» Веневитинова он начал набрасывать стихотворение, которое сперва назвал было «Совет» и первая строка которого явно связана с веневитиновским стихотворением: «Три розы на свете цветут» (III, 590). Однако Пушкин зачеркнул эту строку, отказался от сонетной формы, до того времени вообще ни разу им не употреблявшейся, и вместо этого набросал восьмистишие: «Есть роза дивная: она || Пред изумленную Киферой || Цветет румяна и пышна, || Благословленная Венерой. || Вотще Киферу и Пафос || Мертвит дыхание мороза — || Блестит между минутных роз || Неувядаемая роза...» По содержанию это стихотворение — словно бы блистательный мадригал. Однако под ним стоит дата,

которая придает ему прямо противоположный, остро иронический характер: 1 апреля 1827 года (III, 591). Вероятно, в этом же тоне был бы и первоначально задуманный Пушкиным «Сонет» — «Три розы на свете цветут». Так и в отношении стихотворения Веневитинова сквозит «охладительная», хотя и совсем не злая ирония, которой проникнута в «Евгении Онегине» характеристика песен восторженного юного друга Онегина, поэта-романтика Ленского с его «прямо геттингенской» душой.

Но стихотворение Веневитинова «Три розы» явно запало в сознание Пушкина и, несомненно, отозвалось (хотя уже совсем по-иному) в написанном им около трех месяцев спустя, схожем и по названию и в композиционном отношении стихотворении «Три ключа», первая строка которого: «В степи мирской, печальной и безбрежной...» — и прямо перекликается с первой же строкой веневитиновских «Трех роз»: «В глухую степь земной дороги...» Это сходство, несомненно, не просто литературная реминисценция, оно бросает свет на генезис замысла Пушкина. Видимо, когда он возникал, в творческом сознании поэта вставал образ автора «Трех роз», безвременная гибель которого так потрясла и самого Пушкина и многих его современников. В то же время это стихотворение связано со всем комплексом горьких раздумий и тягостных переживаний Пушкина этой поры (отсюда его обобщенно-философский смысл) и тем самым органически входит в русло личной лирики поэта второй половины 20-х годов. Так, открывающая пушкинское стихотворение строка: «В степи мирской, печальной и безбрежной...» — является словно бы развитием и вместе с тем большим философским обобщением печального и безлюдного пейзажа скучного и грустного пути пушкинской «Зимней дороги». Печален не только долгий зимний путь, глубоко печальна вся человеческая жизнь — таков горький смысл нового стихотворения Пушкина. Это становится особенно выразительным, если сопоставить «Три ключа» с другим, не только более ранним, но и написанным совсем в иной общественно-исторической обстановке стихотворением Пушкина «Телега жизни» (датируется 1823 годом). В образной своей структуре «Телега жизни» традиционна. Традиционно восходит еще к знаменитой загадке античного сфинкса («Что... утром о четырех ногах, в полдень о двух, а вечером о трех») сопоставление трех возрастов жизни человека — юности, зрелости, старости — с утром, полднем и вечером, сопоставление, столь излюбленное поэтами-сентименталистами. Так же традиционно и сопоставление смерти — «ночлега» — с ночью. Но всем этим классическим и сентиментальным реквизитом поэт распоряжается не только весьма вольно, но и с прямым вызовом. Вызов звучит уже в самом названии стихотворения: «Телега жизни». Не колесница,

как сказал бы поэт XVIII века, не коляска, как сказали бы поэты школы Карамзина — Дмитриева, а просторечно-бытовое, народно-русское, крестьянское — телега. Столь же вызывающий характер носит сопоставление «седого времени» — почтенного седобородого старца, классического бога времени Кроноса — Сатурна, вооруженного традиционной косой, каким он неизменно рисовался и в поэзии и в живописи, — с отечественным «лихим» ямщиком. Соответственным образом и уж совсем непочтительны обращения к нему поэта. Чего стоит одно это: «Полегче, дуралей!» Такова и вся почти лексика стихотворения: «не слезет с облучка», «голову сломать», «порастрясло нас», «катит телега» и т. п. В результате все оно выглядит как нарочито насмешливая — в иронии-комической манере — перелицовка традиционно-высокого материала. В стихотворении говорится о постепенном угасании жизни, о неизбежном «ночлеге», ожидающем каждого. Но написано все оно с позиции первого возраста — «утра» жизни: полно не только веселой иронии по отношению и к самому себе и к другим (строка: «Хоть тяжело под час в ней бремя» — намек на человека солидного сложения), но и, главное, молодого задора, удалы, порой прямо озорства (слова, замененные точками).

Прошло всего около четырех лет после написания «Телеги жизни» — и Пушкин пишет «Три ключа». Стихотворение это перекликается и своим аллегорическим характером, связанным все с тем же числом «три», и строками о первом ключе, «ключе юности», с «Телегой жизни». Но написано и воспринимается новое стихотворение как безрадостный итог всего земного опыта, всей прожитой жизни. Причем особенную безнадежность этому придает то, что поэт не выказывает здесь ни огорчения, ни сожаления, повествует обо всем с предельным эпическим спокойствием. И только в самом конце прорывается уже отнюдь не веселая, а полная горечи, саркастическая ирония в словах о «холодном ключе Забвенья», который слаще всего утолит «жар сердца». Новая тональность стихотворения потребовала и новой метрической формы. Перед нами — не четырехстопный ямб, наиболее излюбленный Пушкиным стихотворный размер, который так бойко и задорно звучит в «Телеге жизни», а удлинненный, пятистопный ямб, замедленно-величавое течение которого полностью соответствует и содержанию и психологической окраске лапидарного пушкинского восьмистишия.

Подобно «Телеге жизни», стихотворение «Три ключа» написано тоже с одной позиции, но с позиции «вечера». Поэт не глядит здесь вперед, на еще не пройденный, по существу, жизненный путь, а как бы оглядывается назад, на всю уже прожитую жизнь, на все пережитое, испытанное им. Поэтому, в противоположность «Телеге жизни», выдержанной в одном за-

дорно-молодом тоне, каждый из намеченных здесь трех этапов звучит в рамках хотя и одного размера, но в особенном, именно ему свойственном ритме: каждый из трех ключей живописуется в соответствии с его сущностью. «Ключ юности, ключ быстрый и мятежный, || Кипит, бежит, сверкая и журча». Здесь подхватывающим повторением слова «ключ», эпитетами «быстрый», «мятежный», скоплением сменяющих друг друга динамических глаголов и отглагольных конструкций, из которых и состоит вся строка (кипит, бежит, сверкая, журча), создается ритм непрерывного и стремительного движения — ритм юности. Этого уже нет при описании второго ключа. Тут отсутствуют глаголы движения; динамично только словосочетание «волна вдохновенья». Но слово «волна» связано с представлением не о постоянном поступательном движении, а об отдельных всплесках, приливах и отливах, что вполне соответствует понятию «вдохновенье». И уж совсем нет ничего динамического при описании третьего и последнего ключа, «ключа Забвенья», — своеобразное претворение также сугубо традиционного и столь часто, но совсем с иным звучанием встречающегося в стихах молодого Пушкина образа Леты — подземной реки забвения, окружающей царство мертвых, испив воды из которой души умерших забывают все земное.

Начальная строка о последнем ключе построена совершенно симметрично по отношению к начальной строке о ключе первом. В обоих случаях повторяется слово «ключ», которое окружается несколькими раскрывающими его определениями, даваемыми в грамматически тождественных формах: ключ — быстрый, мятежный; ключ — последний, холодный; ключ Юности — ключ Забвенья. Но если в первом случае повторение-подхват слова «ключ» благодаря окружающему динамическому контексту способствует созданию ритма движения, во втором — такое же повторение, но в другом контексте, несет и совсем иную функцию. Уже определяющее слово «последний» подсказывает мотив конца, что подчеркнуто, усилено повторением слова «ключ» и окончательным раскрытием того, что значит в данном случае это «последний»: ключ холода, забвения, смерти.

Ощущению спокойной, в какой-то мере даже торжественно-величавой безнадежности, которой веет от пушкинских «Трех ключей», способствует строгость структурных линий, композиционного рисунка этого стихотворения, сочетаемая с необыкновенной даже для Пушкина сжатостью формы, лаконизмом словесного выражения. Классически стройна и композиция пушкинской «Телеги жизни», находящаяся в полном, своего рода математически точном, соответствии с логикой развития мысли и образов. Стихотворение состоит из четырех строф. Первая, являющаяся экспозицией, зачином, дает описание-ха-

рактистичку аллегорической телеги жизни. Затем идут три строфы, каждая из которых заключает целостное, полностью замкнутое в рамках данной строфы описание каждого же из трех этапов езды — трех возрастов человеческого бытия. Как видим, равновеликих частей-строф в стихотворении ровно столько — ни больше, ни меньше, — сколько их требуется для гармонического раскрытия художественной идеи поэта. Завершенность стихотворения, полная законченность, замкнутость его в себе самом достигается столь обычной у Пушкина текстуальной переключкой начала и конца, первой и последней строф: «Телега на ходу легка» и «Катит по-прежнему телега»; «Ямщик лихой, седое время» и «А время гонит лошадей» («гонит лошадей» — в порядке переключки уже не слов, а мотивов — соответствует строке: «Везет, не слезет с облучка»); способствует этому и симметрия в построении двух центральных строф — второй и третьей, последние строки которых начинаются одним и тем же словом: «Кричим...» Лаконизму композиции стихотворения полностью отвечает и лаконизм его словесного выражения: как и строф, слов в нем ровно столько, сколько нужно для выражения художественного замысла: ни одного из них нельзя отнять и ни одного нового не нужно прибавить. Но, сопоставляя «Телегу жизни» с «Тремя ключами», мы наглядно убеждаемся, что замечательный лаконизм этого первого стихотворения отнюдь не был для Пушкина пределом.

В основе «Трех ключей» — тот же композиционный расчет, что и в основе «Телеги жизни». Новое стихотворение построено так же кристаллически точно: четыре равновеликих части — экспозиция и три отдельных, замкнутых в себе и сочлененных друг с другом в порядке перечисления звена, каждое из которых заключает последовательное описание каждого из трех ключей. Но поэт теперь вовсе снимает какое-либо строфическое членение; вместо четырех строф по четыре стиха, как в «Телеге жизни», уместает все стихотворение в рамках всего лишь одного восьмистишия. Этот предельный лаконизм, крайняя сгущенность, скупость словесного выражения при большой напряженности внутреннего содержания сообщают «Трем ключам» особую значительность, весомость: характеристики каждого из трех ключей звучат как глубоко продуманные, взвешенные, отстоявшиеся формулы. Здесь в полной мере дает себя знать основной закон пушкинского лаконизма: закон своего рода обратной пропорциональности. В «Телеге жизни» оригинальна не столько мысль стихотворения, сколько бесшабашно-насмешливое, иронико-комическое ее воплощение. Традиционные элементы при желании легко обнаружить и в «Трех ключах». Кастальский ключ и ключ Забвения пришли в стихи Пушкина из поэзии классицизма. Образ земных изгнанников, томящихся в

мирской степи, романтичен. Самый прием аллегории, который лежит в основе стихотворения, также излюблен в допушкинских течениях поэзии XVIII — начала XIX века. И в то же время это стихотворение Пушкина при своем внешне эпическом тоне полно такой искренности и силы переживания, такой глубокой сокрытой боли душевной, такой выстраданности мысли о тщете всего земного, непосредственно перекликающейся с формулой, вкладывавшейся, как мы видели, поэтом в уста Вечного жиды, — «не смерть, жизнь ужасна», что традиционность отдельных составляющих его элементов не играет решительно никакой роли. Совсем небольшая пьеска Пушкина является одним из оригинальнейших созданий мировой поэзии и вместе с тем одним из ярчайших выражений того общественного кризиса, «глубокой безнадежности, общего упадка сил», которые охватили передовые круги русского общества после разгрома революционного выступления декабристов.

И опять, как мы уже видели это на примере «Зимней дороги», переживая вместе со всеми лучшими своими современниками этот тягчайший общественный кризис, давая ему в таких стихотворениях, как «Три ключа», наивысшее художественное воплощение, Пушкин обретал в себе силы душевные для того, чтобы не поддаться до конца настроениям подавленности и упадка, бороться с ними, а в конечном счете, как уже сказано, выйти из этой борьбы победителем. И выход этот поэт находил все на тех же путях преодоления личных эмоций — тоски, отчаяния, безнадежности — пафосом большого исторического дела, воодушевляемого любовью к своей родине, патриотической уверенностью в великих силах нации, народа. И вот как после «Зимней дороги» Пушкин создает «Стансы» («В надежде славы и добра») и послание в Сибирь, так примерно через месяц после «Трех ключей» (16 июля 1827 года) поэт создает еще одно, так же как и «Стансы», программное стихотворение, как бы их дополняющее, — «Арион».

* * *

13 июля 1827 года исполнялась первая годовщина со дня казни и ссылки на каторгу декабристов. Пушкин, мы знаем, крепко помнил эту роковую дату. Естественно, что мысли о них, а в связи с этим и о своей собственной судьбе (вспомним: «И я бы мог») снова наполнили творческое сознание поэта. Еще до возвращения Пушкина из ссылки П. А. Вяземский писал поэту, что «он остался неприкосновен в общей буре» (XIII, 289). Нетрудно заметить, что в этих словах уже как бы содержится образное зерно пушкинского «Ариона» — стихотворения об уцелевшем в налетевшей буре, от которой погибли

все его спутники, поэте, датированного Пушкиным 16 июля 1827 года, то есть написанного через три дня после годовщины исполнения приговора над декабристами.

Легендарное предание о древнегреческом поэте и музыканте Арионе (VII—VI века до нашей эры) было широко известно и в древности и в новое время. Легенда эта была рассказана Геродотом в его «Истории» (она имелась во французском переводе в библиотеке Пушкина) и неоднократно пересказывалась древнегреческими и древнеримскими писателями — Овидием, Цицероном, а в XVIII веке нашла отражение в ряде стихотворных произведений французских и немецких поэтов (ода «Арион» Экушара Лебрена, баллада «Арион» Августа Шлегеля, стихотворение Шиллера «Боги Греции» и т. д.). Согласно легенде, Арион плыл по морю на корабле; корабельщики решили убить его, чтобы завладеть его имуществом. Арион попросил разрешения спеть предсмертную песню; вслед за тем он бросился в море, но очарованный его пением дельфин вынес его невредимым на сушу. Изображение Ариона на спине дельфина являлось излюбленным сюжетом многочисленных живописных и скульптурных произведений на протяжении ряда веков.

Предание об Арионе встречается и в русских источниках, в частности в составленной одним из лицейских учителей Пушкина, профессором Кошанским, антологии «Цветы греческой поэзии», хорошо известной поэту. Снова, вероятно, напомнила Пушкину несомненно и ранее ему известное предание об Арионе статья Делибюрадера (псевдоним поэта и переводчика Д. П. Ознобишина) «Отрывок из сочинения об искусствах» в альманахе «Северная лира на 1827 год», в которой среди всякого рода «удивительных рассказов» о древнегреческих музыкантах и поэтах полностью пересказывается и история певца, который «не погиб», — чудесного спасения Ариона¹. «Первенец московских альманахов» (слова Пушкина, XI, 48) альманах «Северная лира» вышел в свет в конце 1826 года (цензурное разрешение от 1 ноября 1826 года), то есть примерно за полгода до написания пушкинского «Ариона», и был хорошо известен Пушкину, который даже начал писать на него рецензию для «Московского вестника» (черновой набросок ее сохранился в его рукописях). Рассказ о спасении Ариона Делибюрадер заканчивает сожалением о навсегда канувших в вечность временах мифологической древности: «Счастливые времена, когда и камни были чувствительны и рыбы пленялись музыкой! времена веков первобытных, мы никогда уже вас не увидим, но поэты позднейшие всегда с признательностью будут воспоминать об вас». Пушкин не разделял с романтиками тоски по навсегда ушедшим «первобытным» временам. Иллюзия счастливого прошлого — «золотого века» первобытно-

сти — была развеена им уже в «Цыганах». Но рассказ о чудесном спасении Ариона вызвал в его сознании невольную аналогию со спасением его — поэта — «в общей буре». Предание давало в руки Пушкина и столь необходимую ему подцензурную, «эзоповскую» форму для постановки и разработки так волновавшей его темы об отношениях между ним и декабристами. И вот он создает как бы новую легенду о новом Арионе, чисто условный характер которой совершенно несомненен, поскольку от античного предания в пушкинском стихотворении осталось, в сущности, только имя Арион да мотив спасения поэта от гибели в море.

В пушкинском «Арионе» отсутствует какой-либо мифологический элемент. Перед читателем — картина внезапно поднявшейся бури, потопившей судно, на котором плыл со своими товарищами поэт, один спасшийся от постигшей всех катастрофы. С присущим Пушкину абсолютным поэтическим слухом — чувством стиля — поэт тонким подбором нескольких слов «высокого», порой прямо ритуального лексического ряда («мощны», «кормщик», «лоно», «гимны», «ризу») сообщает стихотворению, в соответствии с его заглавием, архаизирующий — античный — колорит. Но это несколько не лишает его описания вполне реальной и в высшей степени поэтической выразительности. Особенно динамичны и предельно образительны и в звуковом и в живописном отношении строки: «Вдруг лоно волн || Измял с налету вихорь шумный». Таким смело необычным и единственным в своем роде по точности словом, как «измял», мог обрисовать внезапно изменившуюся картину спокойной морской глади только воистину великий художник. Сперва строка звучала: «Измял, всклокочил вихорь шумный». В окончательном тексте Пушкин снял второй глагол «всколокочил», представляющий собой и в смысловом и в грамматическом отношении совершенно ненужную в данном случае тавтологию и потому не только не усиливающий, но ослабляющий выразительность первого глагола «измял». Наоборот, эта выразительность доводится до предельной степени не только зримости, но и осязаемости заменой глагола «всколокочил» выражением «с налету». И вместе с тем в сознании большинства современников, которые прекрасно знали легенду об Арионе и, конечно, должны были сразу же заметить, насколько отличается от нее данное стихотворение, неизбежно должна была возникнуть, как она возникла в сознании и самого Пушкина, ассоциация между содержанием стихов и недавним остродраматическим эпизодом жизни поэта — его спасением от гибели, постигнувшей декабристов. А раз так, в руки читателя давался ключ для правильного понимания всего этого стихотворения, которое легко прочитывалось как точное и вместе с тем тонко

поэтическое воспроизведение одной из важнейших глав политической биографии поэта. Сходство это было столь разительным, что Пушкин, возможно по соображениям цензурного порядка, даже хотел было отказаться от повествования в первом лице, начал менять в беловике «Нас» на «Их», «А я» на «А он», опять вернулся к «я», снова переменял на «он», но в конечном счете решительно утвердился на изложении от первого лица (III, 591—592).

Вместе с тем стихотворение Пушкина лишено того рассудочного и условного аллегоризма, который был столь характерен для классицизма и вообще поэзии XVIII века. Несмотря на несомненно имеющийся в нем поэтически зашифрованный подтекст, оно являет собой художественную аналогию, параллель, своего рода перевод на образно-поэтический язык реальных событий общественной жизни и тесно связанной с ними жизни самого автора. Это не аллегория, а художественное иносказание, в этом своем качестве в какой-то мере родственное методу басен Крылова, также связанных, как и басенное творчество вообще, с античной, эзоповской традицией, но перекрывающее ее в реалистический план. Если угодно, «Арион» — это тоже басня (именно этим словом обозначали, кстати, в XVIII, да и в начале XIX века слово «миф»), но без всякой привесочной дидактической концовки и, при всем ее эзоповском характере, насквозь пронизанная столь характерным для стихов Пушкина, связанных с темой декабризма, задушевно-лирическим началом. В то же время образное иносказание проводится в «Арионе» с полной последовательностью — в точном соответствии с пониманием и оценкой Пушкиным дела и трагедии декабристов и своего в этом участия. Певец-поэт и его спутники дружно плывут на челне — одни в борьбе с водной стихией. Челн — небольшая лодка, выдолбленная из одного куска дерева. В одном из вариантов Пушкин хотел подчеркнуть непрочность челна, придав ему эпитет «утлый» (вместо «грузного»), но в дальнейшем сохранил первоначальный эпитет. Пловцов было много, но много (отсюда и эпитет «грузный», то есть перегруженный) именно для челна, то есть, вообще говоря, очень немного. Да и слово «много» надобно было поэту для того, чтобы в дальнейшем подчеркнуть, что из «многих» уцелел только он один. Самое плаванье показано как тяжелый, упорный труд — сосредоточенно суровая борьба с неподдающейся враждебной стихией: «иные парус *напрягали*», «другие дружно *упирали в глубь* мощны веслы», «кормщик умный *в молчаньи правил... грузный челн*». Поэт непосредственного участия в этом труде не принимает, но он активно помогает ему, делая свое дело, воодушевляя товарищей: «пловцам я пел». Пел, «беспечной веры полн» — слова, точно характери-

зующие настроенность Пушкина, в особенности до стихов о сеятеле (1823). Если пловцам было нелегко на их углу челне бороться даже со спокойной стихией, борьба стала безнадежной, когда она внезапно разволновалась, когда налетел «вихорь шумный». Это зияющее несоответствие «необъятной силы» и «ничтожности» средств, которыми располагали пловцы, чтобы противостоять ей, подчеркнуто и контрастом между уже указанной тяжестью, трудностью плыть на челне, «править» его и абсолютной легкостью, выраженной не только в смысле слов, но и их звуковым составом, с какой внезапно обрушился («вдруг лоно волн измял с налету») и погубил пловцов («погиб и кормщик и пловец») «вихорь шумный» (отмечу реалистическую точность и этого эпитета в отношении рокового дня 14 декабря 1825 года — «несчастного бунта», «уничтоженного тремя выстрелами картечи»).

Образы «непогоды», «грозы», «туч», «волн», «ветра», «бури» и т. п. неоднократно и настойчиво употребляются Пушкиным в качестве политических метафор. В стихотворном наброске «Кто, волны, вас остановил» поэт призывает революционную грозу. В «Андрее Шенье» революционные события во Франции в 1789 году именуются «священным громом», толпы народа, идущие на штурм, «могущими волнами». Но чаще, как уже было упомянуто, метафоры этого рода прообразуют у него самодержавный произвол, насилие. К метафорическому ряду с именно такой смысловой наполненностью относится и образ «грозы» в «Арионе». Но та же «гроза» (уже не давний гонитель поэта Александр I, а вернувший его из ссылки новый царь), которая погубила «пловцов» — политических спутников поэта, его самого теперь, как раз наоборот, спасла от гибели: «На берег выброшен грозою» (поэт хотел было смягчить жесткое и энергичное «выброшен» и заменил на «вынесен», но в окончательном тексте вернулся к первоначальному варианту (III, 593). Это «спасение» в сознании Пушкина, несомненно, являлось не только счастливой случайностью, а и подтверждением мощи его поэтического дара, благодаря которому ему удалось укротить «свирепость» бури. С этим, несомненно, связан и эпитет «гаиштенный певец» — единственное «романтическое» слово во всей лексике стихотворения. В этом отношении для Пушкина также был очень с руки образ Ариона, пенне которого, по Овидию, успокаивало волнующиеся воды, примиряло враждующих зверей¹. Что касается метафорического строя двух заключительных строк стихотворения (проникнутые «надеждой славы и добра» образы «солнца», «скалы»), в них, бесспорно, отразились все те же иллюзии поэта в отношении Николая I.

Как видим, вся система образов пушкинского поэтического

иносказания точно соответствует кроющимся за ней реалиям. Но значение стихотворения всем сказанным не ограничивается. Оно не только метафорический «протокол» того, что произошло с друзьями поэта и с ним самим, — оно является и актом самосознания, четкого самоопределения поэта в резко изменившихся общественно-исторических условиях. И потребность такого самоопределения возникла в нем в процессе творческой работы именно над этим стихотворением. В послании в Сибирь Пушкин выражал чувства неизменной дружбы, горячего сочувствия к жертвам трагедии 14 декабря. Там же эпитетом *высокие* дана сочувственная оценка их помыслам и стремлениям, которые не пропадут и которыми они вправе гордиться. Призывая к гордому терпению, поэт тем самым призывает к верности высоким помыслам. Ну, а сам их «певец», после того как в результате происшедшего он утратил былую «беспечную веру», стал глядеть на трагедию 14 декабря объективно-исторически, сохраняет верность этим высоким помыслам — ненависти к тирании, идеалу свободы? И если сохраняет, то носит ли эта верность пассивный характер, или она находит активное отражение в его «делах» — в его художественном творчестве? Эти вопросы и им подобные, безусловно, возникали в творческом сознании Пушкина, когда, полный мыслями о том, что произошло год назад (гибель «пловцов»), он писал своего «Ариона». Это подтверждается сменой вариантов в отношении наиболее значительной и весомой строки, хотя и поставленной не в самый конец (третья с конца), но несущей на себе наибольшую нагрузку и потому являющейся завершением всего стихотворения, его идейно-смысловым пуантом. Вначале строка эта читалась: «Гимн избавления пою». В таком виде она логически вытекала из всего стихотворения, но не давала никакого ответа на указанный выше вопрос и даже, больше того, могла бы дать повод к ложным толкованиям в духе обвинений поэта в измене и своим бывшим друзьям и своим прежним идеалам. Поэтому можно думать, что эта строка способствовала самому появлению в сознании поэта данного вопроса. А раз он возник, поэт сразу же дает на него совершенно недвусмысленный, четкий ответ. Строка исправляется: «Я песни прежние пою». В таком виде она прямо перекликается с более ранней строкой: «Пловцам я пел», утверждая прямую — в лоб — преемственную связь между прошлым и настоящим. Ясность ответа, видимо так же как и повествование от первого лица, вызвала опасения. Строка опять приобретает новый, третий вариант: «Спасен Дельфином, я пою». Но теперь уже (при несомненном наличии в сознании поэта вопроса об его позиции после крушения восстания и гибели его участников) этот вариант, и вообще вступающий в противоречие с реалистическим строем

стихотворения, и, кроме того, способный вызвать чересчур прямолинейные ассоциации (по-французски слова «дельфин» и «дофин» — синонимы), Пушкина никак не мог удовлетворить. И вот он возвращается ко второму из вариантов, заменяя только слово «песни» подказанным первым вариантом словом «гимны», которое находится в полном соответствии с историей (Арион считался создателем дифирамба как жанра) и, главное, дает представление о высоком гражданском пафосе песен поэта, действительно в этом отношении являющихся «прежними». Вспомним хотя бы в оде «Вольность» слова о «гимнах смелых», внушаемых «Свободы гордою певицей». Правда, теперь поэт не грозит царям, не поражает на троне порок, но потому, что он поверил в намерения Николая склониться glavой «под сень надежную закона» — пойти путем преобразований — и поэтому готов всеми доступными ему средствами — силой своего творческого воздействия — этому способствовать. Но пафос воспевания «свободы миру» в нем жив, как прежде. И что это не пустые слова, подтверждает и послание в Сибирь, подтвердит и написанное годом спустя одно из величайших созданий гражданской лирики Пушкина — стихотворение «Анчар».

И вот искомая строка складывается окончательно: «Я гимны прежние пою». И именно эта строка в окончательном ее виде придает стихотворению все его значение, ставит его на центральное место в цикле пушкинских стихов, написанных после возвращения из ссылки и связанных с темой «поэт и декабристы», делает его декларацией верности поэта освободительным идеям и стремлениям, его художественно-политическим кредо. В качестве утверждения этого кредо поэт будет использовать образ Ариона и в дальнейшем.

Мотивы «Ариона» продолжают звучать в сознании Пушкина и после написания стихотворения. Они проникают даже в альбомный мадригал — «Акафист Екатерине Николаевне Карамзиной» (31 июля 1827) — дочери историографа, открывающийся стихами, прямо перекликающимися с написанным за пятнадцать дней до этого «Арионом»: «Земли достигнув наконец, || От бурь спасенный провиденьем, || Святой владычице пловец || Свой дар несет с благоговеньем...» Но это, понятно, мелочь, хотя и характерная. Гораздо значительнее, что в течение почти года после «Ариона» в творчестве Пушкина, по существу, преобладают «гимны прежние» — высокие гражданские темы и мотивы. Месяц спустя (15 августа) Пушкин пишет стихотворение «Поэт» («Пока не требует поэта...»), перекликающееся с «Пророком», к дальнейшей работе над которым (новая редакция заключительных четырех стихов) через некоторое время снова обращается. Еще важнее, что не прошло и двух недель после создания «Ариона», как Пушкин принялся

за работу над своим первым историческим романом «Арап Петра Великого», развертывая и конкретизируя в эпическом повествовании лирически-лапидарный образ Петра, данный в «Стансах» 1826 года.



Появление в печати «Стансов», обращенных к Николаю I (впервые опубликованы в первом номере «Московского вестника», 1828), вызвало, как уже сказано, взрыв нареканий на поэта, обвинений его в «ласкательстве», льстивом подлаживании к новому царю и т. п. Причем эти обвинения исходили главным образом со стороны тех, кого поэт считал себе во многом духовно близкими, кто, как и он сам, были идейно связаны с движением декабристов: давний петербургский приятель Пушкина, член ранних тайных политических организаций, поэт и критик П. А. Катенин, поэт Н. М. Языков и другие. Все это не могло крайне не волновать и не огорчать Пушкина, чем и было вызвано написанное им вскоре (видимо, в феврале 1828 года) стихотворение, самое название которого — «Друзьям» — точно указывает его адресата, определяемого в дальнейшем еще более выразительным словом: «братья». Как показывает дошедший до нас черновик стихотворения, оно сперва было пачато как послание к одному определенному лицу («Ты знаешь — жертва клеветы (?»); «Презрев — ты знаешь — клеветы || Когда изгнанья муку»). Таким лицом, которого поэт называл бы своим «другом» и «братом», едва ли мог быть Катенин, но им мог быть, скажем, Чаадаев, который с 1826 года жил безвыездно в Москве, или, еще вероятнее, Н. Н. Раевский (слова «жертва клеветы» имелись в посвящении ему «Кавказского пленника»: «Я жертва клеветы и мстительных невежд»; это могло бы объяснить и предшествующее обращение: «Ты знаешь»). Но потом, очевидно в связи с тем, что упреки раздавались со стороны не одного, а многих, поэт придает своему стихотворному посланию гораздо более широкий адрес.

Несомненно, что из всех произведений Пушкина именно в стихотворении «Друзьям» сказались с наибольшей силой и в наибольшей степени иллюзии поэта в отношении личности и деятельности Николая I. Вместе с тем каждому непредубежденному читателю, который сейчас прочтет это стихотворение, не может не быть очевидным, что поэт обращается здесь к своим друзьям и братьям с настежь распахнутым сердцем, воистину с «простодушием» гения и вместе с тем с такой же смелостью и прямоотой («Я смело чувства выражаю»), с какими он сказал при первой же встрече новому царю, что был бы 14 декабря на площади вместе с восставшими.

Стихотворение «Друзьям» также облечено в форму стансов. Разница лишь в том, что там эту форму обрела хвалебная ломоносовская ода, здесь (и это сближает данное стихотворение с посланием в Сибирь) — дружеское послание, жанр, который получил столь широкое распространение в поэзии конца XVIII — начала XIX века. Дружеские послания занимают видное место и в поэзии Пушкина. Однако он существенно видоизменил этот жанр, придав ему и другим содержание и иную окраску. У Карамзина и в особенности у непосредственных предшественников Пушкина — Батюшкова, Жуковского — дружеское послание было одним из ярких проявлений «камерности» их поэзии, ухода от общественной — гражданской — тематики классицизма в мир личных чувств и переживаний, в эпикурейскую — анакреонтическую — сферу наслаждений дружбой, любовью. В этом отношении жанр дружеского послания, как и жанр элегии, противостоял наиболее каноническому жанру классицизма — оде. В нем старый, поднятый еще Ломоносовым в его «Разговоре с Анакреоном» спор между общественной и личной тематикой (петь героев или петь любовь) решался в антиломоносовском духе — в пользу Анакреона.

Пушкин почти с первых же своих литературных шагов начал, следуя в этом отношении Державину и Радищеву, стирать установленные поэтами-«классиками» и в значительной степени продолжавшие существовать у поэтов-карамзинистов резкие границы между различными рядами тем и строго соответствующими им жанрами, отрывавшие поэзию от живой жизни, сообщавшие каждому стихотворению подчеркнутый условно-литературный характер. В оде «Вольность», в начале которой Пушкин демонстративно отталкивается от анакреонтики и эпикурейских мотивов своего лицейского творчества, он еще противопоставляет «слабой царице» Цитеры — богине любви — гражданскую музу — «грозу царей, || Свободы гордую певицу». Но уже в дружеских посланиях Пушкина периода между лицеем и ссылкой противопоставление общественной и интимно-личной тематики снимается. Анакреонтические и свободололюбивые мотивы тесно — и это отражало действительный характер дворянского свободомыслия того времени — переплетаются между собой. С особенной яркостью это проявляется в одном из самых замечательных во всех отношениях стихотворений Пушкина этого периода — знаменитом послании к Чаадаеву: «Любви, надежды, тихой славы...», в котором общественное переживается как глубоко свое, интимно-личное, в котором гражданские, вольнолюбивые чувства и стремления поэт выражает в необычной и весьма характерной форме своего рода объяснения в любви родине и свободе, которую он ждет с такой же страстью и нетерпением, с какими молодой любов-

ник ждет минуты свидания с возлюбленной. С еще большей силой синтез личного и общественного дан в стансах 1828 года «Друзьям». Причем общая форма подчеркивает близость его нового дружеского послания к «Стансам» 1826 года, с которыми оно действительно связано самым тесным и непосредственным образом.

Одной из замечательных национальных черт русской литературы, отличающей ее от ряда литератур других стран и народов, в особенности литературы французского классицизма, являлась, по мнению Пушкина, независимость от всякого рода «покровительства», отсутствие льстивого подлаживания к сильному мира: «Так! мы можем праведно гордиться: наша словесность, уступая другим в роскоши талантов, тем пред ними отличается, что не носит на себе печати рабского унижения, — писал Пушкин за несколько месяцев до декабрьской катастрофы Александру Бестужеву. — Наши таланты благородны, независимы. С Державиным умолкнул голос лести — а как он льстил? „О вспомни, как в том восхищенье || Пророча, я тебя хвалил. || Смотри, я рек, триумф минуту, || А добродетель век живет“. Прочти, — добавляет Пушкин, — послание к Александру (Жуковского 1815 году). Вот как русский поэт говорит русскому царю. Пересмотри наши журналы, все текущее в литературе... Об нашей-то лире можно сказать, что Мирабо сказал о Сиесе. *Son silence est une calamité publique* («Его молчание — общественное бедствие». — Д. Б.) (XIII, 179). Приводимые стихотворные строки взяты Пушкиным из оды Державина «На возвращение графа Зубова из Персии», обращенной к Валериану Зубову, брату последнего фаворита Екатерины II. До этого Державин воспел Валериана Зубова в оде «На взятие Дербента», написанной в ту пору, когда его брат был на вершине влияния и власти. Но уже и в этой оде поэт предостерегал Зубова от чрезмерной гордости и призывал превыше всего ставить добродетель. Когда после смерти Екатерины II Зубовы оказались в опале — «в совершенном гонении», один из вельможных недоброжелателей Державина ядовито напомнил ему об этой оде и выразил уверенность в том, что теперь он уже не станет восхвалять брата павшего временщика, ибо «он уже льстить теперь не найдет за выгодное себе». Державин на это ответил, «что в рассуждении достоинства он никогда не переменяет мыслей и никому не льстит, а пишет истину, что его сердце чувствует», и написал в честь Валериана Зубова новую оду, которая получила большое распространение в списках (III, 672)¹. В силу условий того времени и личных обстоятельств Державина в стихах его звучал порой и «голос лести». Он и сам болезненно ощущал это. Рожденный под «железом» «самодержавства», превращающим всех в рабов, поэт

«и похвалить не может, || Он лишь может только льстить», — с горечью писал он в ответ секретарю Екатерины II, Храповицкому, который в своих стихах назвал его «державным орлом». Но сущностью творчества Державина был пафос правды. В этом он видел истинное и высокое призвание поэта, его «долг». «Долг Саламандра жечь; долг Поэта — || В мир правду вещать», — писал он в стихотворном обращении к «Издателю моих песней». В исполнении этого долга — залог бессмертия его творчества: «Громкая правдою лира, || Духа печать не умрет». После написания Державиным посвященной Екатерине оды «Фелица», с которой и началась его громкая слава, иные стали упрекать его в «неприличной лести», другие, наоборот, в недопустимой смелости тона, которым он разговаривал с императрицей. Обращаясь к тем и другим в своей знаменитой и также посвященной Екатерине оде «Видение мурзы», поэт с достоинством отвечал: «Но пусть им здесь докажет Муза, || Что я не из числа льстецов; || Что сердца моего товаров || За деньги я не продаю. . .» И действительно, когда Державин ближе узнал Екатерину и она недвусмысленно намекала ему, что хотела бы получить от него новые стихи, ей посвященные, он, по его словам, «не мог воспламенить так своего духа, чтоб поддерживать свой высокий прежний идеал, когда вблизи увидел подлинник человеческого с великими слабостями» (VI, 693). А тому же Храповицкому, который обратился к нему с подобным же, явно инспирированным самой императрицей призывом, Державин прямо и резко ответил: «Богов певец || Не будет никогда подлец» (I, 545). Все это Пушкин, который как раз незадолго до письма к Бестужеву перечел всего Державина (XIII, 181), хорошо знал; и это-то, а не только приведенные им строки из оды Зубову он имел в виду, когда писал: «С Державиным умолкнул голос лести — а как он льстил?»

Что касается стихотворного послания Жуковского «Императору Александру», написанного после победоносного исхода войны с Наполеоном, то при всем восторженном отношении поэта к своему адресату, отражавшем тогдашние настроения широких общественных кругов, его стихи действительно не заключают в себе и «тени рабского унижения». Наоборот, они отличаются глубокой искренностью и серьезностью тона и написаны с большим внутренним достоинством. Причем свое обращение к царю сам Жуковский прямо противопоставляет «хвале неверной», подчеркивая, что он «певец царя — не льстец». Благородная независимость и от вельмож и от царей, свободная от той непоследовательности, которая имела у Державина, и пронизанная, в отличие от Жуковского, передовым освободительным духом, составляет одну из существеннейших черт творчества самого Пушкина от первых до

последних шагов. Тем сильнее должны были его задевать, тем больнее ранить поднявшиеся толки о том, что он льстит царю. Продолжением и развитием лучших традиций Державина и Жуковского и являются его стансы «Друзьям».

Первые две их строки: «Нет, я не льстец, когда царю || Хвалу *свободную* слагаю» — представляют собой почти прямую реминисценцию из послания Жуковского и выдержаны в тоне державинских деклараций, в частности приведенных строк из «Видения мурзы». В державинском ключе звучит и третья строка: «Я *смело* чувства выражаю» (первоначально было: «Я мнений [рабски] [робко] рабски не скрываю», «Я правды рабски не скрываю»). Со строками державинского «Видения мурзы» перекликается и еще один из черновых вариантов: «Он не купил хвалы». Что же касается четвертой строки, она прямо взята из знаменитого стихотворения Державина «Лебедь» («Языком сердца говорил»), в котором поэт дает высокую самооценку своего творчества и которое впоследствии отзовется в поэтическом завещании Пушкина — стихах о памятнике нерукотворном.

Вслед за категорическим утверждением, что его «хвала» царю лишена какой бы то ни было лести, является абсолютно «свободной», Пушкин в следующих четырех строфах объясняет, чем эта свободная хвала вызвана. Строфы эти непосредственно связаны со «Стансами» 1826 года. В «Стансах», как бы говорит ими поэт, я выражал надежду «на славу и добро». Я указывал, как должен править страной новый царь, поставив ему в пример его пращура, Петра I, и призвав его следовать во всем мною указанном (а я намеренно указывал в личности и деятельности Петра только лучшее и прогрессивное) царю-преобразователю. И «молодой царь» действует в духе моих призывов. Петр — «*правдой* привлек сердца». Николай — «*бодро, честно* правит нами». Петр — «на троне вечный был *работник*». Николай — «*Россию... оживил ||* Войной, надеждами, *трудами*». Я призывал Николая быть, подобно Петру, «незлобным памятью». И он действительно «тому, кого карает явно... втайне милости творит». Строки эти имеют в виду совершенно конкретный факт: после расправы над декабристами Николай сделал один из своих «рыцарских» жестов — назначил довольно крупную пенсию вдове казненного Рылеева.

Для наиболее правильного понимания духа стихотворения Пушкина, связи его с исторической почвой следует обратить внимание на то, что в нем содержится не только *сопоставление* Николая с Петром I, но одновременное и параллельное *противопоставление* его непосредственному предшественнику — столь ненавидимому и презираемому Пушкиным царю Александру I. Этот второй план стихотворения прямо приоткрывается сло-

вами: «Россию *вдруг* он *оживил*», — конечно, по сравнению с предшествующим царствованием. Однако, по существу, резкое противопоставление Николая Александру последовательно проводится поэтом через все указанные четыре строфы его новых стансов. «Честность» Николая («честно правит») прямо противостоит в сознании Пушкина двуличию «кочующего деспота» и «арлекина» Александра, «убаюкивавшего» страну своими лицемерными «сказками» («Сказки. Noël», 1818, и набросанная в конце 20-х годов, возможно в то же примерно время, что и стихотворение «Друзьям», надпись «К бюсту завоевателя», с ее саркастическими словами о «двуязычном» лице «властелина»). Говоря о «бодрости» нового царя («*бодро...* правит») и о том, что он «Россию оживил войной», поэт имеет в виду внешнюю политику Николая в начале его царствования, также, как мы знаем, резко отличавшуюся от политики его предшественника. В середине 1826 года Персия открыла военные действия против русских, считая, в связи с дошедшими до нее смутными слухами о внутренних волнениях в стране (междоусобица, восстание декабристов), что это подходящий момент для того, чтобы отбить у России Закавказье. Началась русско-персидская война, протекавшая весьма успешно для русских, в результате которой в начале 1828 года был заключен Туркманчайский мирный договор, окончательно утвердивший то, к чему стремился еще Петр I, — прочное положение России в Закавказье. Кстати, текст договора привез в Петербург царю принимавший активное участие в войне и столь ценный Пушкиным автор «Горя от ума» Грибоедов. Всем этим и определяются слова Пушкина: «оживил войной».

В результате реакционной политики Александра I после разгрома Наполеона передовые общественные круги окончательно утратили надежды на возможность преобразований в стране «маниею царя». Николай, как мы знаем, при первой же встрече с Пушкиным сумел внушить ему эти надежды. Надо подчеркнуть, что и в стансах «Друзьям», написанных года полтора спустя, поэт продолжает говорить не о свершениях, а лишь о «надеждах» — не более, то есть не допускает в своей «хвале свободной» никаких преувеличений. Наконец, указывая, что Николай оживил страну «трудами», Пушкин опять-таки прямо, можно сказать, в лоб противопоставлял его Александру, которого через некоторое время, в десятой главе «Евгения Онегина», он уничтожающе назовет «плешивым щеголем, врагом труда».

Наиболее отчетливо противопоставление Николая Александру, причем уже в связи с судьбой самого поэта, звучит в четвертой и пятой строфах стихотворения, проникнутых в связи с их личным характером особенно горячей, подкупающей

лирической задушевностью. Александр отправил поэта в изгнание, вырвал его из дружеской среды («влачил я с милыми разлуку»), манием державной руки Николая поэт возвращен из ссылки; он снова с теми, кому адресует свое стихотворение (здесь в иной форме повторяются мотивы концовки «Ариона» с ее символами «солица» и «скалы»). Александр не ценил вдохновенных созданий поэта, давил его жестокой — глупой и трусливой — цензурой. Николай «почтил» в нем «вдохновенье» и — как все еще казалось поэту, несмотря на ряд разочарований, — «освободил» его мысль. Причем это освобождение — а именно оно-то и составляет кульминацию первой части стихотворения — имеет не только личное, но и большое общественное значение. Ведь тем самым поэт получает возможность не молчать, а своим «свободным гласом» петь «гимны прежние» — содействовать, — ибо слова поэта, как еще раньше подчеркивал Пушкин, это его дела, — движению страны по путям славы и добра, восходу «зари свободы просвещенной». В то же время освобождение и самого поэта и его мысли, как и то, что в Николае «не жесток» «державный дух», подавало надежду, что «придет желанная пора», что царь проявит «милость» — освобождает и декабристов. И недаром слово *надежда* неизменно повторяется и в «Стансах» 1826 года, и в послании в Сибирь, и в стансах «Друзьям», связывая тем самым все эти три стихотворения со столь разными адресами в некое сложное и внутренне целостное, хотя и противоречивое, единство.

Пятой, кульминационной строфой заканчивается первая часть стихотворения, отбитая от второй его части столь характерным для Пушкина композиционным приемом кольцевого (я внутреннего — логического, и внешнего — лексического) построения. В начале первой строфы: «Нет, я не льстец, когда царю || *Хвалу* свободную слагаю», в конце пятой строфы: «И я ль в сердечном умиленье || *Ему хвалы* не воспою?» Но этой первой частью, объясняющей, почему поэта нельзя считать льстецом, автор не ограничивается. Освобождение своей мысли поэт не только декларирует, а и стремится тут же проявить в действии и тем самым окончательно доказать, что его общественно-политическая позиция не имеет ничего общего с позицией льстеца. Этому и посвящены последние три строфы стихотворения, составляющие вторую и заключительную его часть. Причем для того, чтобы это двучастное членение стихотворения было отчетливее, вторая его часть начинается теми же, только слегка переставленными словами, что и первая («Нет, я не льстец...»; вторая: «Я льстец! Нет...»).

В противоположность поэту, толкающему царя на добро и слагающему ему за то, что он внемлет этому и это осуществляет, «свободную хвалу», те, кто на самом деле являются

льстецами, «лукавые» советники — «лукавые царедворцы» — реакционное царское окружение (именно в таком значении употреблялось слово «льстец» в обличительной литературе XVIII века — в некоторых одах Державина, в сатирической журналистике, в «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева) — толкают царя на прямо противоположный — антипетровский — путь. Если Петр «не презирал страны родной», льстец убеждает нового царя «презирать народ». Петр «смело сеял просвещение», а льстец пугает царя тем, что плодом просвещения является «разврат и некий дух мятежный». Вспомним, что примерно так звучала в передаче Бенкендорфа резолюция царя на пушкинскую записку «О народном воспитании». Петр «памятью не злобен», а льстец, во всем остальном потворствуя неограниченной самодержавной власти, мешает царю следовать в этом своему пращурю: «Он из его державных прав || Одну лишь милость ограничит». Причем эти две строки имеют определенный и очень конкретный исторический подтекст, опять-таки непосредственно связанный с декабристской трагедией, — доклад Верховного суда по делу декабристов, предостерегавший царя от проявления излишнего «милосердия»¹.

Заканчивается стихотворение многозначительной строфой, как бы перелагающей в стихи перефразированное Пушкиным в цитированном нами письме к А. А. Бестужеву изречение Мирабо об одном из вождей первого, жирондистского этапа французской революции Сиесе: молчание поэта есть общественное бедствие: «Бедна стране, где раб и льстец || Одни приближены к престолу, || А небом избранный певец || Молчит, потупя очи долу...» Сам Пушкин в последних трех строфах своего стихотворения не опускает молча глаз, а, наоборот, смело смотрит прямо в лицо царю, в борьбе за него с «рабами» и «льстецами» возвещая ему своим «свободным гласом» все ту же — петровскую — программу действий, с которой он обратился к нему в «Стансах». Знаменательно, что примерно к этому же времени, можно думать, относится окончательная редакция Пушкиным последней строфы стихотворения «Пророк» (было впервые опубликовано в третьем номере «Московского вестника» за 1828 год), которая в первой редакции была направлена против Николая, а теперь приобрела глубокое обобщенное значение, давая гениальный художественный образ поэта-гражданина, глаголом жгущего сердца людей. Таким поэтом-пророком — «небом избранным певцом» — и выступает Пушкин в последних трех строфах своих стансов «Друзьям».

Именно это определило и судьбу стихотворения. Для приличия Николай поблагодарил за него Пушкина, как в свое время и за записку «О народном воспитании», но печатать его

не разрешил. Сообщая поэту, что царь «повелел объявить» ему, что прочел «с большим удовольствием» шестую главу «Евгения Онегина» и разрешил ее к печати, Бенкендорф добавлял: «Что же касается стихотворения Вашего, под заглавием: «Друзьям», то его величество совершенно доволен им, но не желает, чтобы оно было напечатано» (письмо от 5 марта 1828 года). Причем характерно, что, передавая резолюцию царя, Бенкендорф, которому строки о «рабе и льстеде», очевидно, попали не в бровь, а прямо в глаз, изменил ее в неблагоприятную сторону. Резолюция гласила: «cela peut courir, mais pas être imprimé» (III, 1154), то есть хотя стихотворение и запрещается к печати, но не возбраняется распространение его другими способами (чтением, снятием копий). Между тем в письме Бенкендорфа, как видим, об этом, хотя и очень ограниченном, праве на обнародование вовсе не упоминается. Так на практике решался антагонизм между добрым советчиком — поэтом — и злым советчиком — льстецом. Льстецу оставалась полная возможность плести свою лукавую и пагубную лесь («он *горе* на царя накличет»), а у проповедника «славы и добра», «небом избранного певца» отнимали право голоса. Впервые послание «Друзьям» смогло появиться в печати только в 1857 году, то есть лишь через двадцать лет после смерти поэта и через два года после смерти царя. Это лучше всего показывает, что оно отнюдь не являлось в существе своем «верноподданническим» стихотворением, а в условиях того времени было, как и записка «О народном воспитании», написано в прогрессивном духе; как мы видели, было оно проникнуто и глубоко искренним лирическим чувством.

Однако именно в нем, как уже сказано, с особенной наглядностью и наибольшей силой сказались иллюзии поэта в отношении Николая I. Сейчас для нас полностью ясна общественно-историческая и психологическая почва, способствовавшая возникновению подобных иллюзий. Надежды на возможность преобразований «маньем царя» не явились уделом только одного Пушкина, а были в высшей степени характерны для первого этапа русского освободительного движения — периода дворянской революционности — вообще. Ведь в эту пору им поддавались почти все самые выдающиеся деятели русской литературы и русской общественной мысли. Помимо многочисленных примеров, уже мною приводившихся, напомню, что десять лет спустя после пушкинских «Стансов», то есть даже во вторую половину 30-х годов, пытался «примириться с действительностью», поверить в «спасительную силу» того самого самодержавия, о котором так гневно и саркастически будет он отзываться еще через десять лет, в 1847 году, в знаменитом письме к Гоголю, демократ-«плебей» Белинский.

Упомянув о периоде «примирения с действительностью» Белинского, как и об «иллюзиях» Пушкина, многие исследователи предпочитают стыдливо опускать глаза, ограничиваясь несколькими словами осуждения или недоумения, как такое могло случиться. Однако уже одно совпадение и даже в значительной мере преемственная связь в этом отношении между величайшими представителями русской культуры того времени — родоначальником новой национальной русской литературы и родоначальником русской демократической критики — наглядно свидетельствуют, что это было обусловлено всем ходом русской исторической жизни, сложным и трудным процессом развития русского общественного сознания. В частности, особая историческая «беда» Пушкина заключалась в том, что начиная со второй половины 20-х годов его жизнь и творческая деятельность протекали в ту пору, когда дворянская революционность была подавлена, а новая волна освободительного движения — второй, революционно-демократический его этап еще не сложился. Не видя в стране общественных сил, способных *действовать* во имя освободительных идей, и к тому же понимая совершенную безнадежность в данных исторических условиях таких действий, поэт с надеждой отнесся к «необъятной силе» царя-самодержца, так могуче и исторически прогрессивно проявившей себя в Петре I и посулившей ему устами Николая I идти именно таким — петровским — путем. О бесполезности и даже ненужности в таких условиях оппозиционной фронды в шутиливой форме, прикрывавшей, однако, вещи очень для него серьезные, скажет вскоре Пушкин в стихотворном послании к одному из второстепенных поэтов того времени, отдаленно связанному с декабристами и продолжавшему в какой-то мере оставаться на прежних позициях, «В. С. Филимонову при получении поэмы его «Дурацкий колпак» (конец марта — начало апреля 1828). Иронически и вместе с тем не без явной горечи Пушкин подчеркивает, что им «*поневоле* заброшен» его «старый» и «изношенный» оппозиционный колпак. Ему и самому хотелось бы «щегольнуть» «в том же уборе», но тут же следует многозначительное пояснение: «Не в моде нынче красный цвет».

Полная иллюзорность «надежд» Пушкина для нас слишком сейчас очевидна. Вместо «славы», подобной полтавской победе Петра, давшей возможность создать могучую русскую государственность, «необъятная сила» николаевского самодержавия в итоге своем принесла народу, несмотря на героизм защитников Севастополя, бесславное поражение в Крымской войне; вместо «добра» — насаждения просвещения — десятилетия жесточайшего реакционного гнета, грубого подавления всякой живой мысли, стремление всеми средствами задержать «народное воспитание» — истинное просвещение страны. Но не

нам, имеющим возможность, в отличие от современников Пушкина, смотреть на прошлое в широкой исторической перспективе, укорять его за это. Больше того, его иллюзии — «мечты поэта» — при всей их ошибочности сыграли свою положительную роль. То, что Пушкин не поник в бессилии и отчаянии перед мрачным настоящим, что в надежде славы и добра бодро глядел вперед, в будущее, помогало ему преодолевать упадочные настроения подавленности, безвыходности, бесплодной иссушающей тоски, которые охватили умы и сердца столь многих и лучших его современников и которые, как мы могли убедиться, возникали не раз и в нем самом. Именно вера в будущее расправляла крылья его «песням», сообщала им «звонкое и широкое» звучание. Эта вера дала ему силы осуществить то главное, к чему звала и обязывала поэта его гениальная одаренность, свершить его жизненный и творческий подвиг — заложить основы драгоценнейшего национального достояния родного народа, сокровищницы освободительных порывов и добрых чувств — русской классической литературы.

Но ни наличие определенных общественно-исторических условий, питавших иллюзии Пушкина, ни глубокая искренность веры в них поэта, ни только что указанное значение их для его творческого дела не могли снять их политическую ошибочность. Поэт-мыслитель, Пушкин по пути развития освободительной мысли ушел далеко вперед от своих современников, но вместе с тем в этом поступательном движении уклонился в сторону. И это дорого ему обошлось. Отвергнутые, по существу, царем, стансы «Друзьям» не были поняты и приняты и темп, к кому были обращены. Запрещенное к печати стихотворение Пушкина довольно широко, как в свое время его «вольные стихи» конца 10-х — начала 20-х годов, разошлось в списках. Но если «вольные стихи» с жадным сочувствием подхватывались вольнолюбиво настроенными читателями, «эхом», замечательным художественным выражением настроений и чувств которых они являлись, то даже заглавия, которые были приданы стансам 1828 года в некоторых из списков, показывают, какую не только резко отрицательную, но и прямо обидную, оскорбительную для поэта реакцию вызвали они у ряда читателей. В одном из списков стихотворение было озаглавлено переписчиком: «Оправдание», а в трех других и прямо: «Лыстец».

Все это должно было крайне тяжело переживаться Пушкиным. Додекабрьским творчеством он вел за собой современников, теперь он почувствовал себя глубоко одиноким. Вместо брошенного и навсегда оставшегося незаконченным романа в прозе из истории петровского времени, через который проходит тема сотрудничества с верховной властью в лице Петра, Пушкин в апреле 1828 года, вскоре после стихотворного послания

к Фильмонову, принимается было за создание поэмы из той же петровской эпохи — «Полтава». Однако работа не спорилась. Вместе с тем как раз в это время мы находим в лирике Пушкина новую и наиболее сильную вспышку настроений горькой безнадежности, сосредоточенного отчаяния, глубочайшей тоски. 19 мая 1828 года поэт создает одно из своих совершеннейших лирических произведений — стихотворение «Воспоминание». Знаменательно и весьма характерно для творческой манеры Пушкина, что в рукописи стихотворение имело еще двадцать почти совершенно отделанных строк, замечательных по искренности чувства, по силе художественной выразительности. Таких великолепно отточенных стихов, как: «Вновь сердцу [моему] наносит хладный свет || Неотразимые обиды», не так уж много даже у Пушкина. И тем не менее в своем стремлении к предельной сжатости, к устранению всего не до конца обязательного, сколько-нибудь излишнего Пушкин безжалостно отсекает эти строки. Стихотворение уменьшается больше чем вдвое и вместе с тем, с устранением биографической конкретности, к тому же не всегда ясной (концовка о двух ангелах с крыльями и с пламенным мечом), обретает тем большую силу величайшего художественного обобщения.

Мотив одинокого томительного бдения перекликается с концовкой «Зимней дороги». Стих, на котором Пушкин в окончательной редакции знаменательно останавливает все стихотворение: «Но строк печальных не смываю», как и само название стихотворения «Воспоминание», показывает, что из последнего ключа, ключа Забвенья, испытать поэту еще не дано. Вместе с тем, припоминая, мысленно «перечитывая» все свое прошлое, поэт не находит в нем ничего радостного, светлого: одни печальные, вызывающие отвращение «строки»! Такого жгучего раскаяния и отсюда столь тяжкой тоски, такого страстного самоосуждения, такого сурового обвинительного приговора над всей прожитой жизнью полны эти скупые и строгие стихи, что уже за одно это Пушкину-человеку можно отпустить все его прегрешения. В то же время надо было обладать большой, воистину могучей душой и исключительно развитым нравственным чувством, чтобы уметь так чувствовать и сметь с такой беспощадной правдивостью поведать об этом. Недаром пушкинское «Воспоминание», которое, как мы знаем, сразу же после знакомства с ним перевел на польский язык Адам Мицкевич, столь глубоко воспринимал и так любил читать Лев Толстой в те годы, когда он отказался от всего своего прошлого, отверг весь строй жизни, которой жил сам и жили люди его круга, и перешел на позицию трудового народа. Однако для Пушкина, стоявшего только в самом начале этого пути, осуждение прошлого не открывало никакого просвета, не сулило никаких перспектив.

Прошло всего семь дней после того, как было написано «Воспоминание», и вот в день своего рождения (поэту исполнилось 29 лет) он пишет стихотворение «Дар напрасный, дар случайный», которое так и обозначил для себя: «На день рождения», а в печати вместо заглавия поставил соответствующую дату: 26 мая 1828. Новое стихотворение связано с «Воспоминанием» прямыми лексическими перекличками («томит меня тоскою», ср. «часы томительного бденья»; «в уме, подавленном тоской»), но еще больше близки эти два стихотворения по существу. В «Воспоминании» осуждается, начисто отрицается прошлое, в новом стихотворении, как бы продолжая и договаривая эту мысль, поэт так же начисто отрицает и свое настоящее и будущее. Примерно за год до этого, в «Трех ключах», Пушкин приходил к заключению, что самое лучшее все забыть — умереть. Теперь — в день рождения — он идет еще дальше: лучше всего не родиться. Это прямо перекликается с началом поэмы об Агасфере (смерть младенца) и мрачно утешающей формулой, вкладываемой в уста последнего: «Не смерть, жизнь ужасна». Еще более яркий свет бросает на душевное состояние Пушкина то, что и стихи на день рождения, и в какой-то мере сама эта формула находятся в несомненной внутренней связи с одним, на первый взгляд несколько неожиданным для него, литературным источником — библейской книгой Иова.

С Библией поэт, как и полагалось в то время, был знаком с детских лет. К Библии, как к «священному писанию», молодой вольнодумец — «афей» — Пушкин относился с неизменной и демонстративно подчеркиваемой насмешливостью. Вслед за Вольтером, автором «святой библии Харит», как Пушкин вызывающе величал «Орлеанскую девственницу» («Когда сожмешь ты снова руку», 1818), он остро пародировал «святыни обоих Заветов» (XI, 272): «Десятая заповедь» (1821), «Гавриилада» (1821), многочисленные пародийные упоминания и цитаты в письмах. Но уже с 1823—1824 годов Библия начинает вызывать все больший интерес Пушкина не только как яркое проявление национального духа древнего еврейства, подобное в этом отношении, скажем, Корану арабов («Подражания Корану», 1824), но и как один из замечательных памятников не только религиозно-философской, но и художественной мысли и слова, один из «вечных источников» «поэзии у всех народов» (XI, 271), в известной мере аналогичный «греческой древности» (XI, 271) — древнегреческой мифологии. «Плохая физика; но зато какая смелая поэзия!» — восклицал он о Коране, в примечании к одному из своих «подражаний» ему. Немало «смелой поэзии» находил Пушкин и в Библии. Недаром в 1824 году в Одессе он читает ее наряду с творениями Шекспира и Гёте.

«Библию, Библию!» — подчеркнуто наказывает поэт брату в письме того же года уже из Михайловского, прося о присылке необходимых ему книг (XIII, 123); жалеет в одном из следующих писем, что тот до сих пор не выполняет этой просьбы, и вскоре снова повторяет ее, прося прислать уже две Библии, очевидно на церковнославянском и французском языках (XIII, 127, 131). Именно с этого времени Библия, церковнославянский язык перевода которой он, следом за Ломоносовым, считает одним из существенных стилистических слагаемых национально-русского литературного языка, неоднократно становится источником поэзии и для Пушкина. Причем в разные моменты жизни поэта и в явном внутреннем соответствии с ними его творчески заинтересовывают различные библейские книги.

Поначалу внимание его привлекает блестящий образец библейской любовной лирики — «Песня песней царя Соломона». В 1825 году написаны два стихотворных переложения из нее: «Вертоград моей сестры» и «В крови горит огонь желанья», первый незавершенный набросок которого относится еще к 1821 году — периоду «Гавриилиады» (позднее в списках своих стихотворений Пушкин объединял их общим названием: «Подражания восточным стихотворениям», «Подражания восточному», аналогичным заглавию «Подражания древним», часто придаваемому им своим элегическим стихотворениям в духе древнегреческой антологии). В период, когда Пушкин узнал о казни декабристов, он пишет своего «Пророка», опираясь в какой-то мере на высочайший образец библейской гражданской поэзии — используя некоторые образы и мотивы 6-й главы книги пророка Исаи, самого выдающегося из еврейских пророков, народного вождя, смело вещавшего истину царям и преданного за это мучительной казни. Наконец, после возвращения из ссылки Пушкин неоднократно и настойчиво обращается мыслью к уже упомянутой книге Иова. Причем, как дальше увидим, в трех своих стихотворениях, тем самым как бы образующих некое целостное единство, он последовательно использует все основные части.

Чтобы это было более ясно, вкратце напомним библейскую легенду. Жил человек, знаменитый на всем Востоке, по имени Иов, наделенный всеми земными благами — богатством, многочисленным потомством, общим уважением — и отличавшийся такой непорочностью, справедливостью и благочестием, что бог указал на него как на замечательный пример сатане. Разве даром богобоязнен Иов? — цинично возразил сатана и предложил сделать опыт — лишить Иова всего его достоинства. Бог разрешил, оговорив, что сатана может отнять все, что имеется у Иова, не трогая лишь его самого. И вот к Иову являются один за другим вестники, сообщающие, что соседние племена

угнали его стада и завладели остальным его имуществом. Самое страшное известие приносит последний из вестников: дом, в котором собрались дети Иова, до основания разрушен налетевшим из пустыни вихрем, и все погибли под его развалинами. Услышав это, Иов разорвал свои одежды и посыпал главу пеплом, но благочестие его осталось непоколебленным. Он сказал: наг вышел я из чрева матери, нагим и сойду в землю. Бог дал, бог и взял. Да будет благословенно имя его. Благословит ли он тебя, если коснутся плоти его? — снова сказал сатана. Бог разрешил ему и это, с условием не трогать души Иова. И вот все его тело — от подошвы ног по самое темя — было поражено лютой проказой. Желая прекратить нестерпимые мучения мужа, жена убеждала его похулить бога, чтобы тот умертвил его. Но Иов и тут остался непреклонным. Он покинул селение и в стороне от всех сел на землю, захватив с собой лишь кусок черепицы, чтобы скоблить свое тело. Три друга Иова, узнав о страшных бедах, на него обрушившихся, пришли к нему, чтобы посочувствовать ему и утешить его, и, потрясенные тем, что увидели, просидели подле него семь дней и семь ночей, и никто не мог промолвить ни слова. Тогда заговорил сам Иов. Дальше следует одно из наиболее сильных мест книги — первый монолог Иова — вопль отчаяния, исторгающийся из души растерзанного невыносимыми пытками, безвинно страдающего человека. Иов и теперь не богохульствует, но в яростных проклятиях им дня своего рождения, в страстных призывах смерти, которая к нему не приходит («О, если бы благоволил бог сокрушить меня, простер руку свою и сразил меня!»), уже загорается мятежная искра. Это чувствуют его друзья, каждый из которых поочередно вступает в спор с ним, стараясь доказать, что страдания, им испытываемые, посланы ему богом не зря, а, конечно, за какие-то его грехи, что он должен смиренно признать это, прекратить свое «пустословие» и терпеливо, в надежде на последующую божью награду, переносить свою судьбу. Рассудительные речи друзей, общие места и формальные прописи, которыми они «утешают» Иова, только еще больше растрavляют его физические муки и душевные терзания. Действительно, их ханжескими словами прикрыты бессердечие, черствость душевная. В их поучениях сквозит порой даже некая самоудовлетворенность, самодовольство: их друг, которого все почитали непогрешимым, образцом добродетели, на деле, как они теперь считают, ничем не выше их, грешных. И Иов остро ощущает и болезненно переживает это. «Слышал я много такого; жалкие утешители все вы», — негодуяще восклицает он. «Как же вы хотите утешать меня пустым?.. Вы нападаете на сироту и роете яму другу своему». И спор с друзьями он превращает в своего рода философский диспут о важнейших

вопросах бытия. Речи Иова становятся все «неистовее», в своих ответах друзьям он уже имеет в виду не столько их: на «соствязание» с собой он вызывает самого бога — «вседержителя». Искра разгорается в богоборческое пламя. Теперь он не только жалуется на то, что сам терпит муки без всякой вины. Он берет под сомнение, осуждает весь существующий миропорядок, при котором зло торжествует на свете, при котором добродетельные страдают, а порочные благоденствуют. И слова его обретают такую силу, что бог вынужден принять вызов и сам включается в спор. «Из бури» звучит его грозная речь. Смысл ее — утверждение своего величия как творца вселенной, могучие образы и великолепные картины которой им развертываются, и ничтожности по сравнению с ними человека. В результате Иов отрекается от своих обвинений и раскаивается в них, хотя большая этическая проблема, им поставленная, в сущности оставлена богом без ответа. В какой-то степени бог даже признает правоту иступленно страстных речей Иова: с избытком вернув ему все утраченное, он, наоборот, «загорается гневом» на его, казалось бы, столь благонамеренных и здравомыслящих «друзей», ибо они говорили «не так верно», как мятущийся и мятежный Иов.

Своим грандиозным — космическим — размахом, смелой постановкой острых религиозно-философских и, главное, этических проблем, напряженным внутренним драматизмом и предельно эмоциональной взволнованностью книга Иова привлекала к себе многих самых выдающихся деятелей мировой литературы. Гёте она подсказала завязку «Фауста» (пролог на небе), Байрон называл ее «самой первой в свете драмой и, может быть, самой древней поэмой»¹. У нас Ломоносов переложил несколько ее глав стихами.

Очень сильное впечатление произвела книга Иова и на Пушкина. «Он учится по-еврейски, с намерением переводить Иова», — сообщает в октябре 1832 года П. В. Киреевский Н. М. Языкову. Действительно, Пушкин приобрел французскую Библию с параллельным древнееврейским текстом (в библиотеке поэта имеется также стихотворный перевод книги Иова на французский язык, Париж, 1826, и специальная работа об элементах еврейского языка профессора Лондонского университета Hurwitz'a, Лондон, 1829). А в одну из своих записных книжек (как раз в том же 1832 году) поэт вписывает буквы древнееврейского алфавита, указывая их звучание, названия и соответствия буквам греческого алфавита². Но еще задолго до этого, начиная именно с 1826 года, мы не раз встречаем в поэзии Пушкина переключки с мотивами книги Иова, а порой и прямые реминисценции из нее. С особенной силой сказалось это в стихотворении на день рождения. Ломоносов в своей

«Оде, выбранной из Иова» («О ты, что в горести напрасно на бога ропщешь, человек...») переложил в стихи речь бога. Пушкинское стихотворение является своеобразной аналогией первому, наиболее эмоционально окрашенному монологу Иова, в котором он проклинает «день свой» — свое рождение, всю свою жизнь: «Для чего не умер я, выходя из утробы, и не скончался, когда вышел из чрева?» (мотив, здесь, как и в ряде других мест, явно перекликающийся с формулой Агасфера) — горестно вопрошает Иов. «На что дан страдальцу свет и жизнь огорченному душою?.. На что дан свет человеку, которого путь закрыт и которого бог окружил мраком?» (глава III, 3 и 11). «И зачем ты вывел меня из чрева?» — обращается он далее прямо к богу (X, 18). И сравним пушкинское:

Дар напрасный, дар случайный,
Жизнь, зачем ты мне дана?
Иль зачем судьбою тайной
Ты на казнь осуждена?

Кто меня враждебной властью
Из ничтожества воззвал,
Душу мне наполнил страстью,
Ум сомненьем взволновал?..

Строки эти не являются ни переложением (как у Ломоносова), ни «подражанием» (как в пушкинских стихотворениях на мотивы «Песни песней») Библии. В отличие от «Пророка», они (за исключением одного только совпадающего слова «воззвал») лишены специфической «библейской» окраски. Перед нами — непосредственное, глубоко лирическое излияние горьких мыслей и чувств поэта. Но не только по интонации (серия вопросов), а, главное, по всему своему содержанию они представляют собой прямую параллель сетованиям многострадального Иова — совпадение в высшей степени знаменательное, может быть ярче всего показывающее, как трудно и тяжело ощущал себя поэт в окружавшей его в это время действительности. Неслучайность же данного совпадения очевидна из того, что именно в эту пору, как мы дальше непосредственно убедимся, Пушкин, безусловно, вспоминал и даже скорее всего перечитывал историю библейского Иова.

Еще больше неслучайность этого подтверждается характерным эпизодом, связанным с данным пушкинским стихотворением. После появления его в печати (в «Северных цветах на 1830 год») одно из высших духовных лиц в стране, московский митрополит Филарет, славившийся своим красноречьем (его проповедническое искусство высоко ценил и Пушкин), придумал своеобразное опровержение. Сохранив почти полностью внешнюю форму стихотворения (его построение, лексику, рифмовку), он, слегка изменив текст, придал словам автора прямо

противоположный, религиозно-христианский характер. Жизнь дана не случайно и не напрасно, не без тайной божьей воли осуждена она и на казнь. Виноват в этом сам поэт: «Сам я своенравной властью || Зло из темных бездн воззвал; || Сам наполнил душу страстью, || Ум сомнением взволновал». Наконец, в последней строфе поэт призывает «забвенного» им бога, дабы он просветлил его ум и очистил сердце. Всего за год с небольшим до этого благополучно кончилось столь грозное для Пушкина дело о «Гавриилиаде». Выступление митрополита могло бы навлечь на него новые и весьма серьезные неприятности, тем более что с доносительским отзывом о тех же самых пушкинских стихах поспешил выступить Булгарин¹. Но Филарет не стал делать из этого никакого шума, поручив лишь близкой знакомой Пушкина и своей горячей поклоннице Е. М. Хитрово показать ему свое переложение. «Стихи христианина, русского епископа в ответ на скептические куплеты! — это право большая удача», — узнав об этом, писал ей не без иронии Пушкин (XIV, 57, 398). Однако, когда он прочел их, они явно произвели на него очень сильное впечатление. Поэту, который в эти годы ощущал себя все более внутренне одиноким, все менее понимаемым окружающими, почуялось в них подлинное сочувствие.

Помимо того, мы знаем, хотя бы по тому же «Воспоминанию» (а это далеко не единственный пример), как мучительно сам Пушкин был не удовлетворен той жизнью, которую вел, с какой тоской об этом думал, как жгли и терзали его «змеи сердечной угрызенья». Причем чтение их как бы снова погрузило поэта в тот образно-художественный мир, которым он был проникнут, когда слагал свои стихи на день рождения. Все это и послужило толчком к написанию им ответных «Стансов» (под таким названием стихи были сперва опубликованы) Филарету — «В часы забав иль праздной скуки» (19 января 1830), которые Белинский относил к числу лучших пушкинских лирических стихотворений и даже склонен был считать (это является уже односторонним преувеличением), что именно в них выражается с особенной силой «призвание Пушкина, характер и направление его поэзии», которая якобы «выказывается более как чувство или как созерцание, нежели как мысль» (VII, 343—344). Но по предельной искренности поэтического выражения чувства, охватившего в данный момент поэта, по энергии самоосуждения, по высокому душевному порыву стансы «В часы забав иль праздной скуки», как и стихотворение «Дар напрасный, дар случайный», действительно принадлежат к замечательнейшим лирическим созданиям Пушкина². К этому лишь остается добавить (для чего, заходя года на полтора вперед, и сделан этот экскурс), что пушкинские «Стансы» вместе

с вызвавшими их стихами Филарета, в порядке внутренних художественных ассоциаций, точно соответствуют финальному акту все той же драмы библейского Иова. Там, в ответ на проклятия им своей жизни и судьбы, звучит божий глас; здесь, в ответ на аналогичные этому пушкинские стихи на день рождения, поэту звучит «арфа серафима», «с высоты духовной» простерта умиряющая его «буйные мечты» рука. Там: «...я отрекаюсь и раскаиваюсь в прахе и пепле» (XLII, 6), здесь: «Твоим огнем душа палима || Отвергла мрак земных сует». Наличие же этих несомненных соответствий лишний раз, как уже сказано, подтверждает, что в кругу аналогичных ассоциаций складывались и пушкинские «скептические куплеты» — стихотворение «Дар напрасный, дар случайный». Причем поэт логически развивает в них то, что, по существу, следует из «проклятий» Иова («Погибни день, в который я родился, и ночь, в которую сказано: зачался человек»; III, 3), прямо, без всяких обиняков отвечая на его недоуменный вопрос: «Кто в вихре разит меня и умножает безвинно мои раны?» (IX, 17). Власть, воззвавшая поэта к жизни и осудившая ее на казнь, — власть *враждебная*. Примерно об этом же писал Пушкин еще в период следствия над декабристами Вяземскому, сравнивая «судьбу», тяготеющую над человеком, с «огромной обезьяной, которой дана полная воля» (XIII, 279). Вместе с тем в пушкинских стихах на день рождения нет ничего от благополучного библейского финала. Заканчивается оно горестнейшим признанием: «Цели нет передо мною: || Сердце пусто, празден ум || И томит меня тоскою || Однозвучный жизни шум», — признанием, в котором звучат уже не «вопли» испытываемого богом Иова («Нет мне мира, нет покоя, нет отрады: постигло несчастье», III, 26), а томления и безысходная тоска пушкинского современника, мыслящего русского человека второй половины 20-х годов XIX столетия. Недаром этот глубоко личный мотив будет вскоре объективирован Пушкиным, зазвучит с полной силой из уст пустившегося в «странствия без цели» Онегина.

Эпитет «однозвучный» (в творчестве Пушкина он встречается всего три раза и все три в одинаковом психологическом звучании) прямо ведет нас к «Зимней дороге» («Однозвучный жизни шум», — вспомним: «Колокольчик однозвучен»). Только здесь то, что связывалось с утомительной дорожной ездой (хотя уже и там под этим чувствовался более глубокий подтекст), прямо, в порядке широкого художественно-философского обобщения, распространяется поэтом на весь его жизненный путь. И уже не печаль, грусть, скука, как это было в «Зимней дороге», владеют душой поэта, а тяжелая, томительная, опустошающая тоска. Так круг тем и мотивов, начатый «Зимней дорогой», продолженный замыслом поэмы об Агасфе-

ре, «Тремя ключами», «Воспоминанием», замыкается стихотворением «Дар напрасный, дар случайный». Путь пессимизма, отрицания жизни, ее цели, ее смысла оказался пройден Пушкиным до самого конца, доведен до своего логического завершения.

Во всех этих стихотворениях непосредственно отразились мучительные переживания и тяжелые раздумья поэта о своей судьбе; вместе с тем они явились исключительно ярким выражением уже многократно указывавшегося мной тягчайшего общественного кризиса, глубокой депрессии передовых кругов тогдашнего общества. Но Пушкин сумел не только сообщить этим настроениям последекабрьской эпохи исключительную поэтическую силу, но и поднять их на высоту громадных художественно-философских обобщений, гениально отразивших, говоря словами Белинского, «диссонансы жизни», «трагические законы судьбы» и потому получивших неизмеримо более широкое — общечеловеческое — значение. Именно к этим потрясающим лирическим стихам-исповедям больше всего можно отнести его же утверждение: «Мирозерцание Пушкина трепещет в каждом стихе, в каждом стихе слышно рыдание мирового страдания, а обилие нравственных идей у него бесконечно...» (XI, 482). Недаром пушкинские «Три ключа» были, по свидетельству Некрасова, любимым стихотворением Белинского. «Но каковы его „Три ключа“? — восклицал в одном из писем сам критик. — Они убили меня и я твержу беспрестанно — „Он слаще всех жар сердца утолит“» (XII, 18). А Некрасов в той же дневниковой записи, сделанной им совсем незадолго до смерти, 16 июня 1877 года, отметил: «Я... когда-то очень любил стихотворение Лермонтова „Белеет парус одинокий...“ и т. д. А теперь все повторяю: „Когда для смертного умолкнет шумный день...“»¹

В стихотворении «Дар напрасный, дар случайный» духовный кризис поэта достиг высшей точки, дошел до последней черты. Но тут-то Пушкин снова, как в годы михайловской ссылки, выказал себя «богатырем духовным». Апогей кризиса явился и началом выздоровления. Выйти из «онегинских» настроений, одержать мужественную духовную победу и над самим собой и над окружающей мрачной действительностью, восторжествовать над настроениями тоски и отчаяния снова помог Пушкину его патриотизм, его вера в силу нации, в народ. Месяц спустя после стихов на день рождения Пушкин опять, вместо горестных воспоминаний о своей личной, не так, как надо, прожитой жизни («с отвращением читая жизнь мою»), обращается творческой мыслью к одной из самых героических страниц прошлого родной земли, возвращается к работе над «Полтавой» и на этот раз с необыкновенной стремительностью

ее завершает. Мажорный, торжествующий пафос великого народно-исторического подвига, пронизывающий собой ряд мест поэмы и составляющий основной тон ее третьей — финальной песни, наглядно свидетельствует, что работа над ней стала для поэта источником нового душевного подъема, снова вызвала прилив бодрости и сил.

3

«Полтава» была закончена в середине октября, в ноябре — начале декабря переписана набело; а 9 ноября того же 1828 года Пушкин создает стихотворение «Анчар», казалось бы не имеющее никакого отношения к только что написанной поэме, но на самом деле находящееся с ней в несомненной внутренней связи.

«Анчар» принадлежит к числу настолько значительных во всех отношениях стихотворений Пушкина и его творческих созданий вообще, что заслуживает подробного и специального рассмотрения. В отличие от многих других пушкинских стихотворений, «Анчар» неоднократно подвергался специальному исследовательскому изучению. Однако оно велось, причем именно в сравнительно недавнее время, чаще всего так неправильно и с таких позиций, что, как это ни парадоксально, результатом своим имело не раскрытие искривительно большого идейно-художественного смысла произведения, а, наоборот, затемнение этого, в сущности видного простому, невооруженному глазу, смысла, имеющего важнейшее значение для определения общественно-политической позиции Пушкина в годы после разгрома декабрьского восстания. Это привело к попыткам перенести одно из самых сильных и художественно значительных гражданских, «вольных» стихотворений поэта в отрешенную сферу так называемого «чистого искусства». В связи с этим произошло нечто еще более парадоксальное. Советское пушкиноведение сделало по сравнению с пушкиноведением дореволюционным огромный шаг вперед в текстологическом отношении. Именно в советские годы творчество Пушкина впервые смогло быть дано читателям не только в максимально полном своем объеме, но и освобожденным от всякого рода цензурных пропусков, замен, искажений. Сказанное относится буквально ко всему пушкинскому творчеству, но как раз за исключением «Анчара»! Текст «Анчара», который начиная с 1870 года правильно печатался в дореволюционных изданиях Пушкина, в подавляющем большинстве советских изданий, наоборот, публиковался в вынужденно-цензурном, то есть явно ослабленном виде. Привожу стихотворение так, как оно впервые было опубликовано в альманахе «Северные цветы на 1832 год» (вышел в свет около 24 декабря 1831 года):

АНЧАР. ДРЕВО ЯДА

В пустыне чахлой и скупой,
На почве, зноем раскаленной,
Анчар, как грозный часовой,
Стоит — один во всей вселенной.

Природа жаждущих степей
Его в день зноя * породила,
И зелень мертвую ветвей
И корни ядом напоила.

Яд каплет сквозь его кору,
К полудню растопясь от зною,
И застывает ввечеру
Густой, прозрачною смолою.

К нему и птица не летит
И тигр лездет — лишь вихорь
черный
На древо смерти набезжит
И мчится прочь уже тлетвор-
ный.

И если туча оросит,
Блуждая, лист его дремучий,

С его ветвей уж ядовит
Стекает дождь в песок горячий.

Но человека человек
Послал к Анчару властным
взглядом,
И тот послушно в путь потек
И к утру возвратился с ядом.

Принес он смертную смолу
Да ветвь с увядшими листьями,
И пот по бледному челу
Струился хладными ручьями;

Принес — и ослабел и лег
Под сводом шалаша на лыжи,
И умер бедный раб у ног
Непобедимого владыки.

А Царь тем ядом напитал
Свои послушливые стрелы,
И с ними гибель разослал
К соседям в чуждые пределы.

Однако в представленной в цензуру рукописи третьей части «Стихотворений А. Пушкина» (разрешена цензором к печати 20 января; вышла в свет в последних числах марта 1832 года) рукою П. А. Плетнева, который вел это издание, помимо несущественных мелких поправок были внесены два серьезных изменения: во-первых, из заглавия были убраны и отнесены в подстрочную сноску слова *древо яда* и, во-вторых, — и это особенно важное исправление! — слово *Царь* в первом стихе последней строфы было исправлено на *Князь*. Сделаны были оба эти изменения, можно с уверенностью сказать, не только с ведома Пушкина, но и прямо по его поручению. Совершенно очевидно это в отношении второй поправки, поскольку слово *Князь* вместо *Царь* имеется в черновых автографах «Анчара». Но столь же несомненно (далее я подробно остановлюсь на этом), что оба эти изменения, в особенности второе (замена «Царь» на «Князь»), носили вынужденный характер. Это было ясно даже дореволюционным редакторам изданий Пушкина. В течение довольно долгого времени в собраниях его сочинений (первом посмертном, 1838—1841; в издании Анненкова, 1855; Геннади, 1859) явно по таким же цензурным соображениям

* *Зноя* — видимо, опечатка, а если даже и вариант, то случайный и неустойчивый: во всех автографах Пушкина, так же как в цензурной рукописи, по которой стихотворение было напечатано в третьей части «Стихотворений А. Пушкина» 1832 года, — *гнева*.

«Анчар» печатался в том политически ослабленном виде, какой Пушкин был вынужден придать ему при повторной публикации (в третьей части «Собрания стихотворений»). И только во втором издании Геннади 1870 года редактору удалось воспроизвести первоначальный текст «Северных цветов». С этого времени именно данный текст правильно давался в качестве основного во всех последующих дореволюционных изданиях. Однако редакторы первого советского однотомника сочинений Пушкина, выпущенного Госиздатом в 1924 году, многократно переиздававшегося и на ряд лет ставшего основным изданием пушкинских сочинений, Б. В. Томашевский и К. Халабаев снова вернулись к вынужденно ослабленному тексту «Анчара» издания 1832 года.

Вскоре после этого появилась в печати статья Н. В. Измайлова «Из истории пушкинского текста. „Анчар, дерево яда“», в которой давалось обоснование опубликованному Томашевским и Халабаевым в качестве последней воли поэта, а на самом деле вынужденно измененному тексту стихотворения¹. Указывая, что «мрачное и загадочное творение Пушкина, — „Анчар, дерево яда“ — этот таинственный образ, порожденный в далеких пустынях Востока, прошедший на пути к творческой обработке его нашим поэтом через истолкование науки и поэзии Запада, — всегда рассматривался комментаторами и исследователями Пушкина как одно из звеньев в ряду его „идеологических“ стихотворений, как одно из сильнейших проявлений его свободомыслия в зрелые годы», — Н. В. Измайлов продолжает: «Художественное задание в стихотворении затусевывалось, на первый план выдвигалось задание общественно-политическое, в духе протеста против деспотизма» (3). Решительное оспаривание этой «давно возникшей традиции» и составляет пафос статьи Н. В. Измайлова.

Пытаясь доказать, что сделанная при повторной публикации стихотворения замена слов *Царь* на *Князь* была свободным волеизъявлением Пушкина, не вызванным никакими внешними причинами (я постараюсь показать дальше всю неосновательность этого), автор пишет, что имеющееся в черновике «понятие *Князь* явилось здесь в соответствии с общим построением стихотворения. Пушкин старался придать ему вполне конкретные, этнографически-локализованные черты, выдерживая в духе восточной легенды, а не отвлеченной аллегории» (7). Неясно, почему автор считает понятие *Князь* соответственнее восточной легенде: в применении к главам первобытных восточных племен оно не менее условно, чем понятие *Царь*. Но самое главное, что Измайлов совершенно не объясняет, почему же Пушкин, печатая в первый раз стихотворение, изменил имеющееся в черновиках и куда более политически

нейтральное слово *Князь* на *Царь*, то есть, с точки зрения исследователя, нарушил «дух восточной легенды» и пустился в область «отвлеченной аллегии». Ведь уж для такой-то замены (в противоположность последующей замене слова *Царь* на *Князь*) никаких внешних цензурно-политических побуждений, понятно, быть не могло!

При изучении произведений художественного слова очень полезно бывает обращение к их черновым рукописям, дающее возможность войти в творческую лабораторию писателя, проникнуть в самый процесс его творчества. Выясняя, от чего писатель отказывается, что отбрасывает в ходе работы над данным произведением, что прибавляет, что и как изменяет, начинаешь лучше понимать существо авторского замысла и связанную с этим телеологию — целенаправленность — творческого процесса. Но при этом, конечно, никак нельзя подменять окончательный текст, в котором авторский замысел и выразился с максимальной идейно-художественной силой, предварительными, черновыми его вариантами. В особенности недопустимо делать это в том случае, если мы не имеем никаких оснований подозревать внешнее принудительное давление на волю автора, наличие связанной с этим автоцензуры и т. п. А именно таким неправильным путем и идет далее Измайлов в своей попытке полностью отклонить общепринятое до этого истолкование «Анчара» как замечательного образца гражданской поэзии Пушкина и, взамен этого, вскрыть то, что он называет «художественным заданием» поэта. Строка о рабе: «И тот послушно в путь потек» — в черновиках имела варианты: «И смелый », «И тот безумно в путь потек — », «И тот за ядом в путь потек — ». А вместо строки: «И к утру возвратился с ядом» — было: «И возвратился с ядом», «И возвратился безопасно», «И возвратился с ним послушно». Исходя из этих черновых вариантов, Н. В. Измайлов пишет: «Выделим промежуточную редакцию, на которой Пушкин не остановился, но которая для нас именно интересна: „Но человека человек || Послал к Анчару самовластно, || И тот за ядом в путь потек — || И возвратился безопасно“. Итак, — заключает исследователь, — по первоначальному замыслу, посланный раб возвращается „безопасно“, доставив своему господину яду для стрел. Этим меняется вся концепция стихотворения: в нем нет помину ни об „идеях свободы, гуманности“... ни о „самодержавии и рабстве“; не стоит в центре стихотворения мысль о „роковой, губительной для человеческого счастья власти человека над человеком“. Не раб — случайный исполнитель — герой его. Два образа в нем противопоставлены: Анчар, древо смерти, воплощение неумолимой судьбы, и Князь — человек, повелевающий самой судьбою и смертью. Развивается же столкновение человека

с роком на образном фоне восточной легенды, поразившем художественное воображение Пушкина. Позднее поэт убедился, что безопасное возвращение раба ослабляет впечатление; он ввел мотив его смерти для усиления трагического эффекта, но это не изменяет дела по существу: раб остается все тем же пассивным и послушным орудием, погибающим между двух сил. И напрасно искать у Пушкина сочувствия погубленной человеческой жизни» (12—13).

Заменить окончательный текст «Анчара» черновыми вариантами, якобы только и вскрывающими подлинное «художественное задание» поэта, — на это, хотя это и было бы логически последовательно, Измайлов, понятно, не идет. Никак не объясняет он и того, зачем Пушкину понадобилось при отделке стихотворения затемнить этот будто бы первоначальный замысел. Но вообще так истолковывать смысл «Анчара» — это значит прямо поставить все с ног на голову. Что же касается утверждения автора, что в стихотворении Пушкина «напрасно искать... сочувствия погубленной человеческой жизни», — достаточно напомнить строки о «бедном рабе», умершем «у ног непобедимого владыки», чтобы стала ясна вся безнадежность отрицания одной из самых существенных основ пушкинского творчества — его пронизанности «добрыми чувствами» — и, наоборот, истолкования «Анчара» в совершенно чуждом Пушкину, по существу ницшеанском духе культа героя — «сверхчеловека» (далее в рассуждениях автора появляется и само это слово).

Н. В. Измайлов один из видных и авторитетных современных исследователей-пушкинистов. И не стоило бы специально останавливаться на этой давней его статье, если бы она не явилась основанием для неверного печатания текста «Анчара» в подавляющем, как я уже сказал, большинстве советских изданий Пушкина, в том числе наиболее авторитетном академическом полном собрании его сочинений¹ и соответствующих этому комментариям, и в особенности если бы в некоторых работах последнего времени не возникли, в порядке неожиданного рецидива, тенденции к «разобществлению» (слово Горького) как этого, так и некоторых других особенно значительных стихотворений Пушкина, проникнутых высоким гражданским духом и пафосом подлинной народности².

Неверно, как правило, решался и вопрос о литературных источниках «Анчара». Строя национальную русскую литературу, Пушкин не только продолжал и развивал отечественные традиции, но и опирался на богатейший опыт предшествовавшего и современного ему мирового литературного развития. Сопоставление в сравнительно-историческом плане его произведений со схожими или параллельными явлениями других лите-

ратур само по себе весьма плодотворно, ибо дает возможность нагляднее установить не только индивидуальное своеобразие, но и национальную самобытность его творчества. Однако, вместо такого сопоставления, большинство комментаторов того же «Анчара» шло по столь распространенному одно время в нашем старом литературоведении пути механического накопления все новых и новых литературных параллелей, в результате чего замечательнейшие и оригинальнейшие в целостном существе своем создания русского национального гения представляли в качестве своего рода мозаики всякого рода «влияний» и «заимствований». Так, в связи с «Анчаром» назывался ряд произведений западных поэтов — Эразма Дарвина, Байрона, Кольриджа и других, — в которых имеются упоминания об ядовитом дереве, растущем на острове Ява (местное название — «погон-упас», что значит «дерево яда»; это название также было известно Пушкину: в его рукописной тетради с черновиками «Анчара» за несколько страниц до них записано его рукой: «Упас, Анчар»). Измайлов оговаривает, что в своей статье он оставляет в стороне вопрос об источниках «Анчара», но тут же, в соответствии с общим ее духом, выражает уверенность, что они, «несомненно», находятся «в западной литературе», и сообщает, что «разысканию их посвящена в настоящее время совместная работа Н. В. Яковлева и пишущего эти строки» (3). Работа данных исследователей на эту тему не появилась, но в 1934 году в пушкинском томе «Литературного наследства» была опубликована «Заметка об „Анчаре“» Д. П. Якубовича, автор которой в качестве возможного литературного источника «Анчара» называет мелодраму английского драматурга XVIII века Джорджа Кольмана «Закон Явы». Сюжет мелодрамы не имеет решительно ничего общего с «Анчаром», за исключением того, что король Явы в качестве наказания, равносильного смертному приговору, посылает героя собрать и принести ему яд с «древа Явы». Но, указывает Якубович, в одном «стихотворном монологе» героя «легко усмотреть черты, близкие „Анчару“». Действительно, в этом монологе содержится описание «древа Явы», которое «на много верст грозит гибелью и... все растущее своим дыханьем губит. Из чьих пределов даже хищный зверь... уходит прочь, трепещет». Дальше упоминается об обычае на Яве, согласно которому приговоренному к смерти преступнику даруется жизнь, если он принесет яд, текущий из этого дерева, чтобы король мог обмакнуть в него свои стрелы¹. Сходство здесь, несомненно, есть. И тем не менее Пушкину, для того чтобы написать свое стихотворение, отнюдь не обязательно было вдохновиться мелодрамой второстепенного английского драматурга, о самом знакомстве поэта с которой никаких данных у нас не имеется. Наоборот, есть

полное основание предполагать, что подробные сведения о древе яда он получил из другого источника, притом не принадлежащего к художественной литературе.

Известия о ядовитом дереве, произрастающем в тропических странах, стали появляться в специальной европейской печати начиная с XVII—XVIII веков¹. Однако безусловно самым ярким и впечатляющим явилось в этом отношении подробное сообщение о древе яда, растущем на острове Ява, врача голландской Ост-Индской компании Ф. П. Фурша (Foersch), опубликованное им в 1783 году в распространенном английском журнале «London Magazine» (в декабрьском номере). Именно это сообщение получило широкую популярность, было переведено на ряд языков, в том числе и на русский; появилось в журнале «Детское чтение для сердца и разума», издававшемся Н. И. Новиковым и составлявшемся молодым Н. М. Карамзиным и его другом А. А. Петровым (заметка «О некотором ядовитом дереве, находящемся на острове Яве, в Ост-Индии», 1786, ч. VII; 2-е изд., 1819, ч. VII, стр. 43—53; сообщение Фурша было напечатано и в журнале «Муза», 1796, ч. III, стр. 183).

Более чем вероятно, что Пушкин, при его неизменном интересе к русской литературе и периодике XVIII века, мог прочесть эту заметку в «Детском чтении» или в журнале «Муза»²; но если он познакомился с сообщением Фурша и через западноевропейскую прессу (французские или английские журналы), это ничего не меняет по существу. Сходство между пушкинским «Анчаром» и сообщением Фурша (особенно в описании «древа яда») так несомненно и велико, что едва ли есть необходимость при изучении пушкинского стихотворения заниматься, как это предлагал Н. В. Измайлов, поисками еще каких-то «звеньев, предшествующих или промежуточных» в западноевропейской художественной литературе. Пушкин, при его колоссальной начитанности и осведомленности в явлениях как русской, так и мировой литературы, конечно, знал, если может быть, и не все, то многие из тех западноевропейских литературных произведений, в которых упоминалось о смертоносном дереве. В частности, в черновых рукописях «Анчара» имеются выписанные Пушкиным на английском языке две строки из трагедии Кольриджа «Озорио» (позднее переименована им в «Раскаяние»), в которых говорится о «древе яда», пронизывающем «отравой все сокровенное» и плачущем «лишь ядовитыми слезами». С полной уверенностью можно сказать, что Пушкин читал строфу с упоминанием об упасе — всеуничтожающем дереве (all blasting tree) в «Странствованиях Чайльд-Гарольда» Байрона. Равным образом, скорее всего, знал он — и в подлиннике и в переводе на русский язык — стихотворение Мильвуа «Mancenil», в котором фигурирует другое

смертоносное дерево — «*Mancenilico*», растущее, как указывается в авторском примечании, на Антильских островах и повергающее в сладостный сон навеки всякого, кто вздумал бы отдохнуть в его тени¹. Но сопоставление «Анчара» с разработкой темы смертоносного дерева западноевропейскими писателями свидетельствует как раз не о сходстве с ними пушкинского стихотворения, а, наоборот, о глубокой оригинальности, своеобразии последнего.

Ряд стихотворений Пушкина, которые считали связанными с литературными или фольклорными источниками, на самом деле — и это, несомненно, характерная и очень выразительная черта его творческого метода — построены с опорой на «документ» или на то, что Пушкин считал таковым. «Документ» — мемуарное свидетельство современника-очевидца — лежит в основе его песни о Стеньке Разине и персидской княжне; «документ» — рассказ путешественника — дал ему почти весь материал для позднейшей «Песни о Георгии Черном». Равным образом действительным источником «Анчара» явилась вовсе не какая-то неведомая «восточная легенда», притом еще непременно прошедшая через обработку западноевропейской поэзии, а своего рода геоботанический «документ» — сообщение доктора Фурша. Сходство же некоторых мест «Анчара» с произведениями западноевропейской литературы, в частности с мелодрамой Кольмана «Закон Явы», объясняется вовсе не тем, что Кольман «повлиял» на Пушкина, а тем, что ряд мотивов мелодрамы скорее всего подсказан ему общим с Пушкининым источником — все тем же сообщением Фурша.

Правда, в сообщении Фурша, по-видимому, много неточного и даже фантастического, и оно уже в пушкинское время стало оспариваться рядом ученых, отрицавших, в частности, возможность отравления ядом упаса на расстоянии. Заметка об этом была опубликована в 1825 году в «Петербургской газете, политической и литературной», выходившей на французском языке. Можно думать, Пушкин читал и эту заметку (как, очень вероятно, попадались ему и другие известия и сообщения о «древе яда»), поскольку именно в ней дерево, дающее яд, названо (ни у Фурша, ни у западных писателей, упоминающих о смертоносном древе, этого названия именно в такой форме нет) Анчаром — *Antshar* (тут же приводится и точное ботаническое название — *Upas antiar* или *Antiaris toxicaria*, установленное французским естествоиспытателем Лешено де ла Туром)². Но знал или не знал об этом Пушкин, несомненно одно: в своем описании «древа смерти» — его удивительных и необычайных смертоносных свойств — поэт пошел за Фуршем, а не за его критиками. Однако Пушкин отнюдь не ограничился тем, что дал в своем произведении, в точном соответствии с рассказом

Фурша, в высшей степени поэтическое описание одного из удивительных «феноменов» природы (слово «феномен» есть в черновиках «Анчара»: «Анчар, феномен роковой»). В свое повествование о «древе смерти» поэт вложил и очень большое идейно-художественное обобщение.

В. В. Виноградов указал на то, что явилось непосредственным творческим толчком к созданию «Анчара». В ряду многочисленных отрицательных отзывов современников о пушкинских «Стансах» («В надежде славы и добра») едва ли не наиболее несправедливым и обидным для поэта, чем все предыдущие, был полученный им вскоре после написания стихотворения «Друзьям» своеобразный литературный отклик П. А. Катенина, который находился в это время в опале и жил у себя в деревне. Катенин прислал Пушкину свое новое стихотворение — балладу «Старая быль»; не случайно частично написанную размером пушкинской «Песни о вещем Олеге» и содержащую, как это доказал Ю. Н. Тынянов, ряд едких выпадов и намеков по адресу автора «Стансов»¹. В «Старой были» рассказывается о состязании при дворе великого князя Владимира двух певцов — «коварного» льстеца грека, раболепно славившего «царя-самодержителя», и сурового русского воина, откалывающего петь «о великих князьях и царях». Образом грека, как Катенин прямо разъяснял это в письмах от того же времени к одному из друзей, он метил в Пушкина; русский же воин — это не кто иной, как сам автор. К «Старой были» Катенин приложил стихотворное посвящение ее Пушкину, в котором, сопровождая это рядом комплиментов, призывал его вернуться к романтическому свободолюбию — снова «закипеть духом» и огласить застольную беседу «бейронским пеньем».

«Старая быль» сама по себе понравилась Пушкину. Позднее, в написанной в самых благожелательных тонах заметке «Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина» (1833), среди наиболее удачных его стихотворений Пушкин отметил и «Старую быль», «где столько простодушия и истинной поэзии». Способствовал Пушкин и появлению «Старой были» в печати, послав ее (но без стихотворного посвящения!) в альманах Дельвига «Северные цветы на 1829 г.», где она и была опубликована. Но именно поэтому Пушкин не мог не отвергнуть самым решительным образом ту политическую концепцию, которая, как он прекрасно понял это, вкладывалась в его уста Катениным в «Старой были», — безудержные славословия певцом-греком царской власти. Своеобразным откликом в этом отношении на «Старую быль», как бы новым ответом «друзьям», упрекавшим его в лести и низкопоклонстве перед Николаем I, и является, как это тонко подметил В. В. Виноградов, пушкинский «Анчар», работать над которым поэт начал вскоре после

получения «Старой были»: черновой текст «Анчара» датируется концом августа — первой половиной сентября 1828 года; на перебеленном автографе — дата: 9 ноября 1828 года. Добавлю кстати, — это является еще одним подтверждением связи «Анчара» со стихами Катенина, — что следующим же за этим днем, 10 ноября того же года, датирован пушкинский «Ответ Катенину» (беловой автограф) на стихотворное посвящение «Старой были», посланный вместе с последней в те же «Северные цветы на 1829 г.» и также там опубликованный. Обращая внимание на то, что в песне грека «царское самодержавие, его могущество и его атрибуты... представлены в образе неувядающего древа, „древа жизни“, как символа „милосердия царева“, и подчеркивая, что «это символическое „древо жизни“, воспроизведенное Катениным с живописной точностью, является распространенным мотивом византийского и восточного искусства», В. В. Виноградов считает, что Пушкин «для полемической антитезы катенинскому символу ищет другого образа в пределах того же „восточного слога“... И вот Пушкин катенинскому древу жизни противопоставляет древо смерти, анчар, все атрибуты и свойства которого диаметрально противоположны катенинскому „неувядающему древу“»¹. Это утверждение, очень убедительно обоснованное сопоставлением соответствующих мест «Анчара» и «Старой были», бросает свет на возникновение замысла пушкинских стихов о «древе яда».

В «Стансах» Пушкин мог пытаться направить, опираясь на исторический пример Петра, «необъятную силу правительства» по пути преобразований, но в них не было никакого прославления самодержавия как такового. И вообще никогда, на всем протяжении своего творчества — от оды «Вольность» и кишиневских «Заметок по русской истории XVIII века» до «Медного Всадника» и набросков «Истории Петра», — Пушкин не был апологетом института самодержавия, неизменно подчеркивая его антигуманистический, бесчеловечный характер, указывая, что самовластие одного лица влечет за собой рабство народа. В хорошо известной Пушкину оде Радищева «Вольность» — прообразе его собственной «Вольности» — настойчиво проводилась мысль о губительной, отравляющей силе самодержавия. «Крови нашей алчный гад», — называет Радищев царя, говоря о его *жале* («в меня дерзнул острить ты жало»), о его *стрелах* (!), «полных отравы» (!). «Стоглавой гидрой», челюсти которой «полны отрав», которая всюду «веет» «ползкий яд», изображает Радищев союзницу царской власти — церковь, помогающую ей «давить народ» (курсив в цитатах из Радищева мой. — Д. Б.). Стоглавой гидре уподобляет, как известно, Радищев в «Путешествии из Петербурга в Москву» и самодержавие и крепостничество. Подобная же концепция лежит

в основе пушкинского «Анчара». В то же время катенинский образ «древа жизни» вызвал в сознании и памяти Пушкина-художника образ совсем другого «древа», сообщение о котором голландского врача Фурша он прочел в свое время и был поражен им в столь же сильной степени, как и многие западноевропейские поэты-современники. Радищев изображал самодержавие в традиционном, восходящем к поэтике классицизма образе некоего мифологического страшилища. Сходным методом пользовался в аллегорическом изображении своего «древа жизни» Катенин. Совсем иным путем — путем художника-реалиста — пошел в разработке той же темы Пушкин.

Стихотворение «Анчар» явственно членится на две части: описание «древа яда» (первые пять строф) и повествование о гибели посланного к нему за ядом «бедного раба». Но было бы неправильно видеть в даваемом Пушкиным описании Анчара тоже аллегорию на манер катенинской, но с противоположным значением. Нужно ему впечатление у читателей Пушкин создает не традиционным способом прямолинейно аллегорических «применений», а куда более сложными и тонкими художественными приемами. Пушкин описывает не некое сказочно-аллегорическое «дерево», непосредственно подразумевая под ним, как Катенин, русское самодержавие, а рисует реально существующее, как он был в этом убежден Фуршем, хотя и необыкновенное, в высшей степени удивительное явление растительного царства. Вместе с тем проточно-сухому описанию Фурша поэт сообщает исключительную поэтическую силу, создавая единственный в своем роде художественный образ, потрясающий и ужасающий своим мрачным и грозным величием.

В ореоле мрачного и грозного величия предстает нам «дерево яда» с первых же строк стихотворения. Самый зловещий и страшный из всех обитателей пустыни — этого мира безводных степей, раскаленных песков, черных вихрей — Анчар как бы царит над всем окружающим: «Стоит — один во всей вселенной». В описании Фурша: «Он окружен со всех сторон пустыми холмами и горами. Окрестная земля на 4 или 5 часов около сего дерева суха и не производит никаких плодов. Не видно там никакого дерева, никакого кустарника и даже никакой травки»¹. «Дерево яда» — словосочетание, первоначально данное в самом заглавии стихотворения, — оно же «дерево смерти» — синонимическое словосочетание, повторяющееся в четвертой строфе, — насквозь, сверху донизу, пропитано ядом, которым напоены его листья, его ствол, его корни. Соответственно этому слова — *яд*, *смерть* — и производные от них настойчиво нагнетаются поэтом, повторяются снова и снова, из строфы в строфу: «И зелень мертвую ветвей; || И корни ядом напоила» (2-я строфа); «Яд каплет сквозь его кору» (3-я строфа); «На дерево смерти набе-

жит» (4-я строфа); «С его ветвей уж ядовит» (5-я строфа). Полный ядом и смертью сам, Анчар (вспомним мертвую зелень его ветвей — эпитет, в высшей степени выразительный по своей парадоксальности) отравляет и убивает все, что к нему ни приближается: «К нему и птица не летит. || И тигр нейдет». У Фурша: «...за 6 часов езды вокруг сего ядовитого дерева не только люди жить не могут, но и никакого животного там не видали... когда ж какая-нибудь птица подлетит к дереву так близко, что его испарения могут до нее дойти, то падает на землю и умирает». Отравлен вокруг древа яда и самый воздух: «...лишь вихорь черный || На древо смерти набежит, || И мчится прочь, уже тлетворный». Фурш рассказывает о преступниках, которые решаются отправиться за ядом уаса: «Советуют им наблюдать рачительно, с которой стороны ветер веет, и идти так, чтоб ветром всегда относило от них испарения древа». Даже дождь — в знойной пустыне единственный источник жизни, животворной силы, — коснувшись Анчара, становится отравленным, ядовитым.

Горький любил напоминать, что писатель рисует словами. Но поэт, сверх того, рисует и звуками, как художник пишет красками. Это неоднократно отмечали уже наши поэты XVIII века — Ломоносов, Державин, Радищев. Ломоносов создал целую теорию соответствий различных звуков и выражаемых ими образов и эмоций¹. Но если даже оставить в стороне возможность таких соответствий, несомненно, что в поэзии, как и в музыке, возникают особые сочетания звуков — звукообразы, которые, повторяясь, несут примерно ту же функцию, что и лейтмотивы в музыке. Пушкин, как мы уже могли убедиться в этом, был замечательным мастером звукописи. С полной силой проявляется это и в «Анчаре». В первоначальном заглавии стихотворения, как мы знаем, стояло: «Анчар, древо яда». Помимо смысловой стороны, эти слова — сочетанием составляющих их гласных (*а, е, я*) и согласных (*нчр, дрв, д*) — создавали и некие звукообразы. При этом повторение данных звуко сочетаний по ассоциации вызывало в сознании возникновение связанных с ними образов-мыслей. Если мы проанализируем звуковой состав строф, посвященных описанию Анчара, «древа яда», мы убедимся, что указанные звуки настойчиво в них повторяются. Особенно наглядно можно видеть это на слове *Анчар*. Самые звуки этого загадочного, непривычно звучащего для русского уха слова, едва ли не впервые именно Пушкиным употребленного на русском языке, вызывают представление о чем-то зловещем, устрашающем: по звуковой ассоциации (*ча, нчр*) со словами «чары», «черный», «мрачный». Это представление усиливается и закрепляется сопровождающим слово *Анчар* и раскрывающими его значение словами *древо яда, не*

дерево, а *древо* (как увидим из приводимого далее ответа Пушкина Бенкендорфу, поэт превосходно чувствовал различную семантическую окраску этих двух форм). И вот звукообраз, связанный со словом *Анчар*, настойчиво повторяется поэтом снова и снова. Звук *ч* принадлежит к числу звуков, относительно нечасто употребляющихся в русском языке (в особенности в сочетании *ча* и *нчр*). А между тем вся первая строфа «Анчара» «инструментована» в значительной степени именно на этом звуке и на этих сочетаниях: «В пустыне *чахла* и скупой, || На почве, зноем раскаленной, || *Анчар*, как грозный часовой...» Неслучайность этого становится очевидной, если мы обратимся к черновикам. Так, эпитет *чахла* появился не сразу. На первых порах соответственного эпитета Пушкин вообще еще не нашел. Строка поначалу сложилась: «В пустыне и глухой». Затем последовательно шло: «В пустыне *мертвой*», «В пустыне *знойной*», «В пустыне *тощей*», и, наконец, было найдено нужное во всех отношениях, в том числе и в звуковом, слово: «В пустыне *чахла*». Звуковые элементы, так сказать, звуковые приметы слова *Анчар* (*ч*, полноударное *а*, сочетание *чр*, *нчр*) по дальнейшему ходу стихотворения непрерывно повторяются: «ввечеру», «прозрачную смолоу» (3-я строфа); «вихорь черный», «мчится прочь» (4-я строфа); «туча оросит», «лист дремучий», «песок горючий» (5-строфа). В результате возникает особая музыкальная атмосфера, связанная со словом и звукообразом *Анчар*, особый, так сказать, «анчарный» — мрачный, черный колорит, создаваемый сочетанием самих звуков, их сгущениями, повторениями, как сгущением определенных красок создается колорит в картине. Созданию необходимого колорита способствуют и остальные художественные средства стихотворения. Оно написано наиболее каноническим для Пушкина размером — четырехстопным ямбом, которому, однако, несколько архаизированная в русле «высокого стиля» лексика придает особую торжественность и эпическую величавость.

Однако, сколь художественно ни впечатляющ пушкинский образ «древа яда», «древа смерти», в нем нет никаких элементов аллегории, нет ничего, что выводило бы его за рамки в высшей степени поэтического, но вместе с тем естественнонаучного — по Фуршу — описания одного из необычных, поражающих и устрашающих явлений природы. Если бы стихотворение на этих начальных пяти строфах описания, представляющих собой некое самостоятельное, завершенное в себе художественное целое, и заканчивалось, то действительно только путем изучения его создания — связи со «Старой былью» Катенина и сопоставления с песней грека в «Старой были» — можно было бы косвенно угадывать, какая мысль стоит за образом «древа смерти»,

что хотел внушить этим образом поэт даже не вообще читателям, а, в сущности, только одному из них, который и мог бы понять это, — самому автору «Старой были» Катенину. Но пространное, занимающее больше половины стихотворения (целых пять строф) описание «древа яда» является в идейно-художественном целом произведения всего лишь своего рода прологом, введением, необходимым для того, чтобы, создав наполняющий ужасом образ Анчара, наиболее остро развернуть главную, не описательную, а сюжетную часть — повествование о трагических, губительных взаимоотношениях между непобедимым владыкой и бедным рабом, — содержащую в предельно сжатой даже для прославленного пушкинского лаконизма форме — всего в шестнадцати стихотворных строках — громадное обобщение социального и политического характера.

Переход от описания к повествованию дается поэтом через противительный союз «но», противопоставляющий всему, что до этого было сказано, то, что за этим последует. Ни зверь, притом самый могучий и хищный — тигр, ни птица не отваживаются приблизиться к страшному «древу смерти», но к нему идет человек. Этот сюжетный ход тоже подсказан сообщением Фурша, рассказывающего, что «государь» этих мест посылает осужденных на смерть преступников за очень дорого стоящим и потому весьма выгодным для торговли ядом, а они соглашались на это, поскольку терять им нечего, в случае же удачи им не только даруется жизнь, но и назначается пожизненное «содержание». Однако, воспользовавшись сообщаемым Фуршем фактом, что люди ходят за ядом анчара, Пушкин дает этому факту совсем другую мотивировку (не преступник, а просто раб), позволяющую с потрясающей силой поставить наиболее жгучую и трагическую социальную тему, подсказанную не только современной поэту царской Россией, но и всяким общественным строем, основанным на угнетении и эксплуатации, — радищевскую тему «зверообразного самовластия, когда человек повелевает человеком» (формула из хорошо, еще с лицейских лет, известного Пушкину философского трактата Радищева «О человеке, о его смертности и бессмертии»): «Но человека человек || Послал к Анчару властным взглядом, || И тот послушно в путь потек...»

Строка: «Но человека человек» — при предельной скупости словесного материала и элементарности его грамматического построения (союз и всего одно существительное, только повторенное два раза в разных падежах и тем самым в двух различных грамматических категориях — подлежащее и дополнение) насыщена огромным смыслом, является подлинным ключом ко всему идейному содержанию стихотворения, как бы своего рода вторым, внутренним его заглавием. В своей эпической

сжатости и исключительной простоте строка эта сильнее, чем самые громкие и патетические восклицания, раскрывает всю глубочайшую бесчеловечность, аморальность тех отношений — отношений безграничной власти и абсолютного порабощения, — которые существуют между рабом и владыкой. Ведь какое бы общественное расстояние ни отделяло раба от царя, от владыки, оба они по своему естеству, по природе своей — одно и то же, оба — люди; и в то же время в тех противоестественных социальных отношениях, в которых они находятся по отношению друг к другу, оба они перестают быть людьми. Характерно, что в дальнейшем обозначение *человек* ни к одному, ни к другому поэтом больше не прилагается — речь идет дальше только либо о рабе, либо о владыке. В самом деле, отношения господства и рабства стерли, вытравили в каждом из них все человеческое. Человек — царь — совершенно хладнокровно посылает другого человека — раба — во имя, как это ясно из концовки стихотворения, своих сугубо агрессивных целей на верную и мучительную гибель. С другой стороны, поведение раба наглядно показывает, как рабский гнет забывает человека, подавляет в нем всю его человеческую сущность.

Радищев в своей «Беседе о том, что есть сын Отечества» писал с негодованием о «притеснителях, злодеях человечества» — царях, помещиках, которые делают человека «ниже скота», и с горячим и горьким сочувствием — о закрепощенных крестьянах, «кои уподоблены лошади, осужденной на всю жизнь возить телегу», не имея «надежды освободиться от своего ига, получая равные с лошадьми воздаяния и претерпевая равные удары», «коим наималейшее желание заказано, и самые маловажные предприятия казнятся; им позволено только расти, потом умирать» (I, 215—216). Пушкин скорее всего не знал, что неподписанная «Беседа» принадлежит перу Радищева, а поскольку она была напечатана только в одном из старых журналов, очень возможно, и вовсе не читал ее; но тем важнее, что именно подобная же мысль лежит в основе «Анчара», в котором с исключительной силой показано обезчеловечение человека под угнетающим влиянием рабства, превращение его в рабочий скот и даже в нечто «ниже скота», в простую вещь в руках хозяина, господина. В самом деле, если хозяин погонит лошадь в пропасть, она инстинктивно постарается всеми возможными способами избежать гибели, отшатнется, встанет на дыбы, рванется в сторону. Ни о чем подобном не помышляет раб в пушкинском стихотворении. Страшная привычка к абсолютному повиновению сказывается в нем сильнее, чем свойственный каждому живому существу инстинкт самосохранения. Достаточно даже не слова, а одного «властного взгляда» господина, чтобы раб «послушно в путь потек» — потек, как течет

река по предназначенному ей руслу, — отправился к страшному отравленному дереву. Думается, не случайна здесь переключка определения *послушно* и эпитета «*послушливые* стрелы» в самом конце стихотворения. Не могу попутно не обратить внимания на исключительную художественную выразительность данной строки: «Послал к Анчару властным взглядом» — с тремя последовательно повторяющимися, как удары палкой или кнутом, ударными *а* и ударным *я* (кстати сказать, это единственная полноударная строка во всем стихотворении) и повторными сочетаниями *ла, вла, взгля*, аккомпанирующими и тем усиливающими выраженную в соответствующих словах непреодолимую власть владыки над рабом и отсюда почти магическую силу безмолвного его приказания. Не менее выразительна в звуковом отношении строка: «И тот послушно в путь потек» — с нагнетанием все одного и того же звука *п... п... п...*, создающим впечатление долгого и тяжелого пути по пустыне (вспомним начало стихотворения: «В пустыне чахлой и скупой...» — и слово «пот» в последующей строфе: «И *пот* по бледному челу»).

В черновой рукописи «Анчара» набросан рисунок Пушкина: фигура худого, изможденного человека с низко опущенной, покорно склоненной головой, который, ничего не видя перед собой, обреченно шагает вперед. Раб знает, что он послан на неминуемую гибель, и не осмеливается не только протестовать или вовсе отказаться исполнить страшное приказание, но и попытаться скрыться, бежать во время пути, который он делает совсем один, притом под покровом ночной темноты («И к утру возвратился с ядом»). Из всего мира чувств и поступков в нем живет лишь безропотное, рабское повиновение. Это повиновение не только заглушает естественный для каждого живого существа инстинкт самосохранения, но и заставляет напрягать последние силы, чтобы не умереть (хотя смерть в его положении сулила только облегчение), прежде чем приказание будет выполнено, и только после этого он словно бы позволяет себе умереть, умереть не в каком другом месте и положении, а именно «у ног» своего «владыки»; умереть так же приниженно и бессильно, как он жил.

Характерно, что поначалу, в черновиках, смерть раба изображалась несколько иначе: «Принес — и весь он изнемог || И лег он, испуская крики». Затем еще резче: «И лег вопли». Но «крики», «вопли», хотя бы и от нестерпимой боли, от мучительных страданий, в присутствии «владыки» все же явились бы неким выходом, пусть лишь в минуты предсмертной агонии, из привычного полного, безропотного повиновения. И Пушкин устраняет даже этот, чисто физиологический «бунт» плоти. Но эти *тихие* строки в своей эпической

сдержанности и величавой простоте производят особенно сильное впечатление.

Величавая эпичность здесь создается исключительной четкостью словесного и звукового рисунка, строгой взвешенностью и гармоничной ответственностью каждого слова: «И пот по *бледному* челу || Струился *хладными* ручьями...» Здесь слова *бледному* и *хладными* не только взаимно уравновешены, композиционно симметричны, но и точно соответствуют друг другу по своему образному содержанию («бледность» и «хлад») и даже по своему звуковому составу: «*бледному*» — «*хладными*». Такое же звуковое соответствие в столь же симметрично расположенных эпитетах: «И умер *бедный* раб у ног || *Непобедимого* владыки». Отмечу, кстати, что здесь звукопись выполняет уже другую функцию: усугубляет, подчеркивает — по контрасту — антитетичность, в данном случае даже больше — антагонизм смыслов слов, по своему звучанию в какой-то мере близких друг другу (ср. сходный пример у Державина: «Чему коснулся, все сразил! || Поля и грады стали *гробы*...»). Простота, спокойный эпический тон свойственны и всему повествованию о судьбе и гибели раба. Только в одном-единственном месте, в эпитете «*бедный* раб», прорывается сочувственная эмоция поэта, как его же горькая ирония звучит в ключевом словосочетании: «Но человека человек». Вместе с тем именно эти эпические сдержанность, спокойствие и простота действуют сильнее всякой декламации и негодующих восклицаний, делают стихотворение Пушкина одним из самых художественно выразительных и глубоких произведений мировой литературы, направленных против угнетения человека человеком.

В то же время протест против деспотизма и рабства, с такой громадной силой заложенный в скупые и строгие строфы «Анчара», отнюдь не носил отвлеченного характера; он, несомненно, связывался в сознании Пушкина с конкретной русской общественно-политической обстановкой, с осуждением отечественного самовластия. Об этом наглядно свидетельствуют варианты черновиков, где встречаемся не только со словом *самовластно* («послал к Анчару *самовластно*»), но и прямо эпитетом *самодержавный* («*самодержавного* владыки»). Возможность появления стихотворения в печати с таким эпитетом безусловно исключалась по цензурным условиям. Но то, что мысль Пушкина работала именно в этом направлении, показывает замена поэтом слова *Князь* черновых рукописей на новый вариант — *Царь*. Именно так — мы видели — напечатано стихотворение в «Северных цветах»; а поскольку издателем их после смерти Дельвига был сам Пушкин, ясно, что никто, кроме него, такой замены сделать не мог. Этот новый печатный вариант сразу озарял стихотворение ослепительно яркой вспышкой. Функ-

ция Царя во второй части стихотворения совершенно аналогична функции смертоносного «древа яда», от которого — ценой жизни «бедного раба» — он непосредственно и заимствует свою смертоносную губительную силу: «А царь тем ядом напитал || Свои послушливые стрелы, || И с ними гибель разослал || К соседям в чуждые пределы». В этой строфе Царь как бы сам становится Анчаром, только последний отравляет в силу своих природных свойств, а Царь — сознательно, злой волей. Было бы вульгарно и антихудожественно в описании Пушкиным «древа яда» видеть аллегорическое изображение самодержавия; но в силу отождествления функции Анчара и функции Царя мрачный, зловеющий образ древа смерти, как он дан Пушкиным, по естественной ассоциации, по закону художественной аналогии, полностью переносится и на «непобедимого владыку». Эту тождественность Анчара и Царя Пушкин подчеркивает и еще одним тонким художественным приемом: симметричным композиционным расположением слов *Анчар* и *Царь*, как в составе всего стихотворения, так и внутри соответствующих строк, и вместе с тем звуковой близостью, почти полным звуковым тождеством. В первой строфе стихотворения: «*Анчар*, как грозный часовой»; в последней: «*А Царь* тем ядом напитал». Кстати, *оба* эти слова напечатаны в альманахе с прописной буквы.

Пушкин, лишь два года назад возвращенный из ссылки, только что привлекавшийся к следствию по делу о «Гавриилиаде» (как раз к этому времени и относятся черновики «Анчара»), не мог не понимать опасности его опубликования. Именно этим, возможно, объясняется то, что поэт выписал два стиха о «древе яда» из трагедии Кольриджа «Озорио», по-видимому намереваясь предпослать их в качестве эпитафии своему стихотворению и тем самым подчеркнуть чисто литературный характер последнего, — прием, к которому, варьируя его, Пушкин прибегал неоднократно. Но и в таком виде он не решился послать «Анчар» на цензуру своего «высочайшего цензора» — Николая I. Прошло еще три года, прежде чем поэт попытался опубликовать свои стихи о «древе яда»; причем он и теперь направил их не на просмотр царю, как это было ему положено, а в обыкновенную, общую цензуру. Цензор действительно, по-видимому, не заметил в стихотворении ничего предосудительного, и так оно и было опубликовано. Но власти сразу же после появления его в печати обратили на него самое серьезное внимание. 7 февраля 1832 года последовал необычный для писем Бенкендорфа к Пушкину, как правило писавшихся в традиционно любезных тонах, резкий и сугубо официальный запрос: «Генерал-адъютант Бенкендорф покорнейше просит Александра Сергеевича Пушкина доставить ему объяснение, по

какому случаю помещены в изданном на сей 1832 год альманахе под названием Северные Цветы некоторые стихотворения его, и между прочим *Анчар, древо яда*, без предварительного испрошения на напечатание оных высочайшего дозволения» (XV, 10). Сухая официальность письма, писанного писарской рукой, усугублялась тем, что оно было и без обращения и без подписи. Пушкин явно почувствовал опасность положения и немедленно, *в тот же день*, отправил Бенкендорфу ответное письмо. Из ответа Пушкина с несомненностью вытекает, что он сразу же понял, чем вызван этот запрос. Бенкендорф, как мы видели, спрашивал о всех стихах Пушкина, напечатанных в «Северных цветах» (всего их было напечатано десять), и называл «между прочим» «Анчар, древо яда». Пушкин же, минуя все околичности, отвечает прямо и только по поводу «Анчара»: «Милостивый государь Александр Христофорович, Ваше высокопревосходительство изволили требовать от меня объяснения, каким образом стихотворение мое, *Древо яда*, было напечатано в альманахе без предварительного рассмотрения государя императора: спешу ответить на запрос Вашего высокопревосходительства». И дальше тоном, полным большого достоинства и одновременно неприкрытого сарказма, Пушкин продолжает: «Я всегда твердо был уверен, что высочайшая *милость*, коей неожиданно был я удостоен, не лишает меня и *права*, данного государем всем его подданным: печатать с дозволения цензуры». Слова *милость* и *право* Пушкиным весьма выразительно подчеркнуты. Дальше Пушкин пишет, что ему «совестно» было поминутно беспокоить его величество, и просит принять его, чтобы «объяснить лично... некоторые затруднения». Аудиенция была дана (тут же на его письме рукой управляющего III отделением Н. А. Мордвинова надписано: «В среду в 11 часов к генералу», то есть к Бенкендорфу; XV, 10—11).

Третья часть «Стихотворений А. Пушкина», в которой поэт вторично опубликовал «Анчар», была разрешена цензором к печати 20 января, то есть за 18 дней до запроса Бенкендорфа. А раз так, считает Измайлов, исправления, внесенные Плетневым в текст стихотворения (из них главное — замена *Царь* на *Князь*), выражали собственную и ни от чего не зависевшую волю поэта. Однако это утверждение едва ли выдерживает критику. Не исключено, что Плетнев, перечитывая рукопись перед сдачей ее в цензуру, обратил внимание на криминальное слово «Царь» и указал это Пушкину. Еще вероятнее другое. Одновременно с запросом Бенкендорфа Пушкину в тот же самый день, 7 февраля, шеф жандармов известил министра народного просвещения князя Ливена, что царь обратил «особое внимание» на только что вышедший первый номер нового журнала «Европеец» и особенно на открывавшую его статью издателя,

И. В. Киреевского, «Девятнадцатый век»: «Его величество изволил найти, что вся статья сия есть не что иное, как рассуждение о высшей политике, хотя в начале оной сочинитель и утверждает, что он говорит не о политике, а о литературе. Но стоит обратить только некоторое внимание, чтоб видеть, что сочинитель, рассуждая будто бы о литературе, разумеет совсем иное; что под словом *просвещение* он понимает *свободу*, что *деятельность разума* означает у него *революцию*, а *искусно отысканная середина* не что иное, как *конституция*». Поэтому надлежит наложить «законное взыскание» на цензора (им был знаменитый впоследствии писатель С. Т. Аксаков, который вскоре был уволен со службы), а дальнейшее издание «Европейца» вовсе запретить.

Метод подобного произвольного вычитывания таил большую угрозу для писателей вообще, и потому известие о расправе над журналом Киреевского вызвало сильное волнение в литературных кругах, и в особенности среди писателей — друзей Пушкина, полагавших, как и сам Киреевский, что поводом к ней явился донос Булгарина. Тщетно пытался вступить за издателя «Европейца» писавший об этом Бенкендорфу и даже обращавшийся непосредственно к самому царю Жуковский, говоря, что он лично ручается за Киреевского. «А за тебя кто поручится?» — сухо ответил Николай. «Все усилия благонамеренных и здравомыслящих людей, желавших доказать, что в книжке „Европейца“ нет ничего революционного, остались безуспешны, — негодуя писал Вяземский И. И. Дмитриеву, — но тут надобно читать то, что не напечатано, и вы тогда ясно увидите те злые умыслы и революцию как на ладони... Против такой логики спорить нечего». Баратынский в письме к Киреевскому с горестью восклицал: «Что делать! Будем мыслить в молчании и оставим литературное поприще Полевым и Булгариним...» Едва ли не раньше всех узнал о беде с Киреевским Пушкин (скорее всего от Бенкендорфа во время данной ему последним аудиенции). А. В. Никитенко записывает в дневнике 10 февраля 1832 года: «Вечер провел у Плетнева. Там застал Пушкина. „Европейца“ запретили. Тьфу! Да что же мы, наконец, будем делать на Руси? Пить и буяннить? И тяжело, и стыдно, и грустно!»¹ Представляется вполне вероятным, судя по ходу записи, что известие о запрещении журнала Киреевского сообщил присутствующим именно Пушкин; очень возможно, что и следующие за этим слова если и не прямая передача реакции Пушкина, то в значительной мере отражают ее. Самому Киреевскому Пушкин через некоторое время писал: «Запрещение Вашего журнала сделало здесь большое впечатление; все были на Вашей стороне, то есть на стороне совершенной безвинности, — и тут же многозначительно добавлял: — донос,

сколько я мог узнать, ударил не из Булгаринской навозной кучи, но из тучи» (XV, 26). Намек, который содержится в последних двух словах, становится особенно ясен, поскольку они подсказаны не только распространенной поговоркой, но и явно восходят к ломоносовской «Оде, выбранной из Иова», в ответ на сетования которого бог «к Иову из тучи рек». О характерных ассоциациях именно этого рода свидетельствуют и предшествующие слова «о совершенной безвинности» Киреевского, как бы уподобляемого все тому же безвинному страдальцу Иову, каким в стихотворении на день рождения Пушкин ощущал самого себя (вспомним, кстати, что как раз в этом же 1832 году поэт задумал переводить книгу Иова). В данном случае он и Киреевский и в самом деле оказывались в одинаковом положении: «Я прекратил переписку мою с Вами, — читаем в самом начале пушкинского письма Киреевскому, — опасаясь навлечь на Вас лишнее неудовольствие или напрасное подозрение, несмотря на мое убеждение, что уголь сажею не может замараться». Слова эти, видимо, имеют в виду, что в глазах властей, даже скорее всего самого Николая, статья «Девятнадцатый век» и стихотворение «Анчар, древо яда» были явлениями одного порядка.

В связи со всем этим Пушкин, очевидно, и счел совершенно необходимым внести поправку в текст «Анчара», поправку безусловно вынужденную: слишком уж крепко и органично, как мы могли убедиться, слово «Царь» вросло и в идейный замысел и в художественную ткань «Анчара». Сделать это было вполне возможно. Третья часть стихотворения Пушкина фактически вышла в свет только в последних числах марта, значит, почти два с половиной месяца спустя после разрешения ее цензором к печати. Между запросом Бенкендорфа и выходом книги прошло также больше полутора месяцев, за это время, конечно, можно было успеть сделать соответствующие изменения в тексте или даже перепечатать последний лист («Анчар» помещен именно на нем, четвертым стихотворением с конца). Но для этого необходимо было внести такие же исправления и в цензурную рукопись, что Плетнев и сделал, конечно с согласия цензора, которому, появившись стихотворение снова в прежнем виде, грозила бы опасность не менее, чем самому его автору. Крайняя необходимость и своевременность такой замены подтверждаются дальнейшим ходом событий. В ответ на выраженное в письме и, вероятно, повторенное при личной встрече «в среду» заявление Пушкина о нежелании беспокоить царя своими стихотворными «безделицами» Бенкендорф потребовал, чтобы поэт присылал все свои стихи уже непосредственно ему. А вскоре после обмена письмами и этой встречи, 17 февраля, Пушкину был преподнесен им от имени царя многозначи-

тельный подарок — только что вышедшее в свет «Полное собрание законов Российской империи». Смысл этого подарка, многозначительность которого усугублялась тем, что в «Собрании законов» были, между прочим, полностью воспроизведены и приговор по делу Радищева и приговор по делу декабристов, не мог вызывать никаких сомнений. Поэт подчеркнуто призывался к строгому и неукоснительному соблюдению царских законов, причем как бы давалось и наглядное предостережение, напоминалось, куда это несоблюдение ведет. Намек был слишком очевиден и слишком грозен. И Пушкин не мог не понять этого. Сперва, по горячим следам, поэт набрасывает было письмо к Бенкендорфу, в котором резко возражает против нового и страшного стеснения, на него налагаемого, — обязанности присылать все свои произведения на просмотр уже не царю, что имело видимость «милости» и поначалу могло обманывать, а самому шефу жандармов, что являлось совершенно неприкрытым выражением недоверия и тем самым прямым и циничным насилием. Помимо того, литературным советником Бенкендорфа был не кто иной, как Булгарин, в руки которого, таким образом, Пушкин полностью попадал. В конце письма, начатого в официально-уважительном тоне, Пушкин не выдерживает и прямо, полным голосом говорит об этом:

«[Подвергаясь] один особой, от Вас единств(енно) зависящей цензуре — я, вопреки права, данного госуд(арем), изо всех писателей буду подвержен самой стеснительной цензуре, ибо весьма простым образом — сия цензура будет смотреть на меня с предубеж(дением) и находить везде тайные применения, allusions и затруднительности — а обвинения в применениях и подразумениях не имеют ни границ, ни оправданий, если под слов(ом) *дерево* будут разуметь конституцию, а под словом *стрела* самодержавие. Осмеливаюсь просить об одной милости, — с горькой иронией заканчивает Пушкин, — впредь иметь право с мелкими сочинениями своими относиться к обыкновенной цензуре» (этот набросок письма датируется 18—24 февраля, XV, 14). Однако Пушкин смирил порыв своего негодования; он бросил начатый черновик и 24 февраля написал новое письмо, в котором благодарил за «знак царского благоволения» — присланное ему «Собрание законов», — как он дает понять, особенно ценное для него в связи с занятиями историей Петра I. Вслед за этим Пушкин сообщил, что «препровождает» вместе с письмом свое новое стихотворение, сданное в альманах и «пропущенное уже цензурою», добавляя, что «остановил печатание оногo до разрешения» Бенкендорфа (XV, 14—15). Из неперебеленного и неотправленного черновика ответа ясно, что при личной встрече Пушкина с Бенкендорфом последний прямо обвинял его в «тайных применениях» и «подразумениях»

наподобие тех, которые Николай I узрел в статье Киреевского. В своем ответе Пушкин нарочито оглушает попытки усмотреть в стихотворении о «древе яда» такие «тайные применения», заявляя, что нельзя «под словом *дерево*... разуместь конституцию, а под словом *стрела* самодержавие»; это звучит прямой пародией на интерпретацию Николаем I статьи Киреевского.

Поэт был прав здесь и по существу: мы видели, что «Анчар» отнюдь не написан приемом примитивной аллегории. Но внимание властей он обратил на себя не зря. В стихотворении «Арион» Пушкин смело подчеркивал: «Я гимны прежние пою...» Самым могучим из этих «прежних гимнов» — выражением неопровержимого свободолюбия поэта, ненависти его к «зверообразному самовластию» — рабству, тирании, угнетению человека человеком — и является написанный через год с небольшим изумительный пушкинский «Анчар».

* * *

Одна из замечательнейших черт лирики Пушкина — ее «лелеющая душу гуманность» — при всей эпичности «Анчара» осязательно веет и над этим стихотворением, сказываясь не только в эпитете «*бедный раб*», но и во всем тоне повествования о судьбе человека, властно и безжалостно посылаемого другим человеком на заведомую и жестокую гибель. Однако с особенно непосредственной, беспримесно лирической силой стихия лелеющей душу гуманности пронизывает собой другое стихотворение Пушкина — «Цветок», написанное примерно в ту же пору, что и «Анчар» (датируется второй половиной сентября — ноябрем 1828 года) и как бы составляющее ему своего рода контрастную параллель: необычайному и грозному явлению природы, умерщвляющему все живое, «древа яда», противопоставлен здесь самый простой, обычный, радующий человека полевой цветок.

Стихотворение это исключительно непритязательно и по содержанию и по форме. Повод к нему — найденный между страницами книги засохший цветок, — случай слишком обыкновенный и в общем не останавливающий на себе особенного внимания. Но поэт потому и поэт, что любая мелочь способна вызвать в нем бездну мыслей и чувств, наполнить его душу «странной мечтой». Заурядность повода, вызвавшего к жизни это стихотворение, определяется и его формой. Его лексика отличается исключительной, говоря пушкинским словом, «нагой» простотой. В нем нет обычных поэтических фигур и тропов — метафор, украшающих эпитетов, все оно написано, может быть за одним-двумя исключениями, самыми обыкновенными словами, которые все могли бы быть употреблены в обыч-

ной разговорной речи. В этом отношении «Цветок» начинает собой новую линию в лирике Пушкина — при предельном лиризме предельная же простота, — характерную для ряда его последующих и совершеннейших созданий, таких, как «На холмах Грузии лежит ночная мгла», «Я вас любил: любовь еще, быть может...».

Такой же простотой отличается и звуковой строй «Цветка». Нет в нем яркого узора аллитераций, эффе́ктной словесной инструментовки. Его рифмы чаще всего также совсем просты; любители «богатых» рифм найдут их даже бедными (я — моя, весною — рукою, кем — зачем и т. д.). И в то же время, если взглядеться, точнее, прислушаться к звуковому строю стихотворения, — перед нами предстанет исключительно тонкая и точная живопись звуками. Начиная со второй строфы, все стихотворение как бы прошито наиболее музыкальным из звуков *л* в сочетаниях его с различными, но по преимуществу мягкими гласными: *ёл, ол, ль, ел, ли, ло, ль, или, лу, лъ, ля, ле, ле, ли, ли, ло, или, ли*. Наоборот, антагонистичный плавному *л* резкий, отрывистый звук *р* встречается в тех же строфах совсем редко — в четырех строках из двенадцати и всего пять раз (*л* в каждой из строк, кроме самой последней, — всего 18 раз). В то же время появление *р*, как правило, остро выразительно, находится в строгой согласованности с содержанием соответствующих слов, вносящих в жизнь цветка, в нежность любящих начала смерти, разрыва: «сорван рукой» (до этого: «и долго ль цвел?»), «разлуки роковой» (до этого: «нежного ль свиданья»). Сухими свистящими звуками *з, с* сразу же, с первых же слов, начинающих стихотворение, создается ощущение мертвенности, как бы совершенной бесплотности засушенного цветка, лишённого даже тени, призрака былой жизни — своего запаха: «Цветок засохший, безуханный». То же *с* возникает и в конце стихотворения, начинающегося словом «цветок» («Цветок засохший, безуханный») и, в соответствии с излюбленным Пушкиным кольцевым построением, им же заканчивающегося («Как сей неведомый *цветок*»).

Эпитетов, снова дающих определение состояния цветка, в этой последней строке нет; их наличие, пожалуй, выглядело бы назойливым и ненужным повторением. Вместо них цветку придан новый эпитет — неведомый — другого, не предметного, а психологического ряда, говорящий уже не о цветке, а о поэте, полностью вытекающий из содержания двух предшествующих строф и обладающий, как дальше увидим, большой эмоциональной силой. Но зато при цветке дано слово «сей». Старокнижное слово «сей» уже во времена Пушкина начало становиться архаичным. В 30-е годы решительную войну словам «сей» и «оный» объявил О. И. Сенковский. Однако за них вступились

и Гоголь и Пушкин, который подчеркивал, что «разговорный язык никогда не может быть совершенно подобным письменному» (XII, 96). Сам Пушкин очень часто употреблял местоимение «сей», хотя оно уже и начинало вытесняться в его литературном языке местоимением «этот». Но в стихах он употреблял его чаще всего либо в торжественном, приподнято-патетическом («лоскутья *сиз* знамен победных», «с меня довольно *сега* сознания») или в ироническом контексте («Прими *сей* череп, Дельвиг...»). Поэтому на первый взгляд может показаться, что это слово «письменного языка» мало подходит к данному лирическому стихотворению с его выражено «разговорной» лексикой. Но художественные требования всегда стояли для Пушкина выше формальных правил и запретов, смело, когда он находил это нужным, им нарушавшихся. А в данном случае необходимо было никакое другое, а именно это старинное слово с его *с*, словно бы являющимся далеким отголоском — эхом — *с* в эпитете «цветок засохший». Что это так, легко убедиться, если попробовать заменить местоимение *сей* более обычным *этот*: «Как *этот*... цветок». Всякое сколько-нибудь чуткое ухо сразу же ощутит, насколько, отягощенное согласными, словно бы наглухо запертое ими, слово «этот» не вяжется с образом засохшего, почти лишенного какой-либо материальности — бесплотного — цветка, и наоборот, как соответствует в звуковом отношении легчайшее, сквозное, прозрачное, почти лишенное плоти, настезь открытое в пространство, словно бы растворяющееся, тающее в нем слово — *сей*. Все это показывает, какое тончайшее и искуснейшее звуковое кружево являет собой столь скромное, простое на вид, как сам предмет его — полевой цветок, пушкинское стихотворение.

Столь же проста, естественна и вместе с тем глубоко эстетически впечатляюща его композиция. Не говорю уже о композиционной гармонии отдельных строк, таких, как: «В тиши полей, в тени лесной», «И жив ли тот и та жива ли?» Все стихотворение, состоящее из четырех симметричных строф, по своей композиционной структуре удивительно гармонично, внутренне уравновешено. Первая строфа, в которой говорится о лирическом раздумье — странной мечте поэта, возникшей в нем при виде забытого в книге засохшего цветка, является тем, что обычно называют экспозицией, введением. Во второй и третьей строфах развертывается содержание этой «странной мечты». Во второй поэт размышляет о немудреной жизни цветка, весь рассказ о которой полностью уместается в две короткие строки: «Где цвел? когда? какой весною? || И долго ль цвел? и сорван кем...» Отсюда мечта поэта естественно переходит на тех, кто сорвал цветок. Жизнь человеческая, даже самая простая, обыкновенная жизнь, куда многосложнее; соответственно этому

гораздо больше разнообразных вопросов возникает в раздумьях о ней в поэтическом сознании поэта. И каждый из этих лаконичных вопросов порождает свои особые образы, соответствующие различным возможным вариантам человеческой жизни, человеческого счастья, человеческой судьбы. Вопросы этого рода продолжают и в двух первых стихах заключительной, четвертой строфы. Движение вопросов создает смену образов, тоже так последовательно-просто, так естественно возникающих один вслед за другим: за образом свидания — образ разлуки, затем одиночества и, наконец, образ неизбежного для всего и всех конца, в котором воедино сливаются и судьба сорванного цветка и судьба сорвавшего его человека: «Или уже они увяли, || Как сей неведомый цветок?» Если говорить о содержании данного стихотворения, то конкретного содержания в нем словно бы и нет. Ведь все оно, за исключением первой, вводной строфы, построено — случай крайне редкий, если не единственный — на сплошных вопросах (в трех строфах десять вопросительных знаков, то есть речь идет в нем не о сущем, а о различных вариантах возможного, предполагаемого). В «Цветке», можно сказать, есть сюжет, но нет твердой, определенной фабулы, точнее, имеется множественность фабульных потенций, сменяющих друг друга в охваченной «странной мечтой» душе поэта. И в этом отношении стихотворение о засохшем цветке также как бы дематериализовано, фабульно бесплотно, как сам этот цветок.

Я только что сказал, что «Цветок» представляет исключительно редкий случай сюжетного лирического стихотворения, состоящего почти из одних вопросов. На память тут же естественно приходит аналогично построенное лермонтовское стихотворение «Ветка Палестины». Однако не может быть ни малейшего сомнения, что, написанная в дни, когда Лермонтов находился под впечатлением потрясшей его до глубины души трагической гибели Пушкина, дней через двадцать после стихотворения «Смерть поэта», «Ветка Палестины» непосредственно навеяна пушкинским «Цветком», являясь гениальной лермонтовской вариацией на пушкинскую тему. Чтобы убедиться в этом, достаточно перечитать хотя бы первые пять строф лермонтовского стихотворения (всего в нем их девять). Если сопоставить эти строфы с пушкинским «Цветком», то помимо бесспорного сходства, доходящего в отдельных местах до прямых реминисценций, сразу бросаются в глаза и существенные различия произведений двух поэтов. В отличие от скромного и немудреного пушкинского стихотворения, лермонтовское гораздо эффектнее, экзотичнее (это естественно связано с тем, что речь идет в нем не об обычном полевом русском цветке — из контекста пушкинского стихотворения скорее всего можно

думать, о ландыше или о душистой фиалке, — а о ветке Палестины). В нем ряд ярких образов-слов, само необычное и полное музыкальности звучание которых — «магия» звуков — производит неотразимое эстетическое действие («Ночной ли ветр в горах Ливана || Тебя сердито колыхал», «Молитву ль тихую читали || Иль пели песни старины, || Когда листы твои сплетали || Солима бедные сыны»).

Многие стихотворения Пушкина также покоряют нас «магией» звуков, той чарующей музыкальностью, которая сразу же пленяет каждый, даже неискушенный слух. Возьмем, скажем, первую и третью строфы знаменитого «Талисмана», написанного примерно за год до «Цветка» (6 ноября 1827 года): «Там, где море вечно плещет || На пустынные скалы, || Где луна теплее блещет || В сладкий час вечерней мглы || ... И ласкаясь, говорила: || „Сохрани мой талисман: || В нем таинственная сила! || Он тебе любовью дан...“» Другой пример — не менее знаменитое начало стихотворения «Не пой, красавица...», написанного за несколько месяцев до «Цветка»: «Не пой, красавица, при мне || Ты песен Грузии печальной: || Напоминают мне оне || Другую жизнь и берег дальный...» В «Цветке» нет такой почти гипнотизирующей музыкальности. Но для внимательного слуха в нем звучит не менее пленительная, внутренняя музыка, музыка чувств, точнее, лирических переливов одного чувства — глубоко волнующего сочувствия ко всему живому со стороны поэта, который с одинаковым участием относится к судьбе то ли знакомого ему, то ли вовсе чужого человека и к участи вовсе неведомого ему (здесь и называется эмоционально-эстетическая выразительность именно этого эпитета) полевого цветка. Это воистину всеобъемлющее, всепроникающее участие и делает из пушкинского стихотворения о засохшем, безуханном цветке, написанного, в сущности, на традиционно-сентиментальную тему, но лишенного и тени какой-либо манерной «чувствительности», один из гениальнейших образцов подлинного и глубочайшего лиризма, один из вечно живых благоуханнейших цветов мировой поэзии.

Вместе с тем это стихотворение показывает, какой бесконечно чуткой, исполненной великой нежности и совсем особой внутренней грации, изящества была душа самого Пушкина, о котором многие современники, а следом за ними и некоторые новейшие исследователи создавали себе самое превратное представление. Тем самым оно особенно дает почувствовать, как больно и мучительно должны были ранить сердце поэта те действительно «неотразимые» обиды, которые так обильно и жестоко наносил ему «хладный свет» — общественные условия, среда, в которой ему приходилось жить и работать.

Чувство крайнего одиночества в «хладном свете», в том числе даже среди людей, еще недавно очень ему близких, таких, как, скажем, с одной стороны, Вяземский или Карамзины, с другой — те его «друзья» и «братья», к которым были обращены стансы «Друзьям», было одной из основных причин тяжелых и мрачных переживаний поэта, снова и снова охватывавших его в годы после возвращения из ссылки. В связи с этим в поэзии Пушкина все настойчивее возникает и разрабатывается, наряду с темами «поэт и царь», «поэт и декабристы», тема «поэт и общество». Введением в эту тему, которая займет одно из центральных мест в пушкинском последекабрьском творчестве, помимо стихотворных лирических жанров проникнет в жанры эпические и даже в повествовательную прозу, является получившее широкую известность стихотворение «Поэт» («Пока не требует поэта...»), написанное 15 августа 1827 года, почти ровно месяц спустя после «Ариона». В основе этого стихотворения — биографический факт. Побыв некоторое время, в конце мая — июле 1827 года, в Петербурге, куда он попал впервые после ссылки, Пушкин из светской столичной, петербургской среды, как в конце 1826 года из грибоедовской Москвы, вырвался к себе в деревню, в Михайловское, где стихотворение и было написано. Но этот конкретный биографический факт, явившийся толчком к написанию «Поэта», как это почти всегда бывает у Пушкина, поднят им на высоту больших и широких художественных обобщений.

В небольшом (всего в двадцать строк) стихотворении Пушкина — тугой узел тем и мотивов, перекликающихся с рядом других его стихотворений и вместе с тем стянутых здесь воедино для осуществления одной цели — явить высокопоэтический образ вдохновенного певца. Пушкин использует для этого самые разнообразные художественные средства, необыкновенно смело и свободно распоряжаясь весьма разнородным материалом, гениально сплавливая этот не только разный, но порой, казалось бы, и прямо несовместимый материал в одно нерасторжимое целое, полностью подчиненное основному художественному замыслу — создать представление о важнейшем значении поэзии и исключительности тех вдохновенных минут в жизни поэта, когда он создает свои стихи.

Лексика первых строк («Аполлон», «священная жертва», традиционнейшая «лира») словно бы отбрасывает нас назад, в XVIII век или, по меньшей мере, к пушкинской оде «Вольность». Но здесь это не условные, давно уже стершиеся словесные штампы классической оды. Пушкин вдыхает в них живую жизнь, возвращает им глубокий символический смысл, заклю-

ченный в античных мифах. Образ Аполлона понадобился поэту потому, что в этом двуедином античном образе — бог солнца, света и вместе с тем носитель лиры, бог поэзии, искусства, гений-вдохновитель поэтов — заключено представление о солнечной светлости искусства, поэзии. Священная жертва Аполлону — это, по существу, перефразировка хорошо известной нам знаменитой пушкинской формулы: «Да здравствует солнце, да скроется тьма», в данном контексте лишенной какой-либо «вакхической» примеси и потому еще более возвышенной и просветленной. В то же время постольку, поскольку Пушкин заимствует здесь лишь философское существо античных мифов, полностью отвлекаясь от их религиозной оболочки, это позволяет ему сразу же свободно и непринужденно перейти из мира языческой древности в сферу совсем других представлений и ассоциаций. Переход этот осуществляется уже в парадоксальном словосочетании «*святая лира*». Употребленный Пушкиным за две строки до этого словосочетания эпитет «*священная жертва*» не только не нарушал античного колорита начальных строк стихотворения, но, наоборот, полностью этому способствовал (кстати, именно такой, необходимый Пушкину эпитет найден был им далеко не сразу; сперва было: «к парнасским жертвам», затем: «к великим жертвам», «к великой жертве», и только наконец: «к священной жертве»). Но близкий к эпитету «*священная*» и по своему звуковому составу и семантически эпитет «*святая*» связан, однако, с рядом совсем других, тоже культовых, но уже не языческих, а христианских, церковных ассоциаций. В то же время придание символическому орудию поэта — его лире — именно такого эпитета сразу подымает значение его дела на исключительно большую высоту. Примерно такой же характер носит и словосочетание «*божественный глагол*». Эпитет «*божественный*» перекликается с «Аполлоном» начала стихотворения, но определяемое — «*глагол*» — опять влечет в сферу церковных и даже прямо библейских ассоциаций. И действительно, в четверостишии, открывающемся этим словосочетанием, мы оказываемся уже в атмосфере не античности, а библейско-пушкинского «Пророка». В «Поэте»: «Но лишь *божественный глагол*», в «Пророке»: «И бога глас ко мне воззвал»; в «Поэте»: «Душа поэта встрепенется, || *Как пробудившийся орел*»; в «Пророке»: «Отверзались вещие зеницы, || *Как у испуганной орлицы*» (вначале, кстати, в «Поэте» так прямо и было: «*Как испугавшийся орел*»). Всем этим облик поэта в стихотворении Пушкина приподнят как бы на двойную высоту, окружен солнечным ореолом жреца бога света, Аполлона, и одновременно — нимбом ветхозаветного пророка (с этим связаны и эпитеты «*дикий и суровый*», явно не идущие к жрецу Аполлона, и эпитет «*пустынных волн*»; ср.: «В пустыне мрач-

ной я влачился»). Такое, начатое у нас еще Державиным, возвышение значения поэта в общественной среде того времени, когда людей, как правило, ценили по служебным чинам или знатности и богатству, а писателя пренебрежительно именовали «сочинителем», несомненно имело очень большое и в высшей степени прогрессивное значение.

Резкое противопоставление поэта толпе было вообще излюблено романтиками. Широкое распространение получило это противопоставление и у поэтов, непосредственно связанных с кружком московских любителей или идейно близких к последнему, естественно подсказываясь им, как и Пушкину, последекабрьской общественной атмосферой. В нашей науке даже сложилось, со слов одного из членов кружка, С. П. Шевырева, мнение, что любимицами оно внушено и Пушкину, автору таких стихотворений, как «Поэт», как «Чернь» («Поэт и толпа») и др.¹ Однако это явно неправильно. При сходных чертах, имеющих в этих стихах, с трактовкой данной темы в поэзии любителей, между последними и Пушкиным имеются весьма существенные, принципиальные отличия, определяемые различием мировоззрений «ненавидящего» «немецкую метафизику» автора «Евгения Онегина» и рьяных приверженцев этой метафизики — руководящего идейного ядра журнала «Московский вестник». Мало того, нетрудно заметить, что разрабатываемый любимицами в сугубо романтических тонах образ поэта, противопоставленный обществу, «толпе», наоборот, весьма напоминает подобный же образ, с исключительной поэтической энергией развернутый Пушкиным задолго до общения с любимицами, еще в «Разговоре книгопродавца с поэтом» (1824). Ярким образцом романтической трактовки темы «поэт и общество» является стихотворение самого значительного из поэтов кружка любителей, Веневитинова, «Поэт», опубликованное (незадолго до написания Пушкиным его стихотворения «Пока не требует поэта...») в том же самом «Московском вестнике», в котором появилось несколько месяцев спустя и одноименное стихотворение Пушкина. Поэта — «сына богов, любимца муз и вдохновенья», окруженного таинственным ореолом («все тайна в нем»), всецело погруженного (с «печатью молчанья на устах») в свой внутренний мир — «неразгаданные чувства», «высокие думы» и «священные, тихие сны», — Веневитинов резко противопоставляет «земным сынам», то есть всем остальным людям — не поэтам. Все, что занимает и волнует «земных сынов», поэту абсолютно чуждо и непонятно: «Пусть вокруг него, в чаду утех, || Бушует ветренная младость; || Безумный крик, нескромный смех || И необузданная радость, || Все чуждо, дико для него». Подобный же образ поэта предстает перед нами и в стихах Тютчева конца 20-х — начала 30-х го-

дов, таких, как «Ты зрел его в кругу большого света», «Душа моя — Элизиум теней», как «Silentium!». Причем опять-таки стихи эти не только в ряде мест перекликаются с «Поэтом» Веневитинова, но и содержат несомненные реминисценции из стихов Пушкина. Так, мне уже случалось указывать, что знаменитые призывные строки из тютчевского «Silentium!»: «Молчи, скрывайся и тай || И чувства и мечты свои... Лишь жить в себе самом умей...» — очень близки страстным речам поэта в пушкинском «Разговоре книгопродавца с поэтом»: «Блажен, кто *про себя таил* || Души высокие создания || И от людей, как от могил, || Не ждал за *чувство* воздаянья! || Блажен, кто *молча* был поэт». Едва ли не поэтом пушкинского «Разговора» навеян и образ безмолвствующего поэта в ранее написанном стихотворении Веневитинова. Как видим, скорее можно говорить о влиянии Пушкина на поэтов-любомудров, чем о влиянии на него последних. Вместе с тем пушкинский «Разговор книгопродавца с поэтом» — не только «пламенные» (эпитет, настойчиво употребляемый здесь Пушкиным и повторенный в «Поэте» Веневитинова) излияния, восторженное кредо поэта-романтика, но и выход его из замкнутой субъективной сферы в мир объективной действительности — становление на путь реалистического искусства. В 1827 году Пушкин уже твердо шел по этому пути. И потому его стихотворение «Поэт», при некоторых перекличках с одноименным веневитиновским стихотворением, в самом главном полемически ему противопоставлено (причем имеющиеся текстуальные переклички едва ли не призваны эту полемичность подчеркнуть). Как и поэт Веневитинова, пушкинский поэт «тоскует... в забавах мира, || Людской *чуждается* молвы...» (у Веневитинова: «Все *чуждо, дико* для него»). Пушкинский поэт бежит, «*дикий и суровый*», «На берега пустынных волн || В широкошумные дубровы» (у Веневитинова поэт — «с раздумьем на челе *суровом*»). Бегство от людей, от «света» в природу — также излюбленный романтический мотив. Но у Пушкина поэт противостоит среде, «свету» лишь тогда, когда он «и звуков и смятенья полн», — в минуты своего вдохновенного творческого труда, именно труда, ибо вдохновение, в пушкинском понимании, нужно было во всяком творческом деле («в поэзии, как и в геометрии», XI, 41), причем оно не только не исключало, а предполагало необходимость упорного, напряженного труда и лишь создавало наиболее благоприятные для этого условия. Вообще же, то есть во все остальное время, никакой принципиальной разницы между поэтом и остальными людьми нет. Больше того: «...меж детей ничтожных мира, || Быть может, всех ничтожней он» — утверждение отнюдь не романтическое, по существу продолжающее споры реалиста Пушкина с «метафизиками» из «Московского

вестника» и вместе с тем тесно связанное с теми суровыми самообвинениями, которые с такой силой прозвучат некоторое время спустя в его «Воспоминаниях». Причем в данном случае оно непосредственно подтверждается биографическими реалиями. Как раз к этому времени относится запись в дневнике Никитенко: «Поэт Пушкин уехал отсюда в деревню. Он проигрался в карты. Говорят, что он в течение двух месяцев ухлопал 17 000 рублей. Поведение его не соответствует человеку, говорящему языком богов и стремящемуся воплощать в живые образы высшую идеальную красоту» (I, 58).

Но поэт — тогда, когда он действительно поэт — в минуты творческого вдохновения, — не только чужд людской повседневности, тоскует в ней, он независим в своем творчестве и от того, что толпа считает непререкаемой ценностью, чему она рабски поклоняется. Принося свою священную жертву, поэт «К ногам народного кумира // Не клонит гордой головы». При опубликовании стихотворения в журнале «Московский вестник» этот стих, видимо, показался слишком энергичным самому редактору журнала Погодину, а возможно, вызвал какие-то замечания со стороны цензуры; во всяком случае, в печати он появился в явно смягченном виде, вместо: «К ногам *народного* кумира» — «К подножью *светского* кумира». Однако, включая стихотворение в собрание своих стихов, Пушкин восстановил первоначальное чтение, которым, есть все основания думать, он особенно дорожил: мотив гордой независимости поэта подчеркнуто проходит через всю серию пушкинских стихов о поэте и современном ему обществе.

В стихотворении «Поэт» Пушкин показал, каким он представляет себе образ истинного поэта. Но для чего берется поэт за свою «*святую* лиру», в чем назначение его «*священной* жертвы»? Косвенно в данном стихотворении уже дается ответ на этот вопрос. Заключение в нем двойной, синтетический образ поэта-пророка художественно концентрирует в себе важнейшие мысли Пушкина о природе и назначении поэзии как словесного искусства. Тот, кто пишет стихи, конечно, обязан быть поэтом — должен с максимальным совершенством владеть языком искусства (вспомним резко полемическое высказывание Пушкина в связи с заявлением Рыльева: «Я не поэт, а гражданин», XIII, 152). В то же время поэзия — что и утверждается синтетическим образом поэта-пророка — дело общественное, гражданское. Однако этот и ранее затрагивавшийся вопрос о назначении поэзии продолжает возникать снова и снова в сознании Пушкина в «ужасающие» последекабрьские годы. По крайней мере в следующем же стихотворении, «Близ мест, где царствует Венеция златая», написанном непосредственно после «Поэта», месяц спустя (в черновом автографе датировано 17 сен-

тября 1827 года), дается — и уже в прямой форме — ответ именно на этот вопрос. Стихотворение представляет собой, по указанию Пушкина, довольно близкий «перевод неизданных стихов» (были опубликованы во Франции только в конце того же года) одного из его литературных любимцев, французского поэта Андре Шенье, которому незадолго до восстания он посвятил свою историческую элегию «Андрей Шенье», окрашенную в явно личные, автобиографические тона. Это новое, ранее неизвестное стихотворение Шенье, несомненно, оказалось близким по духу и тону и последекабрьскому Пушкину. Поэт стихотворения, подобно венецианскому гондольеру, поет «без отрыва». Первоначально было: «Как он, над бездною без эха я пою». Добавив отсутствовавшие здесь у Шенье слова «над бездною», Пушкин снял в окончательном тексте слово «эхо» («Как он, без отрыва утешно я пою»); но это слово-образ снова возникнет четыре года спустя в стихотворении, которое и будет названо «Эхо». Сгущает Пушкин и зловещий колорит подчеркнуто аллегорического пейзажа конца стихотворения Шенье: «На море жизненном, где бури так жестоко || Преследуют во мгле мой парус одинокой...» (в подлиннике: «Где столько Аквилонов преследуют мой парус»). Этот видоизмененный русский поэтом пейзаж знаменателен и тем, что он сходен с «Арионом» и вместе с тем лишен его благополучной концовки. Для того чтобы «усладить» «свой путь над бездной волн», утешиться в своем одиночестве, поет и Пушкин. Однако, конечно, это был только частичный ответ на поставленный вопрос и ответ все же с чужого голоса. Развернутый и полный свой ответ Пушкин дал в стихотворении «Чернь» (позднее он предполагал назвать его «Поэт и толпа») ¹. Предварительный набросок его Пушкин сделал примерно тогда же, когда были написаны «Поэт» и «Близ мест, где царствует Венеция златая» (предположительно в августе — начале октября 1827 года); но все оно было создано лишь год спустя (во второй половине сентября — начале декабря 1828 года). Синтетический образ жреца Аполлона, служителя искусства — поэта — и одновременно библейского пророка, сурового обличителя сильных мира, неправых общественных отношений, содержащийся в скрытом виде в стихотворении «Поэт», снова предстает в «Черни», причем на этот раз уже с полной наглядностью, так сказать в действии.

«Чернь» является одним из самых воинствующих поэтических выступлений последекабрьского Пушкина. С этим связана и особая судьба этого стихотворения в последующие десятилетия, и различные, подчас диаметрально противоположные, оценки, дававшиеся ему представителями разных литературных школ, за борьбой которых стояла борьба антагонистичных

общественно-политических лагерей русского общества, особенно обострившаяся во втором — разночинском — периоде развития русского освободительного движения. Представители так называемой школы «чистого искусства», стремившиеся оторвать поэзию от общественной жизни, от жгучих общественно-политических вопросов современности, считали это стихотворение литературным манифестом, знаменем особого «пушкинского направления», которое они противопоставляли наиболее в тот период общественно активному сатирико-обличительному «гоголевскому направлению», выдвигавшемуся на первый план критиками — революционными демократами. Исходя в значительной степени именно из такого истолкования этого стихотворения, Писарев резко отвергал его, сделав одной из основных мишеней в ожесточенной борьбе против «эстетики» и Пушкина, которую он настойчиво вел. «Чернь» он рассматривал как наиболее яркое и наглядное выражение барско-эстетского антидемократизма поэта, аристократического пренебрежения к «неимущим соотечественникам», к трудящемуся простому народу, который Пушкин якобы и имел в виду под обычно именно так и употреблявшимся словом «чернь»¹. Менее прямолинейно, но примерно в таком же смысле склонны были истолковывать это стихотворение и критики — революционные демократы, начиная с позднего Белинского.

Неисторичность и вульгарность концепции Писарева, оказавшей в свое время громадное влияние на несколько поколений передовой молодежи, полностью вскрыл Г. В. Плеханов, который убедительно показал, что под словами «чернь», «народ» автор имел в виду совсем не простой народ, а отшатнувшееся от декабристов и переметнувшееся в лагерь реакции высшее общество — ту «светскую чернь», которая хорошо известна нам и по многим бичующим строфам «Евгения Онегина» (именно там мы и находим это выражение), и по гневным характеристикам Герцена². Действительно, у Пушкина мы неоднократно встречаем слово «чернь» и в обычном употреблении (в смысле простого народа), но, как правило, без барско-пренебрежительного акцента. В то же время это слово — и уже в явно осудительном смысле — неоднократно употребляется им для обозначения реакционных кругов высшего дворянского общества, сопровождаясь уточняющими эпитетами: помимо уже указанного «светская чернь», «благородная чернь» (в так называемом «Романе в письмах»), «знатная чернь» (в «Борисе Годунове»). Кстати, именно в таком смысле слово «чернь» не раз употреблялось еще в XVIII веке Сумароковым и следом за ним Державиным. В данном стихотворении подобных социально уточняющих эпитетов при словах «чернь» и «народ» нет. Но эпитеты, приданные «народу», к которому поэт стихотворения

обращается со словами, исполненными гнева и презрения, безусловно не имеют никакого отношения к народным массам, к тем, кого, опять-таки без осудительного акцента, Пушкин называет в «Истории Пугачева» «черным народом», «черными людьми» («Весь черный народ был за Пугачева»). Стоит хотя бы взять такой эпитет, как «надменный»: «Он пел, а *хладный* и *надменный* || Кругом народ, непосвященный || Ему бессмысленно внимал». Да и эпитеты «хладный», «тупой» («И толковала чернь *тупая*») неоднократно применяются Пушкиным в других его произведениях именно к представителям высшего аристократического общества — светского «омута».

В этом отношении чрезвычайно выразителен один эпизод, рассказанный современником-очевидцем, видимо оставшийся неизвестным Плеханову, но полностью подтверждающий его точку зрения. Это произошло в том самом светско-литературном салоне княгини Зинаиды Волконской, в котором Пушкин, как и Мицкевич, как и многие другие видные писатели, в особенности Любомудры, не раз бывал по возвращении из ссылки в Москву. Поначалу поэт, видимо, был очарован его богато одаренной и прекрасной хозяйкой — «царицей муз и красоты», как он назвал ее в стихотворном обращении при посылке ей только что вышедших в свет «Цыган» («Княгине З. Н. Волконской», 1827). Горячую симпатию к ней должен был вызвать в сердце Пушкина и памятный прощальный вечер, устроенный З. Н. Волконской в честь уезжавшей в Сибирь М. Н. Волконской-Раевской. Но, видимо, уже и тогда поэту стал претить дилетантски-светский характер ее модного салона, столь прославляемого дворянскими мемуаристами. В одном из писем к Вяземскому Зинаида Волконская просит его привести к ней на очередной литературный обед и Пушкина, успокаивая, что на нем будет не так много народу, как обычно. А позднее сам Пушкин в письме к тому же Вяземскому, говоря о вошедших в моду в петербургском большом свете раутах на английский манер, саркастически замечал: «Давно бы нам догадаться: мы сотворены для раутов, ибо в них не нужно ни ума, ни веселости, ни общего разговора, ни политики, ни литературы. Ходишь по ногам как по ковру; извиняешься — вот уже и замена разговору. С моей стороны я от раутов в восхищении и отдыхаю на них от проклятых обедов Зинаиды (дай бог ей ни дна, ни покрывки...)» (XIV, 38).

И вот, когда однажды «Зинаида» и толпа ее светских гостей стали настойчиво упрашивать Пушкина прочесть что-нибудь новенькое, — «В досаде он прочел „Чернь“ и, кончив, с сердцем сказал: „В другой раз не станут просить“»¹. Демонстративное даже не выступление, а прямо вызов поэта, брошенный им в лицо «самоу блестящему обществу первопрестольной сто-

лицы», как аттестовал посетителей салона Волконской один из современников, должен был прозвучать с тем большей резкостью и силой, что в театральном зале ее дома находилась гипсовая копия в натуральную величину со статуи того самого Аполлона Бельведерского, который уничтожил олицетворение сил мрака и зла — дракона Пифона — и в прочитанных Пушкиным стихах о черни выступает как воплощение высшей красоты, олицетворение подлинного большого искусства: «Мрамор сей ведь бог». Но понимали ли это по-настоящему многие и многие посетители салона и даже сама его хозяйка? «Ты любишь игры Аполлона», — обращался к ней Пушкин в упомянутом послании 1827 года. Уже в этом сугубо мадригальном обращении Пушкин, как видим, тонко оттеняет салонный дилетантизм ее занятий поэзией и вообще искусством: «*игры Аполлона*», а не «священная жертва», как в «Поэте», не «жертвоприношение» и «служенье», как в «Черни». Остросаркастический характер носит другое, несколько ранее написанное стихотворение Пушкина, направленное против одного из завсегдаев салона Волконской, поэта-дилетанта, близкого к кружку Любомудров (позднее он стал довольно известным в то время писателем по религиозным вопросам), А. Н. Муравьева. На одном из литературных вечеров у «русской Коринны», как восторженно именовали Волконскую ее поклонники, Муравьев, «желая померяться» ростом с «колоссальной» статуей Аполлона, «по пеловкости» сломал у нее руку и тут же «в свое оправдание» набросал на пьедестале довольно невразумительные стишки, неуклюжесть которых выступала особенно резким контрастом перед лицом «бога» поэзии: «О, Аполлон! Поклонник твой || Хотел померяться с тобой, || Но оступился и упал. || Ты горделивца наказал: || Хотя пожертвовал рукой, || Зато остался он с ногой». На эти вирши Пушкин отозвался едкой эпиграммой:

Лук звенит, стрела трепещет,
И клубясь издох Пифон;
И твой лик победой блещет,
Бельведерский Аполлон!

Кто ж вступился за Пифона,
Кто разбил твой встукан?
Ты, соперник Аполлона,
Бельведерский Митрофан.

В своей «Эпиграмме» поэт не только набрасывает блистательный словесный портрет «бельведерского кумира», как бы давая незадачливому пииту наглядный урок, как, какими стихами подобает обращаться к Аполлону, но и уничтожающе приравнивает одного из представителей «самого блестящего общества первопрестольной столицы» к тупому и злому герою фонвизинского «Недоросля». В «Черни» Пушкин резко развивает этот мотив, восходя к широкому и весьма смелому обобщению. Вызывающе прочитав гостям Зинаиды Волконской свою

«Чернь», поэт ярким светом освещает все это стихотворение, подчеркивает, что не один из них подобен недорослю Митрофану, а что вся знатная «тупая чернь» — бесстыдные, злые, корыстные, неблагодарные «глупцы» — является как бы коллективным героем знаменитой комедии Фонвизина, которую Пушкин, неоднократно отмечая глубоко национально-русский, «народный» ее характер, всегда так исключительно высоко ценил. Любопытны в этом отношении некоторые варианты обращения поэта к черни: «Молчать — чернь, скоты», «Молчи, тупая чернь, скоты», не только отражающие меру его гнева и презрения, но и ведущие к Скотининым той же фонвизинской комедии, прямо, как мы вспомним, фигурирующим среди гостей, съехавшихся на именины Татьяны в «Евгении Онегине». Но там Скотинины, как и у Фонвизина, представители грубой и невежественной провинциально-поместной среды, здесь — великосветской черни. Все это придает стихотворению Пушкина очень характерную и конкретную социальную окраску: перенесение уничижительного слова «чернь» на знать, на светскую верхушку предваряет позднейшее демонстративное название Львом Толстым «истинным большим светом» («vrai grand monde») трудового народа — крестьянства — и сообщает на самом деле пушкинскому стихотворению, в полную противоположность истолкованию его Писаревым, не «аристократический», а по существу демократический характер.

Вместе с тем перед мысленным взором Пушкина, швырявшего свое гордое и гневное презрение в лицо «тупой» и «холодной», «надменной» и «равнодушной» «светской черни», с враждебным недоумением внимающей вольно льющейся песне поэта, вырисовывался в неясной дали смутный абрис другого, подлинного адресата его творчества. В пушкинских рабочих тетрадах сохранился следующий и во всех отношениях весьма значительный черновой стихотворный набросок:

Блажен в золотом кругу вельмож
 Пит, внимаемый царями.
 Владея смехом и слезами,
 Приправя горькой правдой ложь,
 Он вкус притупленный щекотит
 И к славе спесь бояр охотит,

Он украшает их пиры
 И внемлет умные хвалы.
 Меж тем, за тяжкими (?) дворями,
 Теснясь у черного (?) крыльца,
 Народ, [гоняемый] слугами,
 Поодаль слушает певца.

Набросок остался недоработанным, а возможно, и незаконченным, но смысл его ясен. Хотя стихотворение и начинается словом «блажен», но из контекста очевидно, что слово это носит не только весьма относительный, но и горько иронический характер. Едва ли может быть истинным блаженством для подлинного поэта задача щекотать притупленный вкус вельмож и царей, живить «их скучные пиры» (один из вариантов), хотя

он и «внемлет» хвалы слушателей (в варианте еще прямее: «Приемлет царские дары»). Конечно, гораздо ценнее ему внимание широкой народной аудитории, которая «с почтением», «прилежно»(?) (варианты) его слушает, для которой он — «певец», а не «пиит» (весьма выразительные семантические оттенки). Знаменателен и еще вариант наброска, характерно перекликающийся с одной из народных сцен «Бориса Годунова»: «Народ толкается волнами». Радищев в «Путешествии из Петербурга в Москву» (в главе «Клин») описывает, с каким жадным вниманием и горячим сочувствием толпа крестьян слушает слепого старика, поющего «народную песнь» об «Алексее, божием человеке»: «Неискусный хотя его напев, но нежностью изречения сопровождаемый, проникал в сердца его слушателей, лучше природе внемлющих, нежели взрощенные в благогласии уши жителей Москвы и Петербурга внемлют кудрявому напеву Габриелли, Маркези или Тоди». Развивая традицию Радищева, Пушкин также противопоставляет в своем наброске великое море народное «златому кругу» (вариант: «золотым чертогам») «царей» и «бояр» — спесивой, пресыщенной и скучающей придворно-аристократической верхушке.

Но, как и трагедия писателя-революционера Радищева, трагедия великого национального поэта Пушкина заключалась в том, что, говоря словами радищевской оды «Вольность», «не приспе еще година» — не настали необходимые исторические сроки. Адресованное народу — всей нации — пушкинское творчество широким народным массам при жизни поэта, да и много спустя, оставалось еще недоступным. Ведь и в позднейшем, по существу итоговом, финальном стихотворении Пушкина о «памятнике нерукотворном» говорится о признании поэта народом лишь в будущем времени («слух обо мне *пройдет*», «*буду... любезен я народу*»). Поэтому для постановки темы «поэт и народ» в собственном — большом — смысле этого слова у Пушкина еще не было реальной исторической почвы. Вот почему он, видимо, и оставил незавершенным свой набросок, датированный августом — 10 октября 1827 года, то есть сделанный тогда же, а может быть, и ранее, что и первоначальный набросок стихотворения «Чернь». Наоборот, этот последний он развернул в гневный бичующий диалог поэта с его публикой настоящего времени, народом в кавычках, — окружающей его «холодной», бессмысленно и бесчувственно внемлющей ему «толпой», «тупой» светской чернью, которой его свободные песни — *бряцание* на лире — представляется всего лишь звучным и бесплодным *бренчанием* («О чем бренчит?»). Как видим, набросок «Блажен в златом кругу вельмож...» также помогает — от противного — установить истинного адресата «Черни».

Не менее важно, чем установление подлинного адресата стихотворения, правильно разобраться в действительном понимании Пушкиным смысла и задач искусства, поэзии, что и составляет основную тему этого и на самом деле в значительной степени программного произведения. Идеологи теории «чистого искусства» особенно выделяют в этом стихотворении отказ поэта давать черни «смелые уроки», исправлять нравы, и конечно же заключительные слова, являющиеся концовкой всего стихотворения: «Не для житейского волненья, || Не для корысти, не для битв, || Мы рождены для вдохновенья, || Для звуков сладких и молитв». Было бы совершенно неправильно отрицать, что на этих строках, как и на более ранних стихах о сеятеле (1823), как на одном из последних стихотворений Пушкина «Из Пиндемонти» (5 июля 1836), лежит печать некоторого общественного пессимизма, разочарования в возможности активного непосредственного воздействия на окружающую действительность, острого ощущения социального и литературного одиночества, непонимания окружающими. Однако никак нельзя делать их программным лозунгом Пушкина, вырывая из контекста всего стихотворения и тем более отрывая не только от пушкинского творчества в целом, но даже от других его произведений, написанных примерно в ту же пору.

Упоминание в «Черни» о «Бельведерском кумире» прямо связывает это стихотворение со стихотворением «Поэт», где, как мы видели, вдохновенный певец явлен в двойном и вместе с тем слитом воедино облике жреца Аполлона — бога света, солнца, искусства — и библейского пророка. «Чернь» стихотворения — с ее крайне бедным, «тупым» пониманием задач поэзии в духе уже отжившего свой век классицизма — полезное в приятном — и с еще более мелочным, ограниченным, корыстно-мещанским пониманием «пользы» («на вес кумир ты ценишь Бельведерской»; в вариантах: «Презренной пользы в нем не зришь», «лишь низких выгод алчешь ты») — требует от поэта именно такой «полезности» его песен.

Державин писал о себе как представителе человеческой сущности, человеческого естества: «Я царь, — я раб, — я червь, — я бог!». Эта же столь психологически богатая, по сравнению с прямолинейно рассудочными схемами классицизма, если угодно, диалектичная концепция человека лежит и в основе пушкинского стихотворения «Поэт». В обычное время поэт — такой же, как и все люди, — один из «ничтожных детей» мира; в свои творческие минуты он высоко подымается над ними. Неспособные к этому — «сердцем хладные скопцы» (вариант: «сердцем подлые скопцы») — представители «черни» заключают в себе только плохое, «ничтожное», зачастую свойственное человеческой природе, и ничего не имеют от также

свойственного ей высокого: «Ты *червь* земли, не сын небес», — обращается к своему «бесмысленному», получеловеческому окружению, к «тупой черни» поэт.

В свою очередь тупая чернь не только готова признать это, но, впадая в ханжеский пафос самобичевания («гнездятся клубом в нас пороки»; мы — «клеветники, рабы, глупцы», в вариантах еще энергичнее: «Мы скупы, жадны, мы глупцы, || Рабы, *тираны, подлецы*», «Мы подлы и неблагодарны || *Сви-репы, робки и коварны*»), требует от поэта, раз он «небес избранник», «божественный посланник», не того добра, которое несет собой его творчество («чувства добрые я лирой пробуждал»), а «блага» для себя, нравоучительных, «сладкоречивых», «уроков» (в одном из вариантов: «Так расточай же, нас любя, || Сладкоречивые уроки»), исправления своих «сердец» (в вариантах: «Старайся же исправить нас», «Пороки наши исправляй»). Пушкин всегда категорически восставал против давно устаревших, восходящих к поэтикам XVII и XVIII веков взглядам на поэзию как на нечто прикладное, служебное, как на дидактику, нравоучение. Возражая тем, кто считал, «будто бы польза есть условие и цель изящной словесности», Пушкин подчеркивал, что «цель искусства есть *идеал*, а не *нравоучение*» (XII, 70). Не «сладкоречиво» морализировать по поводу «пороков» и тем самым якобы «исправлять» «сердца собратьев», а «жечь» их своим «глаголом», начисто выжигая из них все низменное и ничтожное, — таково призвание поэта. А «чернь», «купающаяся» в светском омуте, наглухо замкнутая в своем убогом «златом» мирке, ханжески готовая «слушать» (но не более!) преподаваемые ей нравоучительные уроки, этого-то пуще всего не хочет и страшится. Недаром она упрекает поэта, что своей *свободной*, как ветер (в вариантах «игре» поэта на лире придан еще один выразительный эпитет: «Игра его звучна, свободна»), и потому, с ее точки зрения, бесплодной песней он не только волнует, но и «*мучит*» сердца.

Действительно, мотив свободы поэта, его гордой независимости от мнений, притязаний и требований «толпы», «черни» неизменно проходит через весь цикл пушкинских произведений на тему о поэте и его общественном окружении. Отмечу, что стихотворение «Поэт» (1827) также начиналось сперва словами: «Пока *свободного* поэта...» Пафосом свободы, независимости своего творческого дела от посягательств как со стороны реакционной правительственной клики, стремившейся соответственным образом направить его перо, так и вообще со стороны выкорыщей «века торгаша» — новой буржуазной действительности, представителей всякого рода духовного мещанства, ревнителей «печного горшка», беспринципных и продажных литераторов и журналистов, — пронизано и все данное стихо-

творение. И вот на притязания светской черни поэт отвечает примерно так, как в свое время в том же фонвизинском «Недоросле» Стародум отвечал Правдину: «Тщетно звать врача к больным неисцельно». «Душе противны вы, как гробы», — обращается к «черни» поэт. В то же время отказ поэта сметать «сор с улиц» — заниматься мелочным исправлением нравов в манере начавших вскоре появляться и стяжавших у той же светской «черни» шумный успех пресловутых «нравоучительных» романов Фаддея Булгарина — не имеет ничего общего с общественным индифферентизмом и, в особенности, с презрением к народу, к его коренным нуждам и интересам. Здесь напрашивается невольная аналогия с позднейшими выступлениями революционных демократов против мелкого «обличительства», как известно не понятыми в свое время в их истинном смысле даже Герценом.

Никакого прямого политического протеста в рассматриваемом стихотворении Пушкина нет. Однако следует обратить внимание на не отмечавшуюся до сих пор несомненную перекличку между «Чернью» и второй частью написанных незадолго до этого, в том же 1828 году, стансов «Друзьям». В их концовке «рабу и льстецу» (слова, как мы видели, имевшие непосредственный общественно-политический адрес) противопоставляется «богом избранный певец». Прямым ответом на это являются слова черни, — значит, в данном случае именно тех, кого поэт обозначил собирательными словами «раб», «льстец», — обращенные к поэту: «Нет, если ты *небес избраннык*». Но и независимо от этого, выступая за подлинную красоту, за мир прекрасного, поэт тем самым страстно отрицает ту социальную среду, те безобразные и порочные общественные отношения, при которых господствующую роль играет «чернь» пушкинского стихотворения.

В его концовке поэт выступает в аспекте жреца Аполлона. Но все его ответы черни даются отнюдь не спокойным голосом ушедшего в мир чистой красоты ревнителя «искусства для искусства», а грозным, гневным, жгущим сердца глаголом библейского пророка. Знаменательно в этом отношении, что, вместо позднейшего эпитафия из «Энеиды» Вергилия: «*Procul este, profani*» («Прочь, непосвященные», — восклицание жреца), Пушкин сперва хотел взять к своим стихам эпитафия из Библии: «Послушайте глагол моих» — гневные слова, обращенные Иовом к его лжедрузьям. Это еще одно, уже прямое и несомненное, подтверждение, что в 1828 году, когда поэтом были созданы «Чернь» и (всего за несколько месяцев до этого) стихи на день рождения, книга Иова присутствовала в его памяти. Форма стихов на день рождения, как мы видели, восходила к монологу Иова, диалогическая форма «Черни» соот-

ветствует спорам Иова с друзьями; отсюда проникли в пушкинское стихотворение даже некоторые выражения («Как ветер песнь его свободна», — укоряет чернь поэта; «Слова уст твоих буйный ветер», — укоризненно обращается к Иову один из его «жалких утешителей». «Молчи, бессмысленный народ», — отвечает поэт черни; «О если бы вы только молчали! Это было бы вменено вам в мудрость», — обращается Иов к друзьям). Таким образом, если к стихам на день рождения и «Черни» присоединить написанные позднее, в 1830 году, но связанные с ними единой внутренней темой стансы Филарету, окажется, что в этих трех стихотворениях, вместе взятых, нашла отражение вся драматическая история Иова не только в основных ее моментах, но даже в той последовательности, с какой они развернуты в библейском рассказе о нем. А то, что в стихотворении «Чернь» античные мифы сплетались с ветхозаветной библейской легендой, дает нам возможность наглядно — в «вечных» художественных образах, как они возникали в творческом лирическом самосознании поэта, — представить себе трагедию, переживавшуюся Пушкиным после его возвращения из ссылки. Жрецу Аполлона, «таинственному певцу» Ариону, выброшенному на берег грозой, была уготована «судьбою тайной», «враждебной властью» участь «казнимого» без всякой вины многострадального Иова.

Вместе с тем суровый библейский колорит реплик поэта по адресу «черни», напоминающий тон и книг пророков и книги Иова, полностью соответствует пафосу этого пушкинского стихотворения. Действительно, из уст поэта, как бы изгоняющего торгующих из храма, исходят не «сладкие звуки» и «молитвы», а грозные обличения и бичевания:

Подите прочь — какое дело
Поэту мирному до вас!
В разврате каменейте смело,
Не оживит вас лиры глас!
Душе противны вы как гробы.

Для вашей глупости и злобы
Имели вы до сей поры
Бичи, гемницы, топоры; —
Довольно с вас, рабов безумных!

Подобные строки, начисто отрицающие весь строй жизни черни, делают это стихотворение, вопреки его концовке и имея в виду основной его адресат — реакционное великосветское общество, одним из крайне резких и ярких гражданских выступлений последекабрьского Пушкина. Характерно, что сперва Пушкин назвал было свое стихотворение «Ямб» — особый вид обличительного сатирического стихотворного произведения, создателем которого был прославленный древнегреческий поэт Архилох.

Еще в меньшей мере можно считать концовку «Черни» программным лозунгом Пушкина, если подойти к ней под

знаком его творчества в целом. В самом деле на позициях общественного безразличия и равнодушия Пушкин, как правило, никогда не стоял. Наоборот, и в ранних «вольных стихах», и в последекабрьских политических стихотворениях, и во все усиливавшемся, начиная с участия в «Московском вестнике», стремлении иметь свой периодический орган — журнал и даже политическую газету — поэт настойчиво порывался к активному участию в общественной жизни, к содействию средствами литературы «просвещению» народа (то есть, в понимании декабристами и Пушкиным этого слова, его свободе), к преобразованию страны — осуществлению необходимых «великих перемен».

Примерно как раз к тому же времени, когда были созданы Пушкиным стихотворения «Поэт» и «Чернь» («Поэт и толпа»), относится замечательное свидетельство Адама Мицкевича, поражавшегося крайним развитием в Пушкине общественных и политических интересов: «Слушая его рассуждения об иностранной или о внутренней политике его страны, можно было принять его за человека, посевшего в трудах на общественном поприще и ежедневно читающего отчеты всех парламентов» (IV, 96). В свою очередь, Пушкин высоко ценил в Мицкевиче не только гениального поэта, но и гражданско-патриотический настрой его творчества. К тому же 1828 году относится незавершенный черновой набросок Пушкина «В прохладе сладостной фонтанов», в котором на ином — восточном — материале также ставится тема о месте и роли поэта в обществе. Давая блистательно выдержанный в ориентальном стиле собирательный образ-характеристику придворного певца Востока, который «бывало тешил ханов стихов гремучим жемчугом» («На нити праздного веселья || Низал он хитрою рукой || Прозрачной лести ожерелья || И четки мудрости златой»), Пушкин сочувственно противопоставляет ему оппозиционного, пострадавшего за свои политические взгляды «прозорливого и крылатого» певца Запада — ссыльного Мицкевича¹.

Однако наиболее ясный и яркий свет на подлинную позицию Пушкина в вопросе об отношении искусства к общественной жизни проливает то, что оба его новых больших эпических произведения второй половины 20-х годов — «Арап Петра Великого» и «Полтава» — проникнуты высоким гражданско-патриотическим пафосом, непосредственно связанным все с той же волновавшей Пушкина лирика и в существе своем остро-публицистической, политически злободневной темой царя-преобразователя — Петра I.

3

К СУРОВОЙ ПРОЗЕ

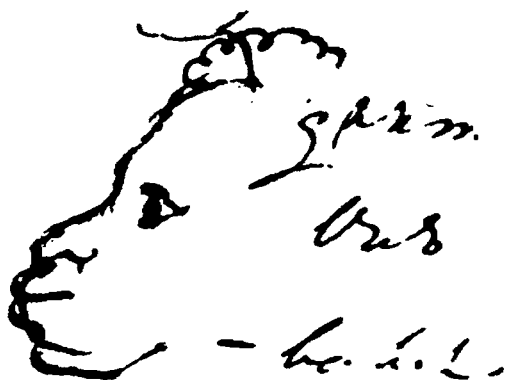
(«Арап
Петра
Великого»)

Быть может, волею небес,
Я перестану быть поэтом,
В меня вселится новый бес,
И, Фебовы презрев угрозы,
Унижусь до смиренной прозы...

«Евгений Онегин» (3, XIII)

Мысль быть сподвижником великого человека и совокупно с ним действовать на судьбу великого народа возбудила в нем первый раз благородное чувство честолюбия.

«Арап Петра Великого»



1827 год в известной мере является таким же переломным моментом в творческом развитии Пушкина, как и год 1823-й. 9 мая 1823 года в Кишиневе Пушкин начал писать роман в стихах «Евгений Онегин»; четыре с небольшим года спустя, в конце июля 1827 года, в Михайловском сделал первый шаг по пути прозаика — принялся за работу над романом в прозе, названным позднейшими редакторами «Арап Петра Великого» (в рукописи названия нет; при опубликовании отдельных глав Пушкин просто обозначил его «исторический роман»).

Движение Пушкина, величайшего поэта-стихотворца, к художественной прозе подготовлялось издавна и было predeterminedо как эволюцией самого пушкинского творчества, так и развитием всей русской литературы, утверждением в ней реализма как основного типа русского национального искусства слова. Реалистические произведения, конечно, могут быть облечены и в стихотворную форму. Таковы все первые замечательные создания русского реализма — басни Крылова, «Горе от ума» Грибоедова, «Евгений Онегин» и в основном «Борис Годунов» самого Пушкина. Но все же именно прозаическая речь является наиболее соответствующей, адекватной формой художественного выражения для писателя-реалиста. И глубоко прав был Белинский, когда в своей статье «О русской повести и повестях Гоголя» (1835) связывал внезапно обозначившееся и небывалое дотоле развитие в 30-е годы прозаических повествовательных жанров, пришедших на смену стихотворным жанрам от оды и элегии до романтической поэмы включительно, с переходом русской литературы на новую и в высшей степени плодотворную ступень своего развития: «...вся наша литература превратилась в роман и повесть... Какие книги больше всего читаются и раскупаются? Романы и повести... Какие книги пишут все наши литераторы, призванные и не призванные?... Романы и повести... в каких книгах излагается и жизнь человеческая, и правила нравственности, и философические системы и, словом, все науки? В романах и повестях». Причина этого явления, считает критик, заключается «в духе времени, во всеобщем и, можно сказать, всемирном направлении». Суть этого «нового направления» — в переходе от *идеальной поэзии*, приподымающей, приукрашивающей жизнь, к *поэзии реальной, поэзии жизни*, «отличительный характер» которой состоит в «верности действительности», воспроизведении «жизни, как она есть» (I, 261, 267).

В самом деле, вся наша художественная литература XVIII века — литература дореалистическая — носила по преимуществу стихотворный характер. Произведения же, в которых с наибольшей силой сказывались реалистические элементы и тенденции и которые можно объединить термином «предреализм», — журнальная сатира Новикова и Крылова, комедии Фонвизина («Бригадир» и «Недоросль»), «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева, наконец, повести Карамзина, представлявшие, несмотря на свою сентиментальную манеру, еще один несомненный шаг вперед к сближению с действительностью, — все это было написано прозой. Реалистическая литература XIX века, наоборот, в основном развивается в формах прозы. Наиболее полного развития русский реализм XIX века, как известно, достигает в творчестве Достоевского, Льва Тол-

стого, Чехова, которые выступали только как писатели-прозаики.

Пушкин с особенной силой не только выражал своим творчеством общие закономерности русского литературного развития, но являлся их могучим двигателем, осуществлял их. И все усиливавшееся в нем стремление, наряду с «пламенным языком чувств» — стихами, овладеть «языком мысли», «метафизическим языком», как называет он прозу, было одним из наиболее прямых проявлений нарастающего в нем творческого движения через романтизм к реализму. А стремление это начало возникать в Пушкине, в сущности, с первых же его литературных шагов. Уже в лицее, восхищаясь «единственной» в своем роде литературной разносторонностью главы просветительной философии XVIII века, не только поэта и драматурга, но и прозаика, «отца Кандида» (знаменитого сатирико-философского романа «Кандид, или Оптимизм») Вольтера, Пушкин, по его следам, стал было писать в подобном же жанре роман «Фатам, или Разум человеческий» (написал несколько глав, до нас не дошедших)¹. Другой небольшой прозаический набросок «Надинька», из жизни петербургской золотой молодежи, был сделан им вскоре после окончания лицея, в 1819 году, еще во время работы над предпоследней песней «Руслана и Людмилы». Причем сам Пушкин уже тогда ощущает свои первые опыты в прозе как соответствие «духу времени». Вспомним его слова Вяземскому: «...что ни говори, век наш не век поэтов...» (XIII, 14). Все это показывает, насколько он уже в то время ощущал исторически назревшую необходимость создания полноценной русской художественной прозы.

В течение всего XVIII столетия преобладающей формой русской художественной литературы была, как уже сказано, стихотворная речь. Правда, во второй половине века у нас стали появляться в очень большом количестве переводные и оригинальные прозаические повести и романы. Но в то время как культура русского стиха под пером Ломоносова, Державина и, в особенности, непосредственных предшественников Пушкина — Батюшкова и Жуковского — достигла высокого художественного уровня, допушкинская повествовательная проза продолжала оставаться еще весьма слабой в художественном отношении. Крайне неразвит был не только прозаический язык художественной литературы, но и прозаический литературный язык вообще. В одном из своих черновых критических набросков 1824 года Пушкин, снова ссылаясь на «дух времени», с горечью указывал на это: «...просвещение века требует важных предметов размышления для пищи умов, которые уже не могут довольствоваться блестящими играми воображения и гармонии, но ученость, политика и философия

еще по-русски не изъяснялись — метафизического языка у нас вовсе не существует; проза наша так еще мало обработана, что даже в простой переписке мы принуждены *создавать* обороты для изъяснения понятий самых обыкновенных...» (XI, 21). Все это — почти буквально — Пушкин переносит и в свою первую появившуюся в печати критическую статью «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен Крылова» (1825). Слова Пушкина наглядно свидетельствуют, насколько создание русской художественной прозы и вообще литературной прозаической речи (термином «метафизический» он характерно объединяет то и другое¹) было необходимо с точки зрения развития русского литературного языка, больше того (поскольку проза ближе, чем стихи, к живой разговорной речи) — национального русского языка вообще. Именно поэтому Пушкин с такой настойчивостью убеждает в 1822 году того же Вяземского побольше писать в прозе: «...образуй наш метафизический язык, зарожденный в твоих письмах» (XIII, 44). А то, что имелось к этому времени в области русской прозы, решительно его не удовлетворяло. Вспомним его резко отрицательный отзыв о «полу-славенской, полу-латинской» «величавости» ораторской прозы Ломоносова. Эта «схоластическая величавость», — добавлял он, — сделалась было необходимостью: к счастью Карамзин освободил язык от чуждого ига и возвратил ему свободу, обратив его к живым источникам народного слова» (XI, 249). Чрезвычайно ценя освободительный пафос «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева, Пушкин вместе с тем отмечал, что оно написано «варварским слогом» (XII, 35). Еще много раньше, ставя перед собой вопрос: «Чья проза лучшая в нашей литературе?», он отвечал на него: «*Карамзина*», однако тут же весьма выразительно добавлял: «Это еще похвала не большая» (XI, 19). Действительно, Карамзин сделал несомненный и весьма значительный шаг вперед в развитии русской прозы. Но проза Карамзина, в особенности в его повестях, по всему своему складу и характеру была еще очень близка к стихотворной речи. «Пой, Карамзин! и в прозе глас слышен соловья», — приветствовал первые повествовательные опыты Карамзина восхищенный ими Державин. И в своей «цветной» «гармонической» прозе (определения самого Карамзина) он и в самом деле скорее еще «поет», чем говорит, рассказывает. Недаром, скажем, его повесть «Остров Борнгольм» современники заучивали полностью наизусть, как стихи. Манеру карамзинской прозы, приподнятой и расцвеченной, изобилующей восклицаниями, обращениями, искусственной расстановкой слов — инверсиями, повторениями, пышными метафорами и т. п., восприняли и продолжали развивать многочисленные ученики и последователи Карамзина, в большинстве своем

старшие современники или сверстники Пушкина¹. Наоборот, сам он был решительным противником подобной прозы. В противовес «напыщенности», «манерности», «надутости», «жеманству», столь свойственным прозаическим писателям его времени, Пушкин неизменно, опять-таки почти с первых же шагов своей литературной деятельности, выдвигает требование писать «точно, кратко и просто». Уже в одной из своих самых ранних критических заметок, иронически отвяваясь «об наших писателях, которые, почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу дополнениями и вялыми метафорами», Пушкин, в противовес им, подчеркивал: «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат» (1822, XI, 19). И эти теоретические положения Пушкин стремится осуществлять на практике.

Для наглядности приведу начало того же «Острова Борнгольма», кстати сказать частично отразившееся в стихотворении «19 октября» (1825): «Друзья! прошло красное лето, золотая осень побледнела, зелень увяла, деревья стоят без плодов и без листьев, туманное небо волнуется, как мрачное море, зимний пух сыплется на холодную землю — протиснемся с природою до радостного весеннего свидания, укроемся от вьюг и метелей — *укроемся в тизом кабинете своем!*.. Друзья! Дуб и береза пылают в камине нашем — пусть свирепствует ветер и засыпает окна белым снегом! Сядем вокруг алого огня, и будем рассказывать друг другу сказки, и повести, и всякие были». Или напомним хотя бы вот это место из знаменитой карамзинской «Бедной Лизы»: «Страшно воют ветры в стенах опустевшего монастыря, между гробов, заросших высокою травою, и в темных переходах келий. Там, опершись на развалины гробных камней, внимаю глухому стону времен, бездною минувшего поглощенных, — стону, от которого сердце мое содрогается и трепещет». Здесь Карамзин действительно «поет». И понятно, что именно Державин почуял в его прозе голос стихотворца — «глас соловья». Только что приведенное место по самому строю речи — и лексическому и интонационному — мало чем отличается от не менее знаменитого начала державинской оды «На смерть князя Мещерского» («Глагол времен! металла звон! || Твой страшный глас меня смущает; || Зовет меня, зовет твой стон, || Зовет и к гробу приближает»), которое оно в какой-то мере и навеяно.

И сравним с этим напевным ладом карамзинской прозы начало пушкинской «Надиньки»: «Несколько молодых людей, по большей части военных, проигрывали свое имяне поляку Ясунскому, который держал маленький банк для препровожде-

ния времени и важно передергивал, подрезая карты. Тузы, тройки, разорванные короли, загнутые валеты сыпались веером — и облако стираемого мела мешалось с дымом турецкого табаку. — Неужто два часа ночи? боже мой, как мы засиделись, — сказал Виктор молодым своим товарищам. — Не пора ли оставить игру? Все бросили карты, встали из-за стола, всякой, докуривая трубку, [стал] считать свой или чужой выигрыш; поспорили, согласились и разъехались. — Не хочешь ли вместе отужинать, — спросил Виктора ветреный Вельверов, — [я познакомлю тебя] с очень милой девочкой, ты будешь меня благодарить. Оба сели на дрожки и полетели по мертвым улицам Петербурга». В противоположность Карамзину, слог этого отрывка уже весьма близок простой и естественной разговорной речи. Пушкин с самого начала, с первых же литературных шагов не «поет» в своей прозе, а *говорит*, рассказывает и тем самым становится на принципиально новый путь, по которому в дальнейшем твердо и уверенно пойдет сам и поведет за собой последующую литературу. В самом деле, если сравнить с этим совсем еще ранним наброском зачин одного из шедевров художественной прозы Пушкина — повести «Пиковая дама», написанной четырнадцать лет спустя, в период его полной зрелости как писателя-прозаика, — легко убедиться, что этот зачин, не только по содержанию, а и по своему словесному складу, очень напоминает ранний пушкинский набросок.

Первая половина 20-х годов — расцвет пушкинского стихотворного творчества. Писал в это время Пушкин иногда и в прозе, но лишь в прозе мемуарной (его «Записки»), историко-публицистической («Заметки по русской истории XVIII века»), критической (две статьи, опубликованные в «Московском телеграфе», 1825; многочисленные наброски, заметки). Все это способствовало выработке его собственного — краткого, точного и простого — прозаического слога. Больше того, упорно преодолевая многочисленные трудности, создавая (в том числе даже в своих частных письмах, над языком которых он упорно работал) необходимые «обороты для изъяснения понятий» всякого рода, Пушкин, больше чем кто-либо другой из его современников, способствовал этим образованию русского литературного языка — орудия национальной культуры, необходимого для «учености, политики, философии». Чтобы убедиться, как много уже сумел он здесь достигнуть, стоит, например, сравнить со слогом публицистики Радищева, «надутым и тяжелым», как определял его Пушкин, «Заметки по русской истории XVIII века», своей афористической отточенностью и блеском прямо предваряющие публицистику Герцена. Однако в области художественно-повествовательной прозы, несмотря на все усиливающееся влечение к ней Пушкина, за семь лет, от наброска

«Надинька» до начала работы над «Арапом Петра Великого», он (если не считать сделанных им в Кишиневе и до нас не дошедших переложений двух молдавских легенд¹) ничего не написал. Объясняется это тем, что в понятия «поэзия» и «проза» Пушкин вкладывал не только стилистический (стихотворная и не стихотворная речь), а и гораздо более широкий, философский смысл. Поэзия и проза были для него двумя типами мирозерцания, отношения к реальной жизни, восприятия объективного мира. «Лета клонят к прозе», — писал он Вяземскому в 1822 году (XIII, 44). И «лета» здесь, конечно, не столько возраст (Пушкину в это время было всего двадцать три года), сколько бóльшая умудренность житейским опытом, более трезвое, чуждое романтических мечтаний и иллюзий восприятие и понимание действительности. Отсюда и характерное противопоставление во вскоре начатом Пушкиным романе в стихах трезвого и холодного скептика Онегина и пылкого романтика Ленского. «Волна и камень || *Стихи и проза*, лед и пламень || Не столь различны меж собой. . .»

В «Евгении Онегине» присутствуют оба эти начала — и поэтический «пламень», и прозаический «лед» (отсюда и его своеобразная, единственная в своем роде жанровая форма). Однако по ходу романа, как известно, одерживает верх именно прозаическое — «онегинское» — мировосприятие, что сказалось даже в сюжетном его развитии — убийство Онегиным Ленского на дуэли, символически воспринятое Герценом как суровый, но неизбежный приговор над столь пленительной, но оторванной от жизни романтической мечтательностью, совершенно не отвечающей реальной действительности.

Образный мир пушкинского «романа в стихах» явился исходным моментом и для понимания Белинским «стихов» и «прозы» как двух философских категорий, двух противоположных мировосприятий. «. . . Мы под „прозою“, — подчеркивал он, — разумеем богатство внутреннего поэтического содержания, мужественную зрелость и крепость мысли, сосредоточенную в самой себе силу чувства, верный такт действительности; а под стихами разумеем. . . прекрасные, но чуждые мысли чувства, глубокие, но лишенные чувства и богатые словами мысли и т. п.». Именно «проза» в таком широком смысле, проза, которая может быть заключена в стихах, «убила» романтизм первой половины 20-х годов. Что касается «стихов в прозе» (опять-таки в широком понимании этих слов), «то они по крайней мере *теперь*, — заявляет критик, — решительно никуда не годятся: они походят то на. . . старца с нарумяненными щеками, то на юношу, доброго, чувствительного, живого, пламенного, мечтательного, но тем не менее пустого» (VI, 523—524). Эти

суждения Белинского очень точно определяли процесс внутреннего развития, происходивший тогда в нашей литературе.

Года два спустя после письма к Вяземскому, в котором Пушкин указывает, что его клонит к прозе, он создает одну из наиболее значительных своих стихотворных вещей — «Разговор книгопродавца с поэтом», предпосланный в качестве своего рода пролога, программно-демонстративного вступления первой главе того же «Онегина». «Разговор» написан словно бы на частную, хотя очень существенную для Пушкина и вообще имевшую для того времени весьма злободневное значение тему. Книгопродавец убеждает Поэта продать ему свою новую поэму, Поэт сопротивляется этому: в пушкинское время «торговать» своими стихами — жить на литературный заработок — считалось чем-то в высшей степени предосудительным, унижающим поэтическое творчество, грубо прозаическим. Сам Пушкин должен был — и не без горечи, в известной мере даже мучительно, — преодолевать в себе это чувство. Однако эта частная тема является для него поводом к тому, чтобы поставить во всей широте общий вопрос о двух типах отношения к действительности. Поэт стихотворения романтизирует жизнь, создает себе мир «чудных грез», «ярких видений». Книгопродавец, наоборот, относится ко всему трезво-практически, противопоставляет поэтическому «пиру воображенья» суровую прозу жизни — «полезную истину» о действительности. Как уже сказано, примерно в таком же плане в самом пушкинском романе в стихах противопоставлены Ленский и Онегин. Все свое поэтическое воодушевление Пушкин вкладывает в восторженные речи Поэта, но в конечном итоге одерживает верх в споре не Поэт, а Книгопродавец. Причем это демонстрируется не только словами Поэта, убежденного трезвой, отвечающей реальной общественной ситуации — «веку — торгашу» — логикой Книгопродавца, но и особенно наглядно, эстетически впечатляюще той совершенно неожиданной, выпадающей из всяких правил и канонов формой, в которую они облечены. Исключительно смелым и остро выразительным приемом Пушкин резко ломает стихотворный строй произведения. Поэт, не переставая быть им, чего и не хочет умный и расчетливый Книгопродавец, не только признает правоту своего собеседника, но и начинает говорить как бы на его языке. Лирические стихотворные монологи завершаются лаконичной прозаической концовкой, являющейся самым первым по времени внедрением прозаической речи в пушкинские стихи: «Вы совершенно правы. Вот Вам моя рукопись. Условимся». Для нового, трезвого, «прозаического» отношения к действительности Пушкин применяет, говоря словами Белинского, и «наиболее удобную форму». Отметим, что предыдущие пламенные монологи Поэта выдержаны

в значительной степени на восклицательной интонации. В только что приведенной заключительной фразе нет ни одного восклицательного знака: она звучит в спокойном эпическом тоне. И, повторяю, дело тут не только в том, что Поэт соглашается, принимая формулу Книгопродавца: «Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать», вручить ему свою новую поэму. Суть в том, что романтическим иллюзиям о жизни Пушкин начинает противопоставлять более трезвое к ней отношение, «играм воображения» противопоставляет изображение действительности такой, какая она есть на самом деле: «простой», «без романтических затей» ее «пересказ». Это новое отношение вызывает потребность и в новых художественных формах и средствах. И вот уже в третьей главе «Евгения Онегина», написанной как раз в том же году, что и «Разговор книгопродавца с поэтом», Пушкин прямо помышляет о том, чтобы взамен стихотворных произведений романтического типа начать писать прозаические — «унизиться до смиренной прозы», взяться за создание нового романа, уже не в стихах, а в прозе:

Не муки тайные злодейства
Я грозно в нем изображу,
Но просто вам перескажу

Преданья русского семейства,
Любви пленительные сны,
Да нравы нашей старины.

На путях частичной реализации этого замысла будет задуман позднее «Арап Петра Великого». Но еще до этого, и именно со времени прозаической концовки «Разговора», не только «проза» в смысле и нового отношения к действительности и все большего расширения самой сферы ее — обильного включения в ткань лиро-эпического повествования сугубо «прозаических» бытовых деталей — все явственнее дает себя знать в «романе в стихах», но проза уже в самом прямом смысле этого слова то и дело начинает проникать в мир пушкинских стихов. Прозой, как известно, написано несколько сцен «Бориса Годунова», в том числе знаменитая сцена в корчме, так потрясая своей наглядной, пластически ощутимой «реальностью» Белинского; некоторые сцены той же пушкинской трагедии попеременно ведутся то в стихах, то в прозе. Декларацией решительного намерения поэта обратиться к прозе является лирическая концовка той самой, написанной вскоре после трагедии 14 декабря, шестой главы «Евгения Онегина», в которой гибнет романтик Ленский. Если в третьей главе романа Пушкин ставил вопрос о возможности в дальнейшем перестать «быть поэтом», «унизиться» «до смиренной прозы», в данной концовке, прямо начинающейся цитатой из письма к Вяземскому, об этом говорится как уже о совершающемся, внутренне обусловленном, закономерном факте:

Лета к суровой прозе kloяют,
Лета шалунью ряфму гонят,
И я — со вадохом признаюсь —
За ней ленивей волочусь.
Перу старинной нет охоты
Марать летучие листы;
Другие, хладные мечты,
Другие, строгие заботы
И в шуме света и в тиши
Тревожат сон моей души.

Познал я глас иных желаний,
Познал я новую печаль;

Для первых нет мне упований,
А старой мне печали жаль.
Мечты, мечты! Где ваша сла-
дость!
Где, вечная к ней ряфма, мла-
дость?

Ужель и вправду наконец
Увял, увял ее венец?
Ужель и впрям, и в самом деле,
Без элегических затей,
Весна моих промчалась дней
(Что я шутя твердил доселе)?

Строки эти написаны тоже в шутовом и вместе с тем задушевно-лирическом ключе, который так характерен для всего пушкинского романа в стихах, но говорят они о вещах очень серьезных. «Хладные мечты», «строгие заботы», «иные желанья», «новая печаль» — все это не только связано с потрясенностью тем, что недавно произошло, но и свидетельствует о новом восприятии действительности и отношении к ней, которые вкладывались Пушкиным в понятие «прозы», сопровождаемое здесь к тому же столь выразительным эпитетом «суровая». Тем органичнее становится вскоре последовавшее и уже прямое — вплотную — обращение Пушкина к наиболее подходящей, соответствующей всему этому художественно-прозаической форме.

Тяготение Пушкина к этой форме оказывается настолько сильным, что она вторгается даже в стихотворное послание к Дельвигу под выразительным и многообещающим заглавием «Череп»¹. Тема черепа, подсказанная знаменитым обращением шекспировского принца Гамлета к черепу Йорика, получила широкое распространение в современной Пушкину романтической поэзии. Байрон написал стихотворную «Надпись на кубке из черепа», Баратынский — стихотворение «Череп». Пушкин, подхватывая байроновское решение темы («Изделье гроба преврати || В увеселительную чашу»), вместе с тем кладет в основу своего стихотворного послания вполне реальный эпизод. Приятель Пушкина, дерптский студент А. Н. Вульф, привез ему в Михайловское череп от скелета, похищенного из склепа с помощью кладбищенского служителя другим дерптским студентом, поэтом Языковым. Скелет оказался останками одного из предков Дельвига. Все это превращает пушкинские стихи о «предмете, философам любезном», в своего рода прои-комическую новеллу, шуточный рассказ из студенческого быта, почти пародийно окрашенный по отношению к упоминаемым в нем и «певцу Корсара» — Байрону, и в особенности «Гамлету-Баратынскому». Об этом своем произведении Пушкин упоминает в письме к Дельвигу 31 июля 1827 года: «Если кончу

послание к тебе о черепе твоего деда, то мы и его тиснем. Я в деревне и надеюсь много писать... вдохновенья еще нет, покаместь принялся я за прозу...» (XIII, 334). Для пушкинского понимания разницы между стихами и прозой и, в связи с этим, разницы в самом процессе работы над тем и другим в высшей степени характерны только что приведенные слова: «вдохновенья еще нет, покаместь принялся я за прозу...» Не менее характерно, что, приостановив работу над «Черепом» в ожидании «вдохновенья» и через некоторое время дождавшись его и закончив стихотворение, Пушкин все же делает внутри его большую прозаическую вставку. Причем отнюдь не потому, что ему не хватило «вдохновенья» на то, чтобы все «послание» написать стихами, а в прямой связи с сугубо и демонстративно прозаическим поворотом его сюжета. Повествование о похищении скелета поначалу ведется в нарочито приподнятом, «романтическом», хотя и пронизанном явной иронией тоне:

<p>Настала ночь. Плащом Стоит герой наш знаменитый У галереи гробовой, И с ним преступный кистер</p>	<p>День угас; покрытый, знаменитый гробовой, кистер мой,</p>	<p>Держа в руке фонарь разбитый, Готов на подвиг роковой... Пред ними длинный ряд гробов; Везде щиты, гербы, короны; В тщеславном тлении кругом Почиют непробудным сном Высокородные бароны...</p>
--	--	--

И внезапно — прием, до этого ни у Пушкина, ни вообще в русской поэзии не встречавшийся, — мерное течение стиха прерывается. Повествование начинает вестись в прозе; стихотворное «послание» превращается в обычное дружеское письмо: «Я бы никак не осмелился оставить рифмы в эту поэтическую минуту, если бы твой прадед, коего гроб попался под руку студента, вздумал за себя вступить, схватя его за ворот, или погрозив ему костяным кулаком, или как-нибудь иначе оказав свое неудовольствие; к несчастью похищение совершилось благополучно. Студент по частям разобрал всего барона и набил карманы костями его... Мой приятель Вульф получил в подарок череп и держал в нем табак. Он рассказал мне его историю, и, зная, сколько я тебя люблю, уступил мне череп одного из тех, которым обязан я твоим существованием».

И тут Пушкин снова возвращается к «рифмам»:

<p>Прими ж сей череп, Дельвиг, Принадлежит тебе по праву. Обделаи ты его, барон, В благопристойную оправу.</p>	<p>он Вином кипящим освяти, Да запивай уху да кашу.</p>
--	---

«Уха да каша» — это та «проза в стихах», которая противостоит и романтической, воскрешающей «скандинавов рай воинской», надписи на «кубке» из черепа, сделанной певцом

«Корсара» Байроном, и задумчивым мечтаньям над черепом «Гамлета-Баратынского».

Особенный интерес представляет сейчас для нас это стихотворение потому, что оно написано как раз тогда, когда Пушкин начал работать над «Арапом Петра Великого», первое упоминание о чем и содержится в цитированных строках письма к Дельвигу: «покаместь принялся я за прозу».



«Арап Петра Великого» — первый крупный замысел Пушкина, задуманный как произведение полностью прозаическое, как образец русской повествовательной художественной прозы. В то же время «Арап» ни в какой мере не является только назревшим и необходимым литературным экспериментом. Наоборот, его содержание и проблематика теснейшим образом связаны с пушкинской современностью последекабрьского периода, с наиболее жгучими вопросами, поставленными в очередь дня общественно-политической обстановкой, сложившейся в ту пору в стране, с раздумьями и идейными исканиями самого Пушкина. Для этих назревших «идей времени» Пушкин ищет и наиболее подходящие, наиболее им соответствующие «формы времени». Идейное неотделимо в пушкинском произведении от собственно литературно-художественного. Решение актуальных общественных проблем и решение актуальнейших же литературных задач, не менее значительных для дальнейшего плодотворного развития русской художественной литературы, осуществляется, как это всегда у Пушкина, одновременно — в нерасторжимом единстве формы и содержания.

Повествовательная проза имела еще одно и весьма важное преимущество. Она была гораздо доходчивее до самых широких читательских кругов. «...Поэзия не всегда ли есть наслаждение малого числа избранных, между тем как повести и романы читаются всеми и везде?» — замечал Пушкин позднее, в 1836 году (XII, 98). Но особенный интерес читателей к повествовательным жанрам подчеркивал он и ранее. «Кстати о повестях: они должны быть непременно существенной частью журнала», — писал он Погодину из Михайловского как раз в период работы над «Арапом Петра Великого» (XIII, 341). Правда, и поэзия Пушкина уже тогда далеко выходила за пределы «малого числа избранных». Но, придавая огромное общественное значение литературе, ощущая себя художественным выразителем не одного какого-либо узкого круга — сословия, класса, — а всей нации, «эхом русского народа», Пушкин, естественно, хотел, чтобы его голос доходил до наиболее широ-

кой читательской аудитории, чтобы он читался «всеми и везде».

Резко и решительно отражая притязания «толпы», «черни», он вместе с тем чутко откликался на читательские потребности и запросы, которые отражали «дух времени» — интересы и стремления современности. «Искренно признаюсь, что я воспитан в страхе почтеннейшей публики и что не вижу никакого стыда угождать ей и следовать духу времени», — заявлял он, внешне с оттенком иронии, а по существу вполне серьезно, как раз в эту пору (XI, 66). И действительно, обращение Пушкина к прозе вообще, и в частности к роману, было отнюдь не только индивидуальным его стремлением, а полностью отвечало «духу времени». Это наглядно подтверждается тем, что перейти от стихов к художественной прозе порывались многие поэты пушкинского окружения и старшего и младшего поколений — и П. А. Вяземский и Дмитрий Веневитинов.

«Вы мне очень лестно советуете приняться за прозу, — писал примерно в эту же пору Вяземскому другой крупнейший поэт-современник — Баратынский, — и, признаюсь, ваше ободрение для меня очень искусительно. Ваши разговоры произвели уже на меня свое действие, и я уже планировал роман, который напишу, ежели станет у меня терпения, а, в особенности, дарования»¹. Однако романа Баратынский не написал, а единственный дошедший до нас его прозаический опыт — повесть «Кольцо» — не представляет, в сущности, никакого значения. Дать первый, хотя и незавершенный, но замечательный во многих отношениях, подлинно художественный образец русского романа оказалось под силу только Пушкину.

Не случайно и то, что свое обращение к художественной прозе Пушкин начинает именно с исторического романа. Мы знаем, что важнейшей чертой его мировоззрения и одной из основ его метода как художника-реалиста был историзм, который сказывался и в присутствии ему и все нарастающем интересе к русскому историческому прошлому. Интерес этот, зародившийся еще в ранние годы, когда восемнадцатилетний поэт зачитывался томами только что вышедшей «Истории Государства Российского» Карамзина, окрепший во время южной ссылки, впервые нашел свое полноценное художественное воплощение в исторической трагедии «Борис Годунов». И опять-таки историзм Пушкина ярко свидетельствует, насколько в своем общем и собственно художественном миросозерцании, в своих творческих исканиях и стремлениях он шел в ногу с «духом времени», был с «веком наравне».

Одной из слабых сторон просветительной философии XVIII столетия и тесно связанного с ней искусства классицизма была недостаточная историчность взглядов на развитие

общества. Наоборот, многие современники Пушкина подчеркивали, что характерной чертой нового времени — первых десятилетий XIX века — и в общественной мысли, и в философии, и в литературе является особое «историческое направление». «История в наше время есть центр всех познаний, наука наук», — писал один из ближайших друзей покойного Веневитинова, И. В. Киреевский, в «Обзрении русской словесности 1829 года», которое Пушкин назвал «замечательнейшей статьей» (XI, 103). А несколько позднее Киреевский, объявивший в ней Пушкина главою новейшего направления в литературе — поэзии действительности, указывал, что именно «требование исторической существенности и положительности» способствует сближению «с жизнью и действительностью» как «всего круга умозрительных наук», так и литературы¹. «Новую» и вместе с тем «господствующую наукою времени, альфю и омегою века», давшую «новое направление искусству», «новый характер политике», объявлял историю и Белинский (VIII, 277). Все большее тяготение к этой «господствующей науке времени», стремление синтетически слить с ней «новое направление искусства» проявляется и в творчестве Пушкина.

Одним из необходимых условий для автора художественно-исторического произведения Пушкин считал наличие «государственных мыслей историка». И сам он шел в своих художественно-исторических созданиях, начиная с «Бориса Годунова», именно таким путем. В противоположность современной ему французской драматургии и многочисленным авторам исторических повестей и романов, в которых под видом прошлого изображалось перереяженное в исторические костюмы настоящее, где все было полно намеков и «применений» к современности, Пушкин стремился совместить в себе художника с историком: дать правдивую картину прошлых эпох — «воскресить минувший век во всей его истине» — и вместе с тем раскрыть социально-исторические причины совершавшихся событий, поступков действующих лиц, формирования их характеров и тем самым познать сложные законы исторического развития. Именно так и создавался «Борис Годунов».

Но, не подменяя прошлого переодетым в него настоящим, Пушкин вместе с тем, в отличие от некоторых писателей-романтиков, никак не уходил от настоящего в историю, «спасаясь» этим от современности. Наоборот, выбор им для исторической трагедии того периода, который летопись называла эпохой «многих мятежей», был явно обусловлен современной и жгучей общественно-политической проблематикой периода непосредственной подготовки вооруженного выступления декабристов. Недаром о соответствующих страницах «Истории»

Карамзина, давших ему фактический материал для его трагедии, он замечал, что они злободневны, как свежая газета. («C'est palpitant comme la gazette d'hier», XIII, 211). Так же неслучайны, как мы уже хорошо знаем, особое внимание и настойчивый интерес Пушкина в период после разгрома декабрьского восстания, когда не удалось преобразование страны снизу, к эпохе преобразования ее сверху, к теме Петра I.

Значение личности и деятельности царя-преобразователя как наглядного и поучительного примера для «настоящего», для Николая I, представлялось поэту столь важным, что данной им в «Стансах» 1826 года на протяжении всего восьми стихотворных строк формулы-характеристики Петра было явно недостаточно. Возникла настоятельная потребность не только шире развернуть образ самого Петра, но и художественно — во всей истине — воссоздать его век — эпоху преобразований начала XVIII столетия.

Для нового монументального творческого замысла требовалась соответствующая ему монументальная художественная форма, которая давала возможность раскрыть перед читателями «историческую эпоху, развитую на вымышленном повествовании» (определение Пушкиным жанра романа, XI, 92). Именно такая форма и создана была в первые десятилетия XIX века Вальтером Скоттом. Свою литературную деятельность Скотт начал романтическими поэмами из эпохи средневековья. Влечение к средним векам, наличие элементов таинственного в построении сюжета, «идеальность» характеров положительных героев — черты, присущие и Скотту-романисту. Но наряду с этим в своих многочисленных исторических романах он впервые сумел создать широкие, художественно правдивые, полные жизни и движения картины прошлого, населить их представителями различных сословий (в том числе и народных масс), показываемыми в ожесточенных столкновениях между собой, в политических бурях и социальных конфликтах их времени. Романы Вальтера Скотта сохраняют и по сей час живую занимательность и эстетическое значение. Но в глазах современников писателя они были громадным и в высшей степени новаторским явлением, великим художественным открытием, оказали влияние даже на саму историческую науку, способствуя возникновению новой — «социологической» — школы французских историков — Гизо, Минье, Тьерри. Популярность исторических романов «шотландского чародея», как его называл Пушкин, почти равнялась недавней популярности поэзии Байрона. Белинский же прямо приравнивал его к Шекспиру. «В начале XIX века явился новый великий гений, проникнутый его духом, который dokonчил соединение искусства с жизнью, взяв в посредники историю. Вальтер Скотт в этом

отношении был вторым Шекспиром...» (I, 267). В этом отзыве, как видим, энергично подчеркнута важнейшая роль Вальтера Скотта, во многом еще остававшегося романтиком, в становлении той новой — «реальной поэзии», школы реалистического искусства, которая, по прозорливым словам критика, «становится всеобщей и всемирною». Именно поэтому, очевидно, так высоко ценил его романы Карл Маркс, который, по свидетельству его дочери Элеоноры, «постоянно перечитывал Вальтера Скотта... восхищался им и знал его так же хорошо, как Бальзака и Филдинга»¹.

О громадном значении романов Вальтера Скотта для развития европейского реалистического романа, колыбелью которого они и в самом деле явились, свидетельствуют основоположники французского реализма Стендаль, прямо называвший их автора «нашим отцом», и Бальзак, который преемственно связывал с ними грандиозный замысел своей «Человеческой комедии». Исключительно высоко ставили романы Вальтера Скотта и наиболее значительные русские писатели того времени — от автора первых русских исторических повестей Карамзина до основоположников русского реализма Пушкина, Гоголя, Лермонтова. Наряду с этим громадная популярность вальтер-скоттовских романов приобрела характер очередной моды, захватившей светские и придворные круги русского общества. Вспомним, что вместе с набором модных «фраков и жилетов, шляп, вееров, плащей, корсетов, булавок, запонок, лорнетов, цветных платков, чулков à jour» возвращающийся из Парижа на Русь граф Нулин везет в своем чемодане и свежую литературную новинку — новый роман Вальтера Скотта. Недаром, ознакомившись с рукописью пушкинского «Бориса Годунова», «высочайший» цензор поэта, Николай I, посоветовал автору переделать его пьесу «в историческую повесть или роман на подобие *Вальтера Скотта*». Пушкин, мы помним, категорически отказался от этого. Однако, взявшись примерно полгода спустя за «Арапа Петра Великого», облеченного как раз «на подобие» Вальтера Скотта в форму исторического романа, он шел как бы навстречу пожеланию царя. Причиной обращения Пушкина к совсем новому для него художественному жанру это, как видно из всего сказанного, конечно, никак не было, но одним из дополнительных толчков могло явиться; новый «урок» (развернутым в эпическую монументальную фигуру образом Петра), облеченный в наиболее доходчивую, способную особенно привлечь Николая форму, оказывался тем самым максимально действенным, художественно заражающим.

Фабульная схема исторического романа вальтер-скоттовского типа такова. В романном центре произведения находятся, как

правило, вымышленные персонажи, более или менее обычные люди, вовлекаемые в водоворот исторических событий и вступающие в соприкосновение с реальными историческими лицами, находящимися на периферии произведения. Тем самым роман складывается из художественного вымысла (основное в нем не только в количественном, но и в структурном отношении) и реально-исторических фактов — событий, лиц. Пушкин стремится придать своему новому произведению, как он сделал это в «Борисе Годунове», наибольшую историчность, выбрав и для «главного лица» «Арапа» — собственно романного героя — реально существовавшую личность, одного из своих предков, и положив в основу фабулы некое реальное, как он считал, происшествие.



Особый, повышенный интерес к истории своих предков, демонстративное подчеркивание своей принадлежности к «шестисотлетнему» роду бояр Пушкиных, мы знаем, были для автора «Бориса Годунова» не только средством самозащиты против наглой и чванной знати, вроде «вельможи» графа Воронцова, третировавшего подчиненного ему маленького чиновника и «сочинителя» Пушкина с высоты аристократизма власти и богатства, но и источником законной патриотической гордости. Предки Пушкина по отцу неоднократно упоминались на страницах «Истории Государства Российского» как принимавшие активное участие в исторической жизни и судьбах родины. Отсюда и особый характер чувства Пушкиным русского исторического прошлого. История России была для него в какой-то степени семейной хроникой.

Линия материнских предков — Ганнибалов — была куда ближе. Вместе с тем их родоначальник, прадед поэта Абрам Петрович Ганнибал, колоритные рассказы о котором он слышал еще в детстве, в особенности от своей бабки, невестки «арапа» М. А. Пушкиной-Ганнибал, являлся едва ли не самым своеобразным представителем тех новых государственных деятелей — «птенцов гнезда Петрова», которых создала эпоха преобразований начала XVIII века. Простой царский арапчонок (обычай держать негров — «арапов» — был почти так же распространен при владетельных дворах того времени, как и обычай иметь шутов) стал ближайшим сподвижником Петра и одним из выдающихся деятелей XVIII столетия. Его старший сын, Иван Абрамович, по словам поэта, принадлежал «бесспорно к числу отличнейших людей екатерининского века» (VI, 655): сыграл выдающуюся роль в блистательной военной истории России. В знаменитом морском бою под Чесмою,

когда был сожжен и частично взят в плен весь турецкий флот, он распоряжался брандерами — судами, назначенными для поджога неприятельских кораблей, — и спасся с судна, взлетевшего на воздух; в 1770-м взял турецкую крепость Наварин, в 1779-м построил город Херсон. С особенным уважением относился к нему Суворов. «Возрастая» в царскосельских садах, населенных «славой мраморной и медными хвалами екатерининских орлов», мальчик Пушкин встречал среди «столпов» — монументов героям-полководцам — и колонну с надписью: «Победам Ганнибала». «Глядите, — писал поэт позднее, вскоре после работы над своим историческим романом, в одном из незавершенных стихотворных набросков, — вот герой, стеснитель ратных строев, || Перун кагульских берегов. || Вот, вот могучий вождь полуночного флага, || Пред кем морей пожар и плавал, и летал. || Вот верный брат его, герой Архипелага, || Вот наваринский Ганнибал» (III, 190). У поэта, таким образом, были основания гордиться и материнскими предками, тем более что, несмотря на свои заслуги, они не попали в ряды «новой аристократии», которую Пушкин так презирал и ненавидел. Характерно, что в той же рабочей тетради, в которой находятся черновики «Арапа», и совсем неподалеку от них Пушкин написал: «Гордиться славою своих предков не только можно, но и должно; не уважать оной есть постыдное малодушие» (XI, 55).

Но, помимо патриотической гордости своим прадедом, этот необычный предок-негр (таким считал его и сам поэт и вообще все современники) был для молодого Пушкина источником своеобразной романтики. Поэт ощущал и в самом себе пылкую африканскую кровь. Далекая, тогда еще особенно мало изученная, загадочная Африка была как бы его давней второй родиной. С нарочито дерзким вызовом заявлял он о своем «негритянском» огненном темпераменте — «бесстыдном бешенстве желаний» — в послании к члену вольнолюбивого кружка «Зеленая лампа» Ф. Ф. Юрьеву («Любимец ветренных Ляис»): «А я, повеса вечно-праздный, || Потомок негров безобразный...» (апрель — май 1820). Романтической мечтой о далекой и вместе с тем кровно близкой («моей») Африке проникнуто одно из лирических отступлений первой главы «Евгения Онегина», написанной в Одессе в период, когда Пушкин всерьез подумывал на каком-нибудь иностранном корабле начать «вольный бег» из своей постылой ссылки в чужие края «и средь полуденных зыбей, под небом Африки» «вздыхать по сумрачной России».

При отдельном издании первой главы поэт дал к этому месту специальное примечание: «Автор, со стороны матери, происхождения африканского» — и дальше вкратце, по слы-

шанным в семье рассказам, сообщал биографические данные о своем прадеде-«арапе». Заканчивается примечание выразительными строками, завершающимися знаменательным обещанием: «В России, где память замечательных людей скоро исчезает, по причине недостатка исторических записок, странная жизнь Аннибала известна только по семейственным преданиям. Мы современем надеемся издать полную его биографию» (VI, 654—655). «Поэтический побег» Пушкина не осуществился. Вместо этого он попал в новую ссылку — «в тень лесов тригорских, в далекий северный уезд». Но тут-то воспоминания о своем африканском предке охватили его с особой силой. «Михайловская губа», в состав которой входило и село Михайловское, была получена Абрамом Петровичем Ганнибалом в вотчинное владение от дочери Петра I, Елизаветы Петровны. Рядом с Михайловским находилось село Петровское, где доживал свои дни один из сыновей «арапа», двоюродный дед Пушкина, престарелый Петр Абрамович Ганнибал. Пушкин уже побывал в его родовом имении во время своего приезда в Михайловское в 1817 году, сразу же по окончании лицея, и, можно почти с уверенностью сказать, не упустил удобного случая, который, учитывая преклонный возраст деда, мог и не повториться: спрашивал «старого арапа» и о нем самом, и об его отце. В 1825 году, узнав, что Петр Абрамович находится при смерти, и услышав, что у него имеются памятные записки об его отце, по поводу отсутствия которых он недавно так сетовал, Пушкин писал Осиповой, что непременно должен повидать «старого негра», чтобы получить эти мемуары (XIII, 205). «Мемуары» оказались биографией А. П. Ганнибала, составленной кем-то на немецком языке. Она, как и собственноручно написанный поэтом, а возможно, им же и сделанный перевод ее на русский язык, сохранилась в бумагах Пушкина. Вообще, бродя в годы ссылки под сенью вековых михайловских лип, Пушкин особенно живо вспоминал своего африканского прадеда.

В деревне, где Петра питомец,
Царей, цариц любимый раб
И их забытый однодомец,
Скрывался прадед мой Арап,
Где, позабыв Елисаветы

И двор и пышные обеты,
Под сенью липовых аллей
Он думал в охлажденные леты
О дальней Африке своей,
Я жду тебя... —

обращается поэт в послании «К Языкову», написанном вскоре же по вынужденном приезде в Михайловское.

Другим, тоже живым и в высшей степени выразительным источником многочисленных преданий и рассказов о «ганнибаловщине» — колоритном быте предков поэта по матери — и о самом его прадеде являлась для Пушкина в эти годы няня,

бывшая крепостная Ганнибалов. Поэтому неудивительно, что, находясь в такой насыщенно ганнибаловской атмосфере, поэт, узнав, что Рылеев задумал историческую поэму из эпохи Петра I «Палей», и прочитав отрывки из нее, пишет брату в Петербург: «Присоветуй Рылееву в новой его поэме поместить в свите Петра I нашего дедушку. Его арапская рожа произведет странное действие на всю картину Полтавской битвы» (XIII, 143). Тогда же он составляет примечание к первой главе «Евгения Онегина» о своем африканском предке; наконец, в эту же пору (не позднее 31 октября 1824 года) начинает набрасывать в форме народной песни, скорее всего навеянной, как и содержание наброска, сказовой манерой нянинных повествований об «арапе», историю его женитьбы: «Как жениться задумал царский арап, || Меж боярынь арап похаживает, || На боярышен арап поглядывает. || Что выбрал арап себе сударушку, || Черный ворон белую лебедушку. || А как он, арап, чернешенек, || А она-то, душа, белешенька». На этом набросок оборвался, но именно женитьбу арапа Пушкин положил в основу романтической фабулы своего исторического романа, который вместо предполагавшейся было им биографии прадеда начал писать в том же Михайловском летом 1827 года.

Сосед и приятель Пушкина А. Н. Вульф рассказывает о посещении им поэта как раз в разгар его работы над историческим романом. Он нашел его за рабочим столом, на котором наряду со «всеми принадлежностями уборного столика поклонника моды» (вспомним «модную келью» Онегина и пушкинское «быть можно дельным человеком и думать о красе ногтей») «дружно лежали» сочинения Монтескье, Журнал Петра I и другие книги и две большие тетради в черном сафьяне, поразившие его своей «мрачной наружностью» и заставившие ожидать чего-нибудь «таинственного», особенно когда на большей из них он заметил полустертый масонский треугольник. Однако Пушкин, заметив это, внес «прозаическую» ясность, сказав, что тетрадь с масонским знаком действительно была «счетною книгою» масонской ложи (вероятно, кишиневской ложи «Овидий», членом которой он состоял), а что теперь он пишет в ней стихи; в другой же тетради он показал Вульфу только что написанные первые две главы романа в прозе. В нем, как записал Вульф в своем дневнике, «главное лицо представляет его прадед Ганнибал, сын абиссинского эмира, похищенный турками, а из Константинополя русским посланником присланный в подарок Петру I, который его сам воспитывал и очень любил. Главная завязка этого романа будет — как Пушкин говорит — неверность жены сего арапа, которая родила ему белого ребенка и за то была посажена в монастырь. Вот историческая основа этого сочинения».

Пушкин был в это время весь в мыслях о русском историческом прошлом и одновременно — что весьма характерно — об исторических же событиях современности. Даже играя с Вульфом на бильярде, он не переставал говорить на эти темы: «Удивляюсь, как мог Карамзин написать так сухо первые части своей „Истории“, говоря об Игоре, Святославе. Это героический период нашей истории. Я непременно напишу историю Петра I, а Александрову — пером Курбского. Непременно должно описывать современные происшествия, чтобы могли на нас ссылаться. Теперь уже можно писать и царствование Николая, и об 14-м декабря»¹. И это переплетение прошлого и настоящего, раздумий об истории и вместе о современности весьма характерно для той творческой атмосферы, в которой складывался пушкинский исторический роман.

Образ и жизнь прадеда привлекли теперь к себе творческое внимание автора уже не той романтической экзотикой, которой они были окутаны в «семейственных преданиях». Вместе с тем колоритный облик А. П. Ганнибала, его необычная судьба, драматическая история его женитьбы не только внесли в высшей степени своеобразную, ярко живописную краску в картину Петровской эпохи, но и давали возможность Пушкину развернуть ее во всю ширь — показать во всем ее своеобразии, сложности, противоречивости, диковинной цестроте.

Мало того, фигура прадеда-арапа имела для Пушкина и еще одно весьма существенное значение. Своих предков со стороны отца — бояр Пушкиных — он вывел на сцену в «Борисе Годунове», написанном в преддверии восстания декабристов. Там они, в соответствии с реальными историческими фактами, играют оппозиционную по отношению к тогдашнему правительственному режиму роль, а один из них — Гаврила, наиболее яркий представитель «рода Пушкиных мятежного», которого поэт и прямо сравнивал с деятелями революционного французского Конвента, активно борется против царя, выступая на стороне того, с кем «мнение народное», поддержка народа. Теперь Пушкин вводит в свой исторический роман совсем другого предка, который, в отличие от предков по отцу, бояр Пушкиных, выступивших в конце XVII века (на этот раз с реакционных позиций) против Петра и беспощадно раздавленных им, становится деятельным соратником царя-преобразователя, как позднее Ломоносов, пособником его делу — «помощником царям». Такая позиция вполне соответствовала политическим «надеждам» последекабрьского Пушкина, автора «Стансов» 1826 года. Помимо того, история отношений между этим предком поэта, который, стремясь быть «сподвижником великого человека» «и совокупно с ним действовать на судьбу

великого народа», был «царю наперсник, а не раб» (вспомним концовку стихотворения «Друзьям»), и предком Николая, Петром, в свою очередь искренне любившим и высоко ценившим своего «помощника», также могла явиться поучительным образцом надлежащих отношений между монархом и подданным. Пушкину очень важно было дать Николаю и этот «урок». А что в сознании Пушкина прошлое переплеталось здесь с настоящим, история с современностью, образ предка-«арапа» с ним самим — наглядно показывает рисунок, набросанный им на одной из рукописных страниц его исторического романа (воспроизведен в качестве заставки к настоящей главе). Судя по резко выраженным «негритянским» чертам, соответствующим наружности Ибрагима, как о ней говорится в романе, перед нами — профиль «арапа». Вместе с тем бросается в глаза сходство этого воображаемого портрета с автопортретами самого Пушкина, которыми он так любил заполнять свои рабочие тетради. И это семейное сходство так сильно выражено здесь, думается, не случайно.

* * *

С наибольшей отчетливостью новый — «прозаический» во всех смыслах этого слова — метод Пушкина-художника, автора исторического романа, проступает в образе царя Петра. Уже в «Стансах» 1826 года, мы видели, поэт снимал с этого традиционнейшего образа тот ореол божественности, которым он был неизменно окружаем в одах и эпонеях русского классицизма. Развивая прогрессивное ломоносовское представление о Петре как о царе-просветителе, властно двинувшем страну вперед, неустанно трудившемся на пользу родины, поэт вместе с тем решительно освобождал свое изображение от традиционной религиозной риторики, к которой Ломоносов все же продолжал прибегать. Пушкинский образ Петра в «Стансах» — та «проза в стихах», признак «мужественной зрелости и крепости мысли», «верного такта действительности», которую так высоко оценивал Белинский. Образ Петра окончательно сводится с одических «небес», ставится на «землю», на конкретную историческую почву, показывается в качестве незаурядного человека, крупнейшего государственного деятеля в главах пушкинского исторического романа — этой «прозы в прозе». Вот как предстает перед читателями при первом же своем появлении в романе Петр, выехавший навстречу возвращающемуся из Парижа «арапу»: «Оставалось 28 верст до Петербурга. Пока закладывали лошадей, Ибрагим вошел в ямскую избу. В углу человек высокого роста, в зеленом кафтане, с глиняною трубкою во рту, облокотясь на стол, читал гамбургские газе-

ты. Услышав, что кто-то вошел, он поднял голову. „Ба! Ибрагим? — закричал он, вставая с лавки. — Здорово, крестник!“». Вместо канонического — иконописного, абстрактного — *лица* «земного божества», перед нами — живое человеческое *лицо*, необыкновенно яркий и художественно выразительный исторический *портрет*.

Повествовательные произведения на темы из русской истории появлялись у нас и до пушкинского «Арапа Петра Великого». Признанными образцами этого рода считались повести Карамзина, но их персонажи, в том числе и лица исторические, либо представляли в патетическом облике античных героев («Марфа Посадница»), либо наделялись сентиментальной чувствительностью («Наталья боярская дочь»). Именно потому-то Пушкина особенно привлекало умение Вальтера Скотта воссоздавать в своих романах образы людей прошлого без ложно величавого «исторического» пафоса, ходульной напыщенности, свойственной трагедиям классицизма, «чопорности чувствительных романов», а непосредственно и просто — «домашним образом», как если бы они описывались их современниками — живыми свидетелями всего того, что происходило на их глазах (XII, 195). Подобным «домашним образом» Пушкин уже начал показывать историю в ряде сцен «Бориса Годунова». В «Арапе Петра Великого» эта «домашняя» манера является преобладающей. Петр показан не только и даже не столько в его героической деятельности, неутомимой преобразовательной работе (о ней, в сущности, только упоминается), сколько в подчеркнуто «домашней», чисто бытовой обстановке: в кругу семьи, за игрой в шашки с широкоплечим английским шкипером, в доме боярина Ржевского в качестве свата, заботливо устраивающего семейные дела своего Ибрагима. После встречи с крестником царь везет его к себе: «Государева коляска остановилась у дворца так называемого Царицына сада. На крыльце встретила Петра женщина лет 35, прекрасная собою, одетая по последней парижской моде. Петр поцеловал ее в губы и, взяв Ибрагима за руку, сказал: „Узнала ли ты, Катенька, моего крестника: прошу любить и жаловать его по-прежнему“. Екатерина устремила на него черные, пронизательные глаза и благосклонно протянула ему ручку. Две юные красавицы, высокие, стройные, свежие как розы, стояли за нею и почтительно приблизились к Петру. „Лиза, — сказал он одной из них, — помнишь ли ты маленького арапа, который для тебя крал у меня яблоки в Оранжебауме? вот он: представляю тебе его“». Великая княжна засмеялась и покраснела. Пошли в столовую. В ожидании государя стол был накрыт. Петр со всем семейством сел обедать, пригласил и Ибрагима. Во время обеда государь с ним разговаривал о разных предметах, расспрашивал

его о Испанской войне, о внутренних делах Франции, о Регенте, которого он любил, хотя и осуждал в нем многое. Ибрагим отличался умом точным и наблюдательным. Петр был очень доволен его ответами; он вспомнил некоторые черты Ибрагимова младенчества и рассказывал их с таким добродушием и веселостью, что никто в ласковом и гостеприимном хозяине не мог бы подозревать героя полтавского, могучего и грозного преобразователя России». Подобная простота образа Петра, намечавшаяся уже в «Стансах», является одним из первых замечательных достижений Пушкина-прозаика. Причем эта «прозаическая» простота Петра-человека никак не умаляет величия Петра — исторического деятеля.

И сам образ Петра, и изображение его времени строятся в романе, как правило, на фактической основе. Порой для создания целостной обобщенной картины автор допускает некоторые отступления от строго исторической последовательности в ходе событий. Возвращение Ибрагима из Франции в Россию, а значит, и все русские эпизоды романа относятся к 1722 — 1723 годам. А между тем в нем упоминается, что Ибрагим видел Петра вместе с одним из образованнейших людей того времени и его ближайших сподвижников, поставленным им во главе церкви и круто подчинившим власть духовную власти светской, главой «ученой дружины», писателем и проповедником, епископом Новгородским Феофаном Прокоповичем, с другим прогрессивным церковником, горячим сторонником петровских реформ, переводчиком многих иностранных книг, Гавриилом Бужинским, наконец, с еще одним пособником в просветительской деятельности, сочинителем «стихов поэтыцких» в честь Петра, переводчиком, редактором, типографщиком, обучавшим русских людей печатному делу, а порой, по примеру царя-плотника, и прямо становившимся за наборный станок, издавшим по его поручению ряд светских книг (учебники, перевод басен Эзопа и т. п.), Ильей Копиевским. То, что Пушкин называет всех этих лиц, имеющих прямое и непосредственное отношение к «словесности», ставя их всех в ближайшее окружение Петра, вполне понятно. Этим особенно выделена и подчеркнута та грань деятельности царя, которая Пушкину, как писателю и горячему стороннику просвещения, была в нем особенно дорога. Но Копиевский умер около 1708 года, — значит, задолго до возвращения Ибрагима в Россию, а Феофан Прокопович приехал в Петербург только в 1716 году, — значит, лет через восемь после смерти Копиевского. Не совпадает со временем действия романа и описание Петербурга, по ряду деталей соответствующее более раннему периоду созидания «новорожденной столицы, которая подымалась из болота по манию самодержавия». Но в основном и существенном Пуш-

кин, как и при создании «Бориса Годунова», оставался верен тем источникам, которыми пользовался и к которым порой прямо отсылает читателей, если бы они захотели проверить отдельные страницы и эпизоды романа с точки зрения соответствия их реальным историческим данным. Так, при первоначальном опубликовании части третьей главы «Ассамблея при Петре I-м» дана сноска: «См. Голикова и Русскую Старину», то есть многотомный труд И. И. Голикова «Деяния Петра Великого», не имеющий сколько-нибудь серьезного научно-исторического значения, но представляющий богатейшее собрание документальных материалов, в том числе многочисленных рассказов — «анекдотов» — о Петре, и опубликованные декабристом А. О. Корниловичем в его альманахе «Русская старина» довольно живо написанные, в значительной степени на материале того же Голикова, очерки о быте и нравах петровского времени. Из Корниловича и в особенности из Голикова Пушкин действительно прямо заимствовал и фактические данные, и бытовые — «жанровые» — сценки, и некоторые отдельные эпизоды. Так, чрезвычайно колоритно и выразительно изображено в романе «представление» только что вернувшегося из «чужих краев» с дипломатическими «депешами» модника и вертопраха Корсакова царю — плотнику и кораблестроителю, давшему ему аудиенцию в месте, совершенно для того неподходящем, — «на мачте нового корабля». Между тем этот эпизод является почти дословным пересказом подобной же аудиенции, которую Петр дал одному из иностранных послов. Реальное историческое лицо и сам Корсаков. Равным образом упрек в «мотовстве», брошенный ему царем, увидевшим его в модных и дорогих «бархатных штанах», почти буквально воспроизводит подлинные слова, сказанные Петром. В то же время эти многочисленные, так сказать, раскавыченные цитаты из исторических источников, которые с тончайшим стилистическим мастерством и потому совершенно незаметно для читателя вплетены в повествовательную ткань романа и по которым лишь чуть-чуть прошла художественная кисть автора, звучат, как живые «голоса» минувшей эпохи, сообщают изображению ее и реалистическую полнокровность и доподлинный как собственно исторический, так и художественно-исторический колорит, дают возможность ощущать «минувший век» воистину воскрешенным, воспринимать его не в прошедшем, а как бы в настоящем времени.

В высшей степени художественно выразительный портрет являет собой и тот, кто стоит в центре романической фабулы произведения, — «арап» Ибрагим. В отношении личности и жизни своего прадеда Пушкин располагал весьма ограниченными материалами. Единственным «документальным» источ-

ником, на который Пушкин мог опираться, являлась немецкая биография. Однако по своему характеру, а в основном и по содержанию она мало чем отличается от «семейственных преданий», лишь дополняя и порой несколько уточняя их. В свою очередь, в последних также встречаются некоторые дополнительные детали. Несколько упоминаний о Ганнибале имеется в голиковских «Деяниях Петра Великого», но они почти не содержат ничего нового. Для того чтобы составить ясное представление, как Пушкин-художник распорядился этим материалом, изложу основное содержание немецкой биографии, точнее, написанного Пушкиным перевода ее на русский язык.

История жизни Абрама Петровича Аннибала рисуется так. Родом он был «африканский арап из Абиссинии» — младший сын влиятельного и богатого туземного феодала — «владельца», «столь гордого своим происхождением, что выводил оное прямо от Аннибала». Отец его, как и все местные «князья», был турецким вассалом. В конце XVII века, подобно всем им «утесненный налогами», он попытался свергнуть турецкое иго, но «после многих жарких битв» был побежден. В числе прочих условий турки потребовали в качестве заложников знатных «отроков». Будущему «царскому арапу», мать которого была «последней из тридцати жен африканского владельца», было в то время всего восемь лет. Однако, по прояскам остальных жен, его обманом посадили на корабль, отправляющийся в Константинополь. Старшая его несколькими годами сестренка напрасно молила оставить брата, предлагая за него «все свои драгоценности». «Видя, что ее старания были тщетны, бросилась она в море и утонула». Аннибал запомнил это на всю жизнь: «В самой глубокой старости текли слезы его в воспоминании любви и дружбы — и всегда живо и ново представлялась ему сия картина». В примечании к первой главе «Евгения Онегина» детство «арапа» расцвечено по «семейственным преданиям» еще некоторыми красочными подробностями. Будучи уже стариком, он «помнил еще Африку, роскошную жизнь отца, 19 братьев, из коих он был меньшой; помнил, как их водили к отцу, с руками, связанными за спину, между тем, как он один был свободен и плавал под фонтанами отеческого дома». В Константинополе Ибрагим был «вместе с другими юношами» помещен в султанском «серале», где и пробыл более года. Петр I, рассказывает далее автор записки, огорченный тем, что его подданные упорно сопротивлялись попыткам насадить среди них европейское просвещение, решил показать им пример «над совершенно чуждою породой людей». С этой целью он наказал русскому посланнику в Константинополе прислать ему «арапчонка с хорошими способностями». Тот «с немалой опасностью», при помощи, очевидно, подкуплен-

ного визиря, добыл ему трех: мальчика Аннибала, другого «арапа» и одного далматинца, уроженца Рагузы. Петр «с большим вниманием» следил за их воспитанием и, «по своей прозорливости» тотчас заметив «расположение детей», определил рагузинца (впоследствии он стал графом Рагузинским) в статскую службу, а «живого, смелого» африканца в службу военную. «Неразлучный с императором» Аннибал «спал то в его кабинете, то в его токарне» и вскоре сделался его «тайным секретарем». Над постелью Петра висела аспидная доска, на которой он записывал пришедшие ему ночью мысли, а Аннибал утром переписывал их «и рассылал по разным коллегиям». Видя «дарования сего юноши», царь приставил к нему «лучших учителей, а особенно математиков». Аннибал состоял при царе во всех его «трудах и походах». В 1707 году Петр «крестил его вместе с королевой польской», назвав также Петром, но разрешил ему подписываться своим старым именем — Ибрагим; отчество он получил по своему крестному отцу — Петрович. Узнав, где находится «арап», старший брат приехал было в Петербург, чтобы выкупить его, но Петр не захотел расстаться с ним. «Для усовершенствования в науках» царь послал «арапа» «с рекомендательными письмами и с хорошим пенсионом» в Париж к регенту, герцогу Орлеанскому. Тот поместил его в военную школу, откуда он был выпущен офицером артиллерии. Затем он принимал участие в войне за испанское наследство, «был употреблен в копанию мин» и «ранен в голову в одном подземном сражении». Петр не терял из виду своего крестника и лет через шесть вызвал его обратно в Россию. «Но просвещение, роскошь и самый климат Франция» удерживали молодого арапа, и он «то под предлогом болезни, то неокончания наук» откладывал свое возвращение. Петр «угадал» истинную причину и написал регенту, что не намерен неволить Ганнибала, что тот «совершенно свободен и что предоставляет он все его совести». Герцог Орлеанский показал это письмо «арапу», и тот, поблагодарив регента «за его ласки и честь», немедленно выехал в Петербург. «Государь поехал ему навстречу» вместе со своей женой, будущей императрицей Екатериной I, и тотчас дал ему чин капитан-лейтенанта бомбардирской роты Преображенского полка, в котором сам имел чин капитана. «После был он употребляем в разных делах, более и более заслуживая доверенность Петра». Перед смертью царь послал его в Ригу для исправления тамошних укреплений, «пожаловал ему 2000 червонцев голландских» и, умирая, поручил жене, императрице Екатерине I, и дочери, будущей императрице Елизавете, дальнейшую заботу о нем и защиту его как иностранца. Екатерина назначила его учителем математики к наследнику престола Петру II, «коим он был очень

любим». Однако после смерти Екатерины Меншиков, опасаясь его влияния на нового царя, решил под благовидным предлогом удалить его из столицы и «сослал Африканца» на берега Амура «мерить китайскую стену». Положение «арапа» не изменилось, когда после падения Меншикова у власти стали его соперники, князья Долгорукие. Помог ему вернуться из Сибири граф Миних, который «спрятал» его «в Перновский гарнизон инженерным майором». Когда «на отцовский престол» взошла Елизавета Петровна, он написал ей только следующие слова: «Помяни мя, Господи, егда приидиши во царствие свое» (евангельская цитата). «Она тотчас подарила ему 600 душ в Псковской губернии и село Рагола около Ревеля, сделала его бригадиром, оберкомендантом Ревеля, генерал-майором, после генерал-инженером, генерал-аншефом и директором каналов в Кронштадте и Ладожского сообщения». При преемнике Елизаветы, Петре III, Ганнибал по болезни вышел в отставку «и кончил жизнь философом» в 1781 году, на девяносто третьем году жизни.

В конце биографии очень коротко говорится и о семейной жизни «арапа»: первая жена его «называлась Авдотья Алексеевна — греческого исповедания, родила ему дочь Авдотию, пострижена в Тихвине; дочь умерла невестою — вторая жена его — Христина Регина фон Шеберх умерла 13 мая 1781 года на 76 году, имел 11 детей от нее»¹. Как видим, о первой женитьбе Ганнибала в биографии сказано весьма глухо. Позднее, очевидно по семейным преданиям и рассказам няни, Пушкин написал об этом подробнее: «Первая жена его красавица, родом гречанка, родила ему белую дочь. Он с нею развелся и принудил ее постричься в Тихвинском монастыре, а дочь ее Поликсену оставил при себе, дал ей тщательное воспитание, богатое приданое, но никогда не пускал ее себе на глаза... Вторая жена... родила ему множество черных детей обоего пола». *«Шорн шорт... делат мне шорн репят и дает им шортовск имя»* (родного деда поэта, Осипа Абрамовича, Ганнибал наименовал Януарием), — приводит далее Пушкин слова своей прабабки, оговаривая ее «немецкое произношение» (XII, 312, 313).

Последующие, начиная с 60-х годов XIX века, архивные разыскания, ознакомление с подлинными документами (письмами Ганнибала, его служебными и судебными делами и т. п.) не оставили почти камня на камне от воздвигнутого им самим своеобразного сооружения — немецкой биографии, которая, по убедительным заключениям исследователей, была либо прямо продиктована им, либо написана с его слов. Его же рассказы были источником и «семейственных преданий». В пору писания романа доступа к архивам Пушкин не имел.

Тем важнее отметить, что к одному из очень существенных разделов немецкой биографии «арапа» он не только сумел отнестись явно критически, но и оказался здесь более прав, чем позднейшие исследователи, оставившие как раз этот раздел в полной неприкосновенности. Речь идет о происхождении «арапа» и об его детских годах в доме отца. Пушкина времени южной ссылки, в основном поэта-романтика, эта экзотическая страница жизни прадеда, несомненно, весьма привлекала. Теперь Пушкин-«прозаик» не без добродушия посмеялся над всем этим в своем историческом романе устами носительницы здравого смысла, старушки сестры боярина Ржевского. В ответ на слова брата об «арапе»: «Он роду не простого... он сын царского салтана. Басурмане взяли его в плен и продали в Цареграде, а наш посланник выручил и подарил его царю. Старший брат арапа приезжал в Россию с знатным выкупом и...» — сестра решительно перебивает его: «Батюшка, Гаврила Афанасьевич... слышали мы сказку про Бову Королевича да Еруслана Лазаревича». И в данном случае мы вправе считать, что реплика персонажа в значительной степени соответствует точке зрения автора. По крайней мере, в набросанной самим Пушкиным позднее, в 30-е годы, биографии прадеда экзотика сведена к минимуму. О его происхождении и детских годах сказано только: он «был негр, сын владетельного князька». Пушкин не располагал материалами, которые дали бы ему возможность твердо обосновать свой скептицизм. Однако материал, имеющийся в нашем распоряжении теперь, показывает, что он стоял здесь на исторически правильном пути.

В документе, ставшем известным гораздо позднее, — прошении «арапа», направленном много лет спустя после смерти Петра в департамент герольдии о выдаче ему диплома на дворянство и герб (диплом на герб, кстати, так и не был выдан), он, впервые ссылаясь на свое знатное происхождение, рассказывает об истории приезда в Россию: «В 1706 году я выехал в Россию из Царяграда, при графе Савве Владиславиче, волею своею, в малых летах, и привезен в Москву в дом блаженный и вечно достойный памяти государя императора Петра Великого»¹. Дата эта, хотя с оговоркой, что она не совпадает с указаниями Ганнибала о числе лет, проведенных им при Петре, была принята всеми биографами. Между тем уже с 1698 года в дворцовых книгах начинаются записи товаров, полученных из казенного приказа в мастерскую палату и предназначенных на пошивку платья «арапам» Томосу, Секе и Абраму. Через некоторое время упоминание имен Томоса и Секе прекращается. Имя же Абрама не перестает встречаться вплоть до 1717 года. А то, что этот «арап Абрам» и был предком Пушкина (при дворе Петра имелись и другие «арапы» с таким

же именем), доказывається записью в той же дворцової книжці ще від 1699 року, де він прямо названий — «Аврам Петров». Записи ці не тільки скасовують традиційну дату ввезення «арапа» в Росію, але й змушують відмовитися від версії вивезення його з допомогою російського посла з Константинополя, про що розповідається як в «сімейних переказах», так і в німецькій біографії і що повторюється Пушкіним. В 1698 році російського посла в Константинополі бути не могло, бо у турків з росіянами шла війна; рівним чином ні в яких стосунках з російським двором Савва Рагузінський, з'явившись вперше під Азовом в 1702 році, ще не знаходився. А якщо так — руйнується і вся передісторія «арапа» до приїзду його в Росію. Раз він не був похищений з константинопольського сералю, значить, він не був взятий турками як заручник, а тим самим вся фантастика його «роскошного життя» в будинку потомка «Аннібала», знатного і багатого абіссинського князя, дійсно виявляється «казкою про Бову королевиці да Еруслаана Лазаревича»¹. Між тим ця «казка» до сих пор прийнята, в суттєвості, всіма біографістами Ганнібала і Пушкіна². Опіраючись в основному на неї, видаючийся учений-антрополог, професор Д. Н. Анучин виступив в день столітнього ювілею со дня народження поета, в 1899 році, з сенсаційним опроверженням належності арапа до «чорної» раси — неграм, доводячи, що він є «хамітом», — точка зору, котра знову-таки стала загальноприйнятою³. На приведені ж мною записи дворцових книг ніхто до сих пор не звернув належного уваги.

К сожаленію, взамен екзотическої «казки» об «арапі» ніякими даними про його життя до появи його в 1698 році в Росії ми не розпорядимося. Виняток становить лише повідомлення, наявне в першому ж друкованому біографічному повідомленні про Ганнібала в анонімній книжці «Російські любимоці», вийшовшій в Німеччині в 1809 році. Автор її, Георг фон Гельбиг, секретар саксонського посольства в Росії в епоху Катерини II, пише: «Абрам Петрович Ганнібал був негр, привезений як конюх Петром I з Голландії»⁴. Твердження Гельбига, звичайно, відображає толки, слухані ним об «арапі». Єсть ли в ньому якась-будь частка істини, сказати важко. Але несомненно, «арапу» було дуже важливо, щоб закріпити своє становище в Росії не як незнайомця звідкіль взятого, а як людину, причому без роду без племені, а людину, причому в особливості по поняттям того часу, на це права, створити легенду про своє знатне походження, не більше не менше як від самого Ганнібала (присвоєння йому саме цієї фамилії він не при Петрі, а значно пізніше все ж таки досягнув), оформивши її фантастичною розкошним життям в будинку батька.

И так (Пушкин отлично знал это) поступал не один «арап». Например, в грамоте на княжеское достоинство, выданной другому «безродному» «баловню счастья» Петровской эпохи, знаменитому Меншикову — сыну придворного конюха, торговавшему на улице пирожками (в «Арапе» боярин Ржевский презрительно именуется «блинником»), значит, что отец его происходил из фамилии благородной литовской и что ради его заслуг в гвардии сын его был принят ко двору. А что «арап» был весьма склонен к такого рода приукрашиваниям, видно из дальнейшего повествования немецкой биографии о годах его жизни и при Петре, и, в особенности, в Париже. Эти приукрашивания, а порой и явные вымыслы без труда смогли быть опровергнуты существующими архивными документами, что в дальнейшем и было сделано исследователями. Гораздо легче было фантазировать «арапу» о годах своего детства в Африке, поскольку никаких документальных материалов о них не было, да, очевидно, и не могло быть.

Все это я указал для того, чтобы наглядно продемонстрировать, как трезво, куда более трезво, чем позднейшие исследователи, умел подходить Пушкин, вполне овладевший к этому времени «прозаическим» мышлением — «суровой прозой», к материалу, которым он располагал и на основе которого создал здание своего исторического романа. Да и помимо всего, африканская экзотика была, в сущности, мало нужна автору для цели, им себе поставленной, — художественного воссоздания Петровской эпохи, даже больше того, могла увести от нее в сторону. Наоборот, Пушкин, как увидим, воспользовался из имевшегося в его распоряжении материала всем тем, в чем не имел особого основания сомневаться и что могло этому художественному заданию способствовать. К некоторым подробностям и здесь он отнесся критически. Так, в немецкой биографии рассказывается, что навстречу возвращающемуся из Парижа в Россию «арапу» выехал не только сам Петр, но даже и его жена Екатерина. Это выглядело уже слишком неправдоподобно, и в романе Ибрагима встречает один Петр (из архивных материалов стало позднее ясно, что весь эпизод встречи придуман). Но Пушкин писал не историю, а роман. И в отношении того, что было связано с собственно романической интригой, хотя и основанной не на «вымышленном», а на действительном (как он считал) происшествии, он допускал, если это было необходимо по соображениям художественного порядка, и домысел, и даже прямые отступления от известных ему фактов.

Так, к области художественного вымысла полностью относится парижская любовная связь Ибрагима. Однако и данная часть пушкинского романа не являлась плодом, если можно

так выразиться, «чистого» воображения, а была подсказана в порядке закономерной литературной преемственности, источником, относящимся уже не к реальной, а к другой, особой «действительности» — к миру искусства, художества, который значит так много для духовной жизни людей вообще и особенно тех, кто наиболее сильно и непосредственно сопричастен этому миру, — для самих писателей.

* * *

Одним из особенно «жгучих», по позднему признанию самого Пушкина, литературных впечатлений его «юности» — поры южной ссылки — был роман видного либерального французского деятеля и писателя Бенжамена Констан «Адольф», оказавшийся, так же как и романы Вальтера Скотта, но на иной, свой лад у истоков реалистического романа XIX столетия. В «Адольфе» (и это было выдающимся художественным достижением автора) перед читателями впервые предстал правдивый психологический портрет героя-современника, типичного представителя пореволюционного поколения европейской молодежи начала XIX века. «Бенж. Констан первый вывел на сцену сей характер, впоследствии обнародованный гением Байрона», — писал Пушкин в заметке 1830 года, посвященной переводу П. А. Вяземским «Адольфа» на русский язык (XI, 87). В самом деле «Адольф» был написан еще в 1807 году, но вышел в свет только в 1815-м, уже после появления первых песен «Странствований Чайльд-Гарольда» и восточных поэм Байрона. Тем не менее этот необыкновенный роман, как назвал его Стендаль, не потонул в лучах уже гремевшей славы английского поэта, а привлек к себе широкое внимание и на Западе и у нас. Особенно он должен был захватить Пушкина, который еще в своем «Кавказском пленнике» пытался решить аналогичную задачу, но осуществлял ее романтическим методом и приемами Байрона и вскоре сам стал считать свою попытку «неудачной». Наоборот, роман Констан, в котором, по известным словам автора «Евгений Онегина», «отразился век и современный человек изображен довольно верно», потряс Пушкина, как и многих близких ему писателей, той психологической правдой и глубиной, с какой автор, рассказывая историю драматической любви героя (рассказ ведется от первого лица), вводил читателей в его сложный и противоречивый душевный мир. Называя «Адольфа» в предисловии к своему переводу его на русский язык «любовной биографией сердца», а его автора мастером «сердцеведения», Вяземский писал: «Трудно... более выказать сердце человеческое, перевернуть его на все стороны, выворотить до дна и обнажить на-

голо во всей жалости и во всем ужасе холодной истины» (как установила Анна Ахматова, в редакции этого предисловия принимал участие Пушкин)¹. Особенно важно было и то, что, в соответствии с поставленным Константином художественно-психологическим заданием, его роман был написан тем ясным, точным и простым «языком мысли», который Пушкин определял уже известным нам словом «метафизический», возможно именно «Адольфом» ему и подсказанным. По крайней мере, он опять повторяет это слово в уже упомянутой заметке о переводе «Адольфа»: «С нетерпением ожидаем появления сей книги. Любопытно видеть, каким образом опытное и живое перо кн. Вяземского победило трудность метафизического языка, всегда стройного, светского, часто вдохновенного. В сем отношении перевод будет истинным созданием и важным событием в истории нашей литературы». Возможно, что Пушкиным была внушена и сама мысль перевести «Адольфа». Вспомним его призыв к Вяземскому образовать «наш метафизический язык», сделанный еще в период южной ссылки, когда поэт зачитывался романом Констана. Недаром Вяземский посвятил свой перевод именно Пушкину («Прими мой перевод любимого нашего романа», — писал он ему в посвящении).

Исследователями уже неоднократно отмечалась перекличка в ряде случаев пушкинского творчества с «Адольфом» Констана. Этому специально посвящена уже упомянутая и весьма содержательная статья Анны Ахматовой. Но до сих пор не обращалось внимания на несомненную близость к «Адольфу» двух первых, «парижских» глав «Арапа Петра Великого». Герой романа Констана после долгих усилий добывается взаимности любовницы (фактически жены) графа П., однако через некоторое время начинает тяготиться этой связью и всячески стремится разорвать ее. Та же фабульная схема в основе романа Ибрагима с женой графа Д. Конечно, одно это сходство еще мало бы что значило, могло носить совершенно случайный характер. Однако оно усиливается совпадением имен героинь: Эленора в «Адольфе» (имя так запомнившееся Пушкину, что многие годы спустя он называл им женщину, которой был страстно увлечен, — XIV, 64), Леонора — в «Арапе»². Наконец, в «Арапе» и в «Адольфе» мы находим ряд не только совпадающих мест, психологических ситуаций, но порой и дословных реминисценций. Эленора «славилась своей красотой», «хотя была она уже не первой молодости». Леонора, «уже не в первом цвете лет, славилась еще своею красотою». Поначалу Адольф Эленоре и Ибрагим Леоноре нравятся своей резкой непохожестью на всех окружающих (Эленоре «было приятно общество человека, непохожего на всех тех, кого она видела до того времени» — «Адольф»; для Леоноры,

пусть и в меньшей степени, чем для других парижских красавиц, Ибрагим был «род какого-то редкого зверя... разговор его был прост и важен; он понравился графине, которой надоели вечные шутки и тонкие намеки французского остроумия» — «Арап»). Герои особенно привлекают обеих героинь бескорыстием их чувства. «...Я ни на что не надеюсь, ни о чем не прошу, я хочу только одного — видеть вас», — уверяет Адольф предмет своей страсти; «Элленора была растрогана». «Что ни говори, — замечает Пушкин в «Арапе», — а любовь без надежд и требований трогает сердце женское вернее всех расчетов обольщения». Но это — только завязка возникающей близости между обеими парами. Одно и то же приводит их к неотвратимой развязке: «Неистовость» нарастающей страсти Адольфа «внушала ужас» Элленоре, но она уже не в силах противостоять этому: «Наконец, она отдалась мне»¹. Адольф упоен победой. «Напрасно графиня, испуганная исступлением страсти, хотела противопоставить ей увещания дружбы и советы благоразумия... И наконец, увлеченная силою страсти, ею же внушенной, изнемогая под ее влиянием, она отдалась восхищенному Ибрагиму». Каждое из этих совпадений в отдельности также могло быть случайным. Однако, как видим, их слишком много, причем число это можно еще увеличить.

Но при наличии несомненной связи между «парижскими» главами «Арапа» и «Адольфом» было бы совершенно неверно определять ее привычными, зачастую очень неточно, прямолинейно употребляемыми терминами «влияние», тем более «подражание». При работе над своим историческим романом Пушкин ставил перед собой важнейшую литературно-художественную задачу — создать язык *русской* прозы, язык мысли и в то же время язык «светский» (эпитет, которым, как мы видели, он определяет, в ряду других, и язык «Адольфа»; этот же эпитет повторяет, говоря об «Адольфе», Баратынский²), то есть такой, на котором могли бы говорить не представители «светской черни», а наиболее образованные круги русского общества, до этого в основном читавшие и говорившие по-французски. Это, естественно, вводило в поле творческого сознания Пушкина произведение, которое и без того он так любил и помнил и в котором эта задача в отношении французской прозы была удачно осуществлена. Столь же естественно, что Пушкин попытался решать эту задачу на аналогичном материале — психологической разработке «биографии сердца» — истории возникновения и развития «светского» парижского романа Ибрагима. Вместе с тем Пушкин, говоря его же словами, «по старой канве» вышивал «новые узоры» (VIII, 50) — наполнил готовую фабульную схему совсем иным жизненным содержанием, связанным с другим временем, с другой истори-

ческой обстановкой. И здесь он не только не следовал автору «Адольфа», а существенно от него отличался, больше того, во многом прямо ему противостоял. Характер Адольфа, как мы видели, представлялся Пушкину (и как художественное открытие Констанана он это особенно в его романе ценил) «довольно верным» изображением современного — эпохи пореволюционного европейского романтизма, наполеоновских войн, байронических настроений — человека «с его безнравственной душой, себялюбивой и сухой, мечтаньям преданной безмерно, с его озлобленным умом, кипящим в действии пустом» (XI, 87) — строки из тогда еще не опубликованной седьмой главы «Евгения Онегина». Ничего похожего на этого раздвоенного, колеблющегося, неспособного к решительным действиям и поступкам, мучающего и свою возлюбленную и самого себя героя нет в «арапе» пушкинского романа. Натура цельная, непосредственная, волевая, Ибрагим наделен, в соответствии со своей африканской природой, пылкими страстями, но, полюбив предавшуюся ему женщину, любит ее глубоко, искренне, по-настоящему и вместе с тем способен — в духе русского XVIII века, в духе «Разговора с Анакреоном» Ломоносова, трагедий Сумарокова — пожертвовать своим чувством во имя того, что считает «долгом», велением совести. В то же время в Ибрагиме нет ничего от образца всяческих совершенств — «добродетельного» героя «классических, старинных» романов того же XVIII века, наделявшегося их авторами «душой чувствительной, умом и привлекательным лицом», «всегда восторженного», «готового жертвовать собой», — образа схематического и безжизненного, от которого Пушкин иронически отстранялся в третьей главе «Онегина». В лице «арапа» перед нами в высшей степени привлекательный и вместе с тем художественно убедительный, реалистически полнокровный образ, хотя во многом и многом весьма далекий от своего реального прототипа — Абрама Петровича Ганнибала, каким он предстает из оставшихся неизвестными Пушкину документальных архивных материалов¹. Столь же непохожа на гордую, наделенную величием души, энергичную и самоотверженную, беззаветно полюбившую Адольфа и всем ему пожертвовавшую героиню Констанана, Элленору, своенравная и легкомысленная графиня Леонора пушкинского романа — типичная представительница до предела распущенного французского великосветского общества времен регентства герцога Орлеанского. Элленора умирает, узнав о намерении Адольфа оставить ее; Леонора, сначала было огорченная тем, что Ибрагим покинул ее, пошла куда более «прозаическим» путем: «взяла себе нового любовника».

Не подражает Пушкин Констану и в языке своего романа. Автор «лучшей» русской допушкинской прозы Карам-

зин действительно строил свой язык во многом по французским образцам, в чем не без основания упрекали его некоторые современники. Пушкин учел блестящий для того времени опыт Константа, его стилевые принципы, но строил он в «Арапе» свою художественную прозу на основе и по законам русского языка. Даже в парижских главах «Арапа» нет или почти совсем нет галлицизмов, которые не раз попадают у Пушкина и которые, по его собственному признанию, даже бывают ему «милы», но как «грехи» прошлой юности» (VI, 64). С перенесением же действия романа в отечественную среду язык его приобретает все более народный, в широком смысле этого слова, национально-русский отпечаток.

В основной упрек историческим повестям А. А. Бестужева 20-х годов, идущим в русле традиции Карамзина, хотя и представляющим собой значительный шаг вперед по сравнению с его опытами в области этого жанра, Пушкин ставил отсутствие народности. О повести «Ревельский турнир» он писал ему: «Твой Турнир напоминает Турниры W. Scotta. Брось этих немцев и обратись к нам православным»; «твой Владимир, — замечал он в том же письме о герое повести «Изменник», — говорит языком немецкой драмы...» (XIII, 180). Персонажи русских глав «Арапа Петра Великого» говорят, как «мы православные», — разговорным русским языком. Но в то же время их язык ярко индивидуализирован, отражая сознание различных кругов русского общества Петровской эпохи с присущей ей острой социально-исторической дифференциацией. Характерно, что больше всего живых, народно-разговорных интонаций в речи самого Петра. По-иному звучат «голоса» представителей старой боярской Руси, на языке которых ощутим налет старинной книжности и делового «штиля» московских приказов. Наиболее «иностранным» язык Корсакова — тот модный, русско-французский жаргон, на котором говорили щеголи и щеголихи XVIII столетия и который жестоко пародировался в сатирической литературе. В речь Корсакова вкраплены французские слова и выражения (их совершенно нет в речи Ибрагима), но и она лишена какой-либо подчеркнутой карикатурности. Отсутствует в языке «Арапа» и тенденция к внешнему якобы историзму — к нарочитой архаизации, натуралистической подделке под язык изображаемой эпохи. Весь роман (не только авторская речь, но и «голоса» персонажей) выдержан в нормах того русского прозаического литературного языка — «языка мысли», который Пушкин в процессе работы над ним как раз и «образовывал» в соответствии с культурным уровнем и речевым сознанием не петровского времени, а своей современности.

Вместе с тем автор строгим отбором лексического материала, филигранной стилистической его обработкой незаметно для читателей уводит их за сто лет назад, вводит в культурную атмосферу, духовный мир и бытовую обстановку эпохи преобразований начала XVIII века. Тем самым, заложив в «Арапе» основы языка русской прозы вообще, Пушкин, решая попутно важнейшую жанрово-стилистическую проблему, дает образец языка реалистического исторического романа ¹.

На первый взгляд может показаться, что парижский эпизод «Арапа», настолько он художественно целен, замкнут в себе, представляет собой нечто самостоятельное, как бы роман в романе. Действительно, если угодно, перед нами своего рода этюд в области и психологии — «метафизики» — любви и выработки соответствующего — «метафизического» — языка. Но вместе с тем этот этюд накрепко связан и с основной фабулой и с композиционной структурой романа, входит в него как его неотторжимая, органическая часть.

Одним из неоднократно применявшихся Пушкиным и очень выразительных художественных приемов является контрастное сопоставление разных общественных укладов, различных национальных культур. С этим приемом мы в какой-то мере сталкиваемся уже в романтических поэмах, особенно в «Бахчисарайском фонтане» (не только даны в контрастно-национальном сопоставлении образы Гирея, Заремы и Марии, но включена и польская предыстория захваченной в плен крымскими татарами Марии). Подлинно реалистической силы и глубины этот прием достигает в «Борисе Годунове», в котором, по контрасту с так называемыми польскими сценами, поставленными в композиционном центре трагедии, особенно рельефно проступает национальное своеобразие жизни и быта Московской Руси. Парижский эпизод жизни «арапа» дал Пушкину возможность набросать «картину самую занимательную» быта и нравов тогдашнего французского общества. Тем ярче, нагляднее, по контрасту с начинавшимся распадом древней французской монархии («государство распадалось под игривые припевы сатирических водевилей»), выступает перед читателями картина становящейся, созидающейся новой русской государственности. Там — праздная и суетная, рассеянная жизнь, полная нравственная распущенность, погопя за деньгами, роскошью и наслаждениями, «соблазнительный пример» чему подавал стоявший во главе государства регент, герцог Орлеанский. Здесь — настойчивый, самоотверженный труд, образцом которого является неутомимая и разностороннейшая деятельность «могучего и грозного преобразователя России» — Петра. Непосредственно связан с этим противопоставлением крутой поворот фабулы. Ибрагим вырывается из тесного круга

светских парижских «увеселений», из объятий любимой женщины во имя того, что «почитает своим долгом», — ради больших дел, связанных с судьбами страны, ставшей его родиной, с будущностью «великого народа». Кстати, здесь перед нами тот же процесс преодоления узко личного начала философией общественного, гражданско-патриотического делания, с которым мы неоднократно сталкивались при рассмотрении пушкинской лирики 1826—1828 годов. Борьба долга и любовной страсти с обязательным торжеством первого — одна из наиболее типичных коллизий в литературе русского классицизма XVIII века. Однако в романе Пушкина она решается отнюдь не в плане традиционной рационалистической схемы, а насыщена психологической правдой и реалистической глубиной. Поначалу среди причин, побуждающих Ибрагима ставить перед собой вопрос о необходимости «разорвать несчастную связь, оставить Париж и отправиться в Россию», на первом месте стоят соображения личного порядка — сознание неизбежности драматического финала его романа, а «темное» (выразителен уже сам этот эпитет) «чувство собственного долга» — на последнем. Заставляет его принять окончательное решение великодушное письмо Петра.

В Петербурге «Ибрагим проводил дни однообразные, но деятельные — следовательно, не знал скуки. Он день ото дня более привязывался к государю, лучше постигал его высокую душу». Франция, которую он только что покинул, выглядела шумным и пестрым светским карнавалом, обуреваемым «общим вихрем» «веселых забав». «Россия представлялась Ибрагиму огромной мастеровою, где движутся одни машины, где каждый работник, подчиненный заведенному порядку, занят своим делом. Он почитал и себя обязанным трудиться у собственного станка и старался как можно менее сожалеть об увеселениях парижской жизни». «Оргии Пале-рояля» — и «огромная мастеровая» (мануфактура, завод); носитель «пороков всякого рода», самый «блестящий» представитель «жажды наслаждений и рассеянности» герцог Орлеанский — и «вечный работник на троне», как он был декларирован в «Стансах» и каким показан здесь в действии, бережливый и рачительный хозяин и руководитель великой государственной стройки Петр.

Этот резкий исторический контраст «развивается» и в романтической фабуле «Арапа» — составляющем главную ее часть русском любовном эпизоде Ибрагима. Образ Наташи Ржевской, как национальный тип, национальный характер, резко контрастен образу «своенравной и легкомысленной» графини Д. (вспомним схожее противопоставление Ксении Годуновой и Марины Мнишек в исторической трагедии Пушкина). Намреваясь женить «арапа» на русской боярышне, Пушкин, как

видим, допускает прямое отступление от своего же собственного указания, что прадед первый раз женился на «красавице гречанке». Но это дает ему возможность не только завершить контрастное сопоставление России и Франции, но и широко развернуть основное противоречие, существовавшее в эпоху Петра внутри самой русской действительности, — наличие как бы двух России, точнее, двух борющихся начал: старой боярской Московской Руси и новой, европеизирующейся молодой России. Правда, роман Пушкина, несмотря на имеющиеся в нем некоторые хронологические смещения, относится к тому последнему периоду жизни Петра, когда новые начала одержали, казалось, решительную победу, когда поборники «старины» вынуждены были смириться, склониться перед новизной. Таким, во всем покорным воле Петра, подчиняющимся всем новым требованиям, показан потомок «древнего боярского рода» Гаврилы Афанасьевич Ржевский, происходивший от князей Смоленских, значит, Рюрикович (любопытно, кстати, отметить, что в имени и отчестве боярина Ржевского соединены имена предков Пушкина, фигурирующих в «Борисе Годунове», дяди и племянника — Гаврилы и Афанасия Пушкиных). Вот как описывается неожиданый приезд Петра в дом к Ржевскому. Услышав, что царь приехал, Ржевский «встал *поспешно* из-за стола; все бросились к окнам». Увидев царя, всходившего на крыльцо, он «бросился на встречу Петра, слуги разбежались, как одурелые, гости перетрусились, иные даже думали, как бы убраться поскорее домой»; когда царь попросил анисовой водки, «хозяин *бросился* к величавому дворецкому, *выхватил* из рук у него поднос, сам наполнил золотую чарочку и подал ее с поклоном государю». На экстравагантное, идущее вразрез всему патриархальному строю мыслей, чувств, привычных представлений Гаврилы Афанасьевича предложение царя выдать дочь Наташу за басурмана из басурманов — арапа Ибрагима — он столь же не только покорно, а и поспешно соглашается: «Я сказал, что власть его с нами, а наше холопье дело повиноваться ему во всем». «Не противоречил» этому решению и тесть боярина Ржевского, тоже Рюрикович, семидесятилетний князь Лыков (начиная с петровского времени род Ржевских сошел со сцены, а род князей Лыковых, со смертью в 1701 году последнего его представителя, боярина князя Михаила Ивановича Лыкова, и вовсе пресекся). Но под пеплом тлеет огонь. Тот же Ржевский, словно бы примирившийся и такой покорный во всем воле царя, не только продолжает внутренне оставаться противником нововведений, но и сохраняет в своем домашнем быту «обычай любезной ему старины». Подробное описание этого домашнего быта и дается в четвертой и шестой главах романа, причем характер его, помимо

всего прочего, настойчиво подчеркивается и чисто лексически. «Она была воспитана *по-старинному*»; «в *старинной* зале»; «поцелуй, получаемый в *старину* при таком случае»; «барская барыня в *старинном* шушуне»; «внимание к произведениям *старинной* нашей кухни»; «похвалы *старине*», — читаем на первых же двух страницах четвертой главы, в которой описывается «обед у русского боярина» (название, данное Пушкиным отрывку из этой главы в сборнике его повестей 1834 года). Гаврила Афанасьевич не мог противиться, «несмотря на отвращение свое от всего заморского», желанию дочери «учиться пляскам немецким», вынужден был бывать с ней на ассамблеях, но «хмурый» и «суровый» вид, который он там имел, выдавал его настоящее к этому отношение. У себя дома, среди своих, он прямо признается, что ассамблеи ему «не по праву», весьма выразительно добавляя при этом: «Сказал бы словечко, да волк недалечко». И все это вполне соответствовало исторической правде. Мы знаем, что притушенный «огонь» снова вспыхнул вскоре после смерти Петра, при Петре II, когда представители боярской реакции на короткое время вернули было свои позиции.

Наконец, данный фабульный эпизод способствует дорисовке Пушкиным в желательном ему направлении образа Петра, который проявляет отеческую заботливость по отношению к своему питомцу настолько, что сам делается его сватом. Пятой главе, в которой рассказывается о том, как Петр сватает Ибрагима, предпослан эпиграф из очень популярной тогда знаменитой комической оперы Аблесимова «Мельник, колдун, обманщик и сват», «народность» которой так восхищала Белинского, слова Мельника: «Я тебе жену добуду || Иль я мельником не буду». Так не только подчеркивается доброе человеческое отношение царя к «арапу», но этому придается и национально-народный колорит. В облике Петра проступают черты умного, смекалистого, с хитрецей русского мужичка.

Но Пушкин не ограничивается тем, что развертывает в своем романе о петровском времени конфликт между старинной и новизной. Он показывает сложность, неоднородность и самой новизны. Дворянская молодежь по-разному восприняла процесс европеизации старой Московской Руси, который происходил в эпоху Петра. С особенной наглядностью это давало себя знать в связи с той в высшей степени новаторской мерой, которая стала настойчиво применяться Петром, — отправкой молодых людей, главным образом дворянских сынков, для учения в «чужие края», на Запад. Некоторые из них, усвоив передовой западноевропейский опыт, возвращались домой с горячим патриотическим желанием использовать его для развития своей родины (напомню, что и сами слова «патриот»,

«сын отечества» появились у нас именно в петровское время). Другие, и таких было едва ли не большинство, усваивали в результате своего пребывания в «чужих краях» только внешний лоск и манеры («политесс», легкость нравов), становились «русскими парижанцами», разодетыми и причесанными по последней моде, высокомерно презирающими свое «грубое» и «непросвещенное» отечество, ловко болтающими по-французски, щеголяющими поверхностным вольнодумством, что не мешало им оставаться грубыми и заядлыми крепостниками. Подобные щеголи и «петиметры» (как их иронически называли) — «российские поросята», побывавшие в чужих краях и вернувшиеся оттуда на родину совершенной свиньей (как гласило одно саркастическое «объявление» в «Трутне» Новикова), являлись одной из неизменных мишеней нашей сатирической литературы XVIII века — от сатир Кантемира до сатирической прозы и басен Крылова. Две типические разновидности «новоманирного» — европеизированного — дворянства и олицетворены в образах предка поэта, арапа Ибрагима, и литературного «предка» графа Нулина, Корсакова. Образ Корсакова дан Пушкиным в традициях сатирической литературы (само повторное название его — устами боярина Ржевского — «заморской обезьяной», «немецкой обезьяной» перекликается с крыловской сатирой). Есть в романе и прямое пародирование облика и речи Корсакова; оно передается реалистически правдиво одному из персонажей — домашней шутихе Ржевского: «Дура Екимовна схватила крышку с одного блюда, взяла подмышку будто шляпу и начала кривляться, шаркать и кланяться во все стороны, приговаривая: „мусье... мамзель... ассамблея... пардон“». Здесь снова отчетливо проступает реалистический метод Пушкина — в лице Корсакова перед нами не сатирическая карикатура, а живой и яркий художественный образ.

Для того чтобы резкое различие между двумя этими характерными типами эпохи запечатлелось в сознании читателей с наибольшей отчетливостью, Пушкин, начиная с третьей главы, в которой появляется Корсаков, почти все время ведет его по страницам романа параллельно с Ибрагимом: Корсаков и «арап» — друг подле друга на ассамблее (вторая половина той же третьей главы); рассказ Гаврилы Афанасьевича Ржевского о посещении его Корсаковым в четвертой главе и посещение Ржевского «арапом» в шестой — опять-таки вдвоем с Корсаковым. Тем нагляднее и разительнее проступает контраст в облике и поведении того и другого. Вот как описывается отъезд «арапа» и Корсакова на ассамблею. Ибрагим, только что получивший глубоко опечалившее его известие от Корсакова о графине Д., «был бы очень рад избавиться» от поездки на ассамблею, но она была «дело должностное, и государь строга

требовал присутствия своих приближенных. Он оделся и поехал за Корсаковым». «Корсаков сидел в шлафроке, читая французскую книгу. „Так рано“, — сказал он Ибрагиму, увидя его. „Помилуй, — отвечал тот, — уж половина шестого; мы опоздаем; скорей одевайся и поедем“. Корсаков засуетился, стал звонить изо всей мочи; люди сбежались; он стал поспешно одеваться. Француз камердинер подал ему башмаки с красными каблуками, голубые бархатные штаны, розовый кафтан, шитый блестками; в передней наскоро пудрили парик, его принесли, Корсаков всунул в него стриженую головку, потребовал шпагу и перчатки, раз десять перевернулся перед зеркалом и объявил Ибрагиму, что он готов». Напомню описание «арапа» и Корсакова в доме у Ржевского: «В гостиной, в мундире при шпаге, с шляпою в руках сидел царской арап, почтительно разговаривая с Гаврилою Афанасьевичем. Корсаков, растянувшись на пуховом диване, слушал их рассеянно и дразнил заслуженную борзую собаку; наскуча сим занятием, он подошел к зеркалу, обыкновенному прибежищу его праздности...» Так, все время оттеняя друг друга, оба образа обретают особенную рельефность и выразительность.

Пушкинский роман был далеко не завершен. Но и в этом виде первый развернутый опыт Пушкина в области художественной прозы — явление в своем роде (в особенности для того времени) исключительное. Так это и было воспринято Белинским. «Будь этот роман кончен так же хорошо, как начат, — писал в 1845 году критик, прочитав все написанные Пушкиным главы „Арапа“, впервые опубликованные в посмертном издании его сочинений, — мы имели бы превосходный исторический русский роман, изображающий нравы величайшей эпохи русской истории. Поэт в числе действующих лиц своего романа выводит в нем на сцену и великого преобразователя России, во всей народной простоте его приемов и обычаев... Эти семь глав неоконченного романа, из которых одна упредила все исторические романы г.г. Загоскина и Лажечникова, неизмеримо выше и лучше всякого исторического русского романа, порознь взятого, и всех их, вместе взятых. Перед ними, перед этими семью главами неоконченного „Арапа Петра Великого“, бедны и жалки повести г. Кукольника, содержание которых взято из эпохи Петра Великого и которые все-таки не лишены достоинства... Но это вовсе не похвала „Арапу Петра Великого“: великому небольшая честь быть выше пигмеев, — а больше его у нас не с кем сравнивать» (VII, 576—577).

Действительно, петровское время, с его резкими контрастами и кричащими противоречиями, с борьбой «старины» и «новизны», со сложностью и противоречивостью и того нового — не только хорошего, но подчас и плохого, — что вносилось

в жизнь эпохой преобразований, не только воссоздано — «воскрешено» — в романе с исключительной художественной живостью, но и показано во всем его многообразии, пестроте и причудливости, порой почти переходящей в гротеск (публичные танцевальные вечера на «немецкий манир» и наказание «кубком большого орла»; шестнадцатилетняя красавица Наташа Ржевская, которая была воспитана по старине, то есть окружена мамушками, нянюшками, подружками и санными девушками, шила золотом и не знала грамоте, но являлась на ассамблеи разряженной по последней моде и слыла на них «лучшей танцовщицей»). И все это осуществлено на предельно узком пространстве, в объеме всего около полутора авторских листов. В этом едва ли не с особенной силой сказывается столь вообще свойственная Пушкину черта — небывалый, предельный лаконизм художественной формы, поражающий и в Пушкине-поэте, но в еще большей степени проявляющийся в Пушкине-прозаике. Чтобы убедиться в этом, стоит сопоставить «Арапа» с романами родоначальника европейского исторического романа Вальтера Скотта и его многочисленных последователей и продолжателей обычно объемом в несколько десятков авторских листов. Недаром Пушкин, восхищаясь романами «шотландского чародея», вместе с тем мягко указывал, что и в них имеются «лишние страницы» (VIII, 49).

Необыкновенная живость, *зримость* изображения эпохи и людей, ее населяющих, обусловлена тончайшим словесным мастерством Пушкина. В «Арапе» он достиг того, чего добивался: дал первый замечательный образец той прозы, именно *прозы*, не содержащей в себе реликтов стихотворной речи, лишенной внешних «поэтических» украшений, о которой в противовес межуточкой прозе Карамзина и его школы писал еще в своих ранних критических заметках, к образованию которой призывал друзей-литераторов. Вместе с тем Пушкин, автор исторического романа, продолжал оставаться великим художником — *поэтом* действительности. Ясность, точность и простота его прозаической речи сочетались с ее исключительной выразительностью, тем, что Горький называл умением рисовать словами. Приведу несколько примеров. Вспомним еще раз описание того, как Корсакову подают парик: «...в передней наскоро пудрили парик, его принесли. Корсаков всунул в него стриженую головку» — не надел на голову парик, а именно «всунул» в него, и не голову (для облика Корсакова это выглядело бы слишком «монументально»), а «головку» (ср. немного выше: «С этим словом он перевернулся на одной ножке»). Или вот ироническое описание «церемониальных танцев» на петербургской ассамблее глазами Корсакова: «Неожиданное зрелище его поразило. Во всю длину танцевальной

залы, при звуке самой плачевной музыки, дамы и кавалеры стояли в два ряда друг против друга; кавалеры низко кланялись, дамы еще ниже приседали, сперва прямо против себя, потом поворотясь направо, потом налево, там опять прямо, опять направо и так далее. Корсаков, смотря на сие затейливое препровождение времени, тарашил глаза и кусал себе губы». Вспомним и концовку той же главы, где несколькими предельно скупыми словами перед читателем снова картинно проносится диковинное зрелище петербургской ассамблеи. Корсаков после выпитого им кубка большого орла, почти в бесчувственном состоянии привезенный домой «арапом», «проснулся на другой день с головою болью, смутно помня шарканья, приседания, табачный дым, господина с букетом и кубок большого орла».

Иногда целая картина рисуется всего одним словом, одним метким эпитетом. Во время ассамблеи, в комнате, расположенной рядом с «танцевальной залой», Петр играет в шашки с английским шкипером. «Они усердно *салютовали* друг друга *залпами* табачного дыма...» Или дается описание старинного русского обеда у боярина Ржевского: «...звон тарелок и деятельных ложек возмущал один общее безмолвие». Другими словами: ели чинно, не развлекая себя разговорами, но явно с большим аппетитом: *деятельные* ложки (в цитатах из «Арапа», приводимых здесь и далее, курсив мой. — Д. Б.)



Почему же Пушкин отказался от завершения так блестяще начатого им исторического романа — жанра, еще совершенно нового для тогдашней русской литературы, образец которого он, как говорил одному из современников, хотел дать своим «Арапом»? Это приводило в недоумение уже Белинского. «Не понимаем, почему Пушкин не продолжал этого романа. Он имел время кончить его, потому что IV-я глава написана им была еще прежде 1829 года» (VII, 576). Ответить на это не так легко. Но одно можно сразу же сказать — бросил Пушкин работу над романом не потому, что оказался неспособен осуществить поставленную перед собой художественную задачу. Нет никакого сомнения, что кончил бы он свой роман так же хорошо, как начал. Столь же несомненно, что, обычно заранее продумывавший и даже, почти как правило, предварительно составлявший планы своих новых произведений¹, Пушкин уже держал в своем творческом сознании план продолжения и окончания «Арапа». Знаем мы из уже приведенных слов А. Н. Вульфа и то, что в основу фабульного конфликта романа, его «главной завязки», должен был быть положен эпизод

из биографии А. П. Ганнибала: неверность его первой жены, родившей белого ребенка и за то посаженной им в монастырь. Этот фабульный узел, очевидно, и начинает завязываться в оборвавшейся на первых же абзацах седьмой главе, на которой роман прерывается. В «тесную каморку» пленного шведского танцмейстера, который жил в доме Гаврилы Афанасьевича Ржевского и обучал танцевальному мастерству Наташу, неожиданно, ночью, то есть, очевидно, тайком, входит «красивый молодой человек» в военном мундире. Судя по всему, это и есть воспитывавшийся в доме Ржевского и за два года до того поступивший в полк сирота, стрелецкий сын Валериан, которого Гаврилы Афанасьевич называет «проклятым волчонком» и которого влюбленная в него Наташа призывает в бреду, молли спасти от ненавистного брака с царским арапом. Это, можно сказать, лежит на поверхности и потому отмечалось почти всеми писавшими об «Арапе». Однако, полагаю, есть возможность не ограничиться только этим, а, исходя из известных Пушкину биографических данных об «арапе» и некоторых мотивов, наличествующих в написанных главах романа и явно подготовляющих последующее развитие событий, попытаться, понятно в гипотетическом плане, наполнить эту фабульную схему более или менее определенным содержанием, позволяющим в какой-то мере предельно себе хотя бы в основных очертаниях дальнейший ход романа.

Святая Ибрагима, Петр говорит ему: «Послушай, Ибрагим, ты человек одинокой, без роду и племени, чужой для всех, кроме одного меня. Умри я сегодня, завтра что с тобою будет, бедный мой арап? Надобно тебе пристроиться, пока есть еще время; найти опору в новых связях, вступить в союз с русским боярством». И, как уже видно из этих слов, дело не только в том, что Ибрагим не родовит и чужестранец, а в том, что он принадлежит к другой, «черной» расе — «арап», «негр» и потому «чужой для всех». И это — не отдельное, частное замечание. Наоборот, в дошедшем до нас тексте романа этот мотив настойчиво повторяется — точнее сказать, педалируется — снова и снова. В этом, несомненно, по Пушкину, причина и будущей семейной драмы «арапа». Исполволь это подготавливается уже в истории первого «парижского» романа Ибрагима. В пресытившемся французском великосветском обществе, в котором все, что «подавало пищу любопытству или обещало удовольствие, было принято с одинаковой благодарностью», столь необычная фигура царского «арапа» («le nègre du czar») привлекала к себе всеобщий интерес своей «странностью» — экзотикой. Однако и тут Ибрагим ощущал, что этот интерес вызван тем, что он являет собой «род какого-то редкого зверя, творенья особенного, чужого, случайно перенесенного в мир, не

имеющий с ним ничего общего». Поэтому и «сладостное внимание женщин» «не только не радовало его сердца, но даже исполняло горечью и негодованием». Правда, графиня Д., увлеченная его африканской пылкостью, по-настоящему влюбилась в него. «Некоторые дамы изумлялись ее выбору, многим казался он очень естественным», — многозначительно, с тонкой скрытой иронией добавляет автор, давая понять, что и в страстном чувстве графини было нечто от того «любопытства», влечения к экзотике, которое определяло к нему отношение многих других представительниц высшего французского общества. Но и тут Ибрагим не доверял прочности своего счастья, считая, что «отвращение, ненависть могли заменить в ее сердце чувства самые нежные». Причину этого он и прямо называет в своем прощальном письме к графине: «Счастье мое не могло продолжаться. Я наслаждался им вопреки судьбе и природе. Ты должна была меня разлюбить...» — и дальше: «Зачем силиться соединить судьбу столь нежного, столь прекрасного создания с бедственной судьбою негра, жалкого творения, едва достойного названия человека». Заканчивается письмо снова упоминанием о «бедном негре»: «...думай иногда о бедном негре, о твоём верном Ибрагиме». «Что же ты вытаращила свои арапские белки?» — спрашивает Ибрагима Корсаков после того, как он сообщил «арапу», что графиня Д. взяла себе нового любовника — «длинного маркиза R.» С расовым — «негритянским» — мотивом связаны и размышления Ибрагима в связи с предложением жениться на боярышне Ржевской, сделанным ему Петром. Не надеясь на любовь, в особенности после привезенного ему Корсаковым известия о графине, Ибрагим строит свой будущий брак на политическом расчете и одновременно надеется лишь на супружескую верность «девушки скромной и доброй» — русской боярышни, воспитанной, в противоположность парижским красавицам, в строго патриархальном духе. Но особенно «в лоб» мотив негритянского происхождения Ибрагима, как определяющий заранее его будущую семейную драму, дан в диалоге Корсакова с Ибрагимом в доме Ржевских: «Послушай, Ибрагим... — убеждает его Корсаков. — Брось эту блажную мысль. Не женись. Мне сдается, что твоя невеста никакого не имеет к тебе расположения... С твоим ли пылким, задумчивым и подозрительным характером, с твоим сплюснутым носом, вздутыми губами, с этой шершавой шерстью бросаться во все опасности женитьбы?...» — «Благодарю за дружеский совет, — перервал холодно Ибрагим, — но знаешь пословицу: не твоя печаль чужих детей качать...» — «Смотри, Ибрагим, — отвечал смеясь Корсаков, — чтоб тебе после не пришлось эту пословицу доказывать на самом деле». И действительно, с самого начала, в отличие от пресыщенной

и скучающей, меняющей любовников, как перчатки, парижской графини, Наташа испытывает к навязанному ей жениху-«арапу» ужас и отвращение. Недаром, когда она услышала о согласии отца, данном Петру, она упала без чувств и заболела нервной горячкой; недаром взывала к Валериану о спасении. Когда, после двух недель бесчувствия и бреда, Наташа наконец начала приходить в себя и отец захотел ввести в ее спальню будущего жениха, против этого стала резко возражать старушка Татьяна Афанасьевна: «Ты уморишь ее. Она не вынесет его виду». В самом деле, когда Наташа вдруг увидела у изголовья кровати царского арапа, «весь ужас будущего предстался ей».

Некоторые архивные материалы, ставшие позднее известными, со всей несомненностью свидетельствуют, что причиной многих и многих аноключений, которыми так изобиловала весьма драматическая судьба прадеда Пушкина, было его «африканское» происхождение — принадлежность «не нашей породе». Пока «арап» был при дворе, под высокой рукою Петра, отношение к нему поневоле должно было держаться в определенных границах. Зато с полной свободой оно смогло проявить себя во время ссыльной жизни Абрама в Сибири и в годы его службы в невысоких чинах в заолустных провинциальных гарнизонах. О сибирском периоде жизни Абрама мы мало что знаем. Зато в письмах более позднего времени «арап» подробно рассказывает о той травле, которой он подвергался во время службы в Ревеле со стороны местных властей. Ганнибал непрерывно жалуется в них на «несносные реприманды» и «наглые нападки», которые чинит ему ревельской оберкомендант, «презиравший» его так, как будто бы он был «всех протчих штаб-офицеров хуже». Так, комендант хотел согнать его с занимаемой им квартиры под предлогом, что она нужна для новоприбывшего офицера, хотя последний чином был ниже «арапа». И проделать это он собирался, не обращая внимания на то, что жена Ганнибала «тогда была на последних часах к рождению младенца». В случае же, если Ганнибал не съедет добровольно, комендант угрожал его «выбить безвременно и багаж выкинуть на улицу». Через некоторое время Ганнибал прямо просит защитить его от «вымышленных злоб» некоторых и от «ненависти тамошнего народа» и вообще перевести в другой город. Причиной этого презрения, ненависти и злобы к «арапу» была его, как он выражается, «чернота». Сам он явно избегал об этом говорить. А если и заговаривал, то старался отшучиваться от этого большого для него вопроса. Но иногда «арап» не выдерживал, и тогда с его уст срывались слова, исполненные нестерпимой тоски и боли. «Я бы желал, — пишет он в одном из писем к Миниху, снова прося взять его

из Ревеля, — чтобы все так были, как я: радетелен и верен по крайней мере возможности (только кроме моей черноты). Ах, батюшка, не прогневайся, что я так молвил — истинно от печали и от горести сердца: или меня бросить, как негодного уроду, и забвению предать, или начатое милосердие со мною совершить, яко бог, а не по злым вымыслам человек». Драма «черного» Ганнибала, тщательно им самим скрываемая, не была замечена ни одним из его многочисленных биографов, относивших все его столкновения с подчиненными и начальством на счет его дурного характера. Между тем постоянное сознание себя отщепенцем — «негодным уродом», «гадом», как он себя называет в письме к Меншикову, «черным чортом», как его величают даже самые близкие к нему люди (в «Арапе» старушка Ржевская называет его «черным дьяволом»), дает ключ ко многому в его характере, как он выпукло проступает из ставших нам позднее известными архивных документов. Этим объясняются в значительной степени и свойственные ему припадки «панического страха», и неумолимая жестокость расправ с первой женой, относившейся к нему именно как к человеку «не нашей породы».

Я только что сказал, что никто из писавших о Ганнибале не обратил внимания на эту особенно драматическую сторону жизни «арапа». Не располагая соответствующими материалами, ни словом не обмолвился о ней в своем кратком биографическом очерке о прадеде и его правнук. Но то, что было неизвестно Пушкину как биографу, он пронизательно угадал в своем романе интуицией великого художника. Очень многого вовсе не зная об «арапе», кое в чем отступая от известных ему фактов, именно здесь-то он наиболее приблизил Ибрагима к его реально-историческому прототипу. Больше того, в качестве одной из центральных тем романа он впервые в нашей литературе и очень остро поставил тему расовой розни, предубеждений, расовой дискриминации и со свойственной ему «лелеющей душу гуманностью» художественно ее разрабатывал.

После появления в доме Ржевского Валериана действие, очевидно, должно было разворачиваться так. Предотвратить брак с «арапом», то есть пойти не только против воли отца, но и самого Петра, ни Наташа, ни любимый ею Валериан, понятно, никак не могли. Брак состоялся. Но преодолеть свой «ужас» по отношению к мужу и любовь к Валериану (обстоятельство, Ибрагиму явно неизвестное и потому не учтенное им в размышлениях о будущей семейной жизни) Наташа тоже не смогла. В результате пословица, приведенная Ибрагимом в разговоре с Корсаковым и последним высмеянная, обернулась для «арапа» самым роковым образом. Произошла та трагиче-

ская коллизия, которая составляет кульминацию драматического конфликта романа: у Наташи родился белый ребенок. Для Ибрагима это явилось бесспорным и непреложным свидетельством измены жены, тем более веским, что в начале романа у «арапа» от его парижской возлюбленной родился «черный младенец». Рождение белого ребенка и явилось источником семейной драмы.

О том, что основная фабульная схема продолжения романа именно такова, свидетельствует не только запись в дневнике Вульфа, но и то, что именно она исподволь подготавливалась Пушкиным. В этой связи и рассказ о рождении черного младенца от графини Д. приобретает характер не случайного вводного эпизода, а органически, необходимо входит в линию развития сюжета и вместе с тем сообщает повествованию столь излюбленные Пушкиным композиционные равновесие и законченность — гармоническое соответствие начала и конца. Причем это композиционное равновесие — не формальный прием. В нем заключен и определенный этический смысл: рождение в семье Ибрагима белого ребенка — своего рода возмездие за рождение в семье графа Д. «черного младенца». Недаром Корсаков, пугая Ибрагима возможной изменой его будущей жены, напоминает ему именно этот парижский эпизод: «Ты сам... помнишь нашего парижского приятеля, графа Д.?»

Вместе с тем в уже написанном Пушкиным тексте романа имеются не только мотивы, связанные с «главной завязкой» и ее подготавливающие, а и некоторые другие мотивы, свидетельствующие, что одной семейной драмой «арапа» автор не предполагал ограничиться, что она должна была быть связана с более широкой драмой общественной, концентрированным выражением которой являлась. Я уже приводил слова, сказанные Ибрагиму Петром: «Умри я сегодня, завтра что с тобою будет, бедный мой арап?» Как всегда, в произведениях Пушкина не бывает лишних слов, так и в данном случае здесь — просвет в дальнейшее. Действие романа относится к самым последним годам жизни Петра. Женитьба «арапа», организованная его крестным отцом, очевидно, могла состояться только до его смерти. Вероятно, одна из последующих глав романа и должна была бы быть посвящена бытовой картине (в какой-то мере аналогичной картинам ассамблеи у Петра и обеда в доме Ржевского), живописующей столь необычную и колоритную свадьбу, в которой старина и новизна были бы связаны в еще один пестрый и причудливый узел. Но затем Петр умирает, и положение «чужого для всех», кроме него, «бедного арапа» резко меняется. Наследника себе назвать Петр не успел. Начинается алчная борьба за власть, победителем в которой оказывается, на короткое время, ставший фаворитом вдовы Петра,

Екатерины I, Меншиков, круто расправляющийся со всеми, кто стоит или может стать поперек его пути. С этим связана и ссылка «царского арапа» почти на край света, на самую окраину Сибири, к китайской границе. И опять-таки в написанных главах романа есть два места, бесспорно подготовляющие именно такое развитие событий. Когда Ибрагим по приезде в Петербург был привезен Петром к себе во дворец, среди вельмож, съехавшихся туда через некоторое время, он «узнал великодушного князя Меншикова, который, увидя арапа, разговаривающего с Екатериной, гордо на него покосился». Правда, на другой день, когда стало очевидно особое расположение Петра к «арапу» («поздравил его капитан-лейтенантом бомбардирской роты Преображенского полка, в коей он сам был капитаном»), резко изменилось отношение к нему и Меншикова. Но со стороны «плута Данилыча» (как называет его в романе Петр, при этом весьма выразительно «потряхивая дубинкою») это был столь обычный для придворных кругов и чистейший расчет: «Придворные окружили Ибрагима, всякой по-своему старался обласкать нового любимца. Надменный князь Меншиков дружески пожал ему руку». Однако после смерти Петра продолжат эту «дружбу» смысла не было. Наоборот, Ибрагим, коротко принятый в царской семье, в том числе и самой Екатериной, мог быть только помехой честолюбивым замыслам Меншикова. Вероятно, ссылкой «арапа» в Сибирь (куда были сосланы Радищев и декабристы, куда в 1820 году Александр I чуть было не сослал самого поэта), картинами его сибирской жизни, его смелого «самовольного» возвращения оттуда, о котором по «семейственным преданиям» упоминает Пушкин в биографии прадеда, и должно было продолжиться повествование. Жену в ссылку, прикрытую сперва служебным поручением, «арап» едва ли мог с собой взять. И за время его отсутствия как раз и могло произойти сближение ее с сыном казенного стрельца, давно любимым ею Валерианом, отношение к которому после смерти Петра, когда старая боярская оппозиция снова подняла голову, должно было измениться к лучшему и со стороны отца Наташи. Так в развитие романтической фабулы снова входил социально-политический мотив — борьбы между стариной и новизной. Рождение белого ребенка у Наташи — это тот факт, в котором с особой наглядностью сказалась роковая отчужденность «арапа» от всего того мира, в который манием царя-преобразователя, не считавшегося при выборе своих помощников ни с родом, ни с племенем, ни даже с цветом кожи, он был перенесен.

Таким, понятно в порядке только гипотезы, но опирающейся на приведенные мною факты, представляется возможное продолжение романа, в котором, если бы данный замысел

был осуществлен, «ужасная» семейная драма была бы поднята на высоту подлинной трагедии, связанной с тем общественным строем, при котором большая часть человечества оказывалась на положении низших рас — «жалких творений, едва удостоенных названия человека».

Но почему же все-таки Пушкин не реализовал свой замысел и, внезапно прервав работу над романом, навсегда отказался от его продолжения? Разные исследователи давали и различные ответы. Иные объясняли это узкобиографическими причинами, другие тем, что в 1829 году появился получивший шумный успех роман Загоскина, якобы решивший проблему создания русского исторического романа. Но, как мы могли убедиться, Пушкин ставил своим «Арапом» отнюдь не только формальную задачу. Да и, кроме того, он прервал работу над романом за два года до этого, в 1827 году. Неубедительны и соображения, что тема «Арапа» была вытеснена новой темой — повестью о сыне казненного стрельца, поскольку планы последней относятся к гораздо более позднему времени, к 1833 году. Противоречит фактам и предположение, что незавершенность романа объясняется тем, что «тема Петра» теряет для автора политическую актуальность. Ведь Пушкин создает и значительно позднее, в 30-е годы, два произведения, непосредственно связанные с петровской темой, — «Медный Всадник» и «Пир Петра Первого»¹. Новейший исследователь «Арапа Петра Великого» Г. А. Лапкина, дав сводку этих объяснений и правильно их отводя, считает, в свою очередь, что работа над романом была прервана потому, что «1828 год был периодом, когда Пушкин окончательно разочаровался в Николае I»². Однако и это последнее объяснение также никак не соответствует фактам. Как раз в 1828 году Пушкин пишет свои новые стансы «Друзьям»; в 1828 году Николай прекратил дело о «Гавриилиаде».

Мне представляется, что по меньшей мере одна из причин неоконченности романа может заключаться в несоответствии публицистичности задания — дать двойной урок Николаю I, во-первых, образом Петра I, во-вторых, примером отношений между ним и прадедом поэта — тем принципам художественно-реалистического изображения действительности, которые сложились к этому времени у автора большинства глав «Евгения Онегина» и «Бориса Годунова». Уже из ранних «Заметок по русской истории XVIII века» видно, что Пушкин отчетливо видел не только положительные, но и отрицательные стороны в облике и деятельности Петра I. Однако не мог же он, если даже оставить в стороне соображения цензурного порядка, призывая Николая I быть «во всем подобным» своему «пращуру», показать в романе и безграничное «самовластие» Петра, и

террористические методы управления им страной. Легкие намеки на это имеются и в «Арапе» (беглое упоминание о «дубинке», крутой способ, которым Петр просватал своего крестьянина), но именно только намеки. В целом же образ Петра дан исключительно в положительных, светлых тонах, без малейшей примеси тени. В романе, призванном по самому существу жанра, как он понимался Пушкиным, дать широкую и полную картину и всей исторической эпохи и ее деятелей, подобное изображение страдало односторонностью, грешило и против истории, и против реалистической правды искусства. Это же относится и к образу Ибрагима. Особенности сложности возникли бы в отношении последнего при продолжении романа: данный в начале образ «арапа» никак не соответствовал крайней жестокости (об этом Пушкин должен был знать и по семейным преданиям, и, пожалуй, в особенности из рассказов няни) расправы его с виновной женой. Думается, что прежде всего именно эти трудности и побудили Пушкина прекратить работу над романом, ограничившись, как уже сказано, публикацией из него только двух, причем внефабульных, а лишь чисто бытовых отрывков — описания ассамблеи и «обеда у русского боярина». Но сама тема Петра никак не утратила для Пушкина своей и художественной и общественной актуальности. Работа над «Арапом» в начале 1828 года была приостановлена, а, видимо, к середине года и окончательно прекращена. Незадолго перед этим, 5 апреля, Пушкин приступил к работе над эпическим стихотворным произведением совсем нового, по сравнению со всеми прежними его поэмами, типа — исторической поэмой из Петровской эпохи «Полтава».

В то же время следует подчеркнуть, что своим, пусть далеко не законченным, прозаическим романом Пушкин заложил в развитие русской литературы одно из самых плодотворных «начал». Столь же предельно сжатые, сколь художественно совершенные главы «Арапа» открывают собой блистательную историю русской классической прозы. Новые — «прозаические» — принципы изображения Пушкиным исторической действительности, исторических лиц, языка художественно-исторического произведения обретут дальнейшую реализацию не только в его собственной «Капитанской дочке», но и в «Войне и мире» Льва Толстого. По прямой линии продолжит и разовьет замысел Пушкина — дать роман о Петре и его эпохе, который бы смог воскресить минувший век во всей его истине, — в своем «Петре Первом» А. Н. Толстой, во многом и многом непосредственно опирающийся в нем на опыт и замечательные художественные открытия пушкинского «Арапа».

4

ТЯЖКИЙ МЛАТ

(«Полтава»)

...в искушеньях долгой кары,
Перетерпев судеб удары,
Окрепла Русь. Так тяжкий
млат,
Дробя стекло, кует булат.

«Полтава», I

Твоя печальная пустыня,
Последний звук твоих речей
Одно сокровище, святыня,
Одна любовь души моей.

«Полтава». Посвящение



Месяцев за девять до восстания 14 декабря, в разгар полемики между Пушкинным и декабристами по поводу первой главы «Евгения Онегина», романтик А. А. Бестужев, призывавший ее автора вместо картин повседневной жизни посвящать свое творчество «тому, что колеблет душу, что ее возвышает, что трогает русское сердце», замечал: «...что может быть поэтичнее *Петра*? И кто написал его сносно?» Несколько ниже в том же письме, подчеркивая, что Пушкин ничего не должен создавать, кроме поэм, Бестужев прибавлял: «Только

избави боже от эпопеи. Это богатый памятник словесности, но надгробный. *Мы не греки и не римляне, и для нас другие сказки надобны*» (XIII, 149).

В самом деле, создание эпопеи о Петре, начиная с «Петриды» Кантемира, не переставало служить предметом творческих усилий целого ряда русских поэтов XVIII — начала XIX века. И действительно, никому, в том числе даже Ломоносову, не удалось написать ее «сносно». Что касается «петриад» начала XIX века, составлявшихся эпигонами классицизма (в некоторых из них шла речь и о Мазепе), то они не имели сколько-нибудь серьезного значения, если не считать вызванных ими едких эпиграмм арзамасцев, в том числе и молодого Пушкина (эпиграммы Батюшкова «Совет эпическому стихотворцу» и «На поэмы Петру Великому», ироническое упоминание «двух Петриад», поэм А. Е. Грузинцева «Петриада», 1812 — 1817, и С. А. Шяринского-Шихматова «Петр Великий», 1810, в пятой главе «Евгения Онегина»). Причем «мертвыми» (слово Батюшкова во второй из его эпиграмм) были не только «полудикие» произведения авторов «петриад», — стал к этому времени идейно реакционным и литературно архаическим самый жанр классической эпопеи. Пушкин в своей «Полтаве» решил художественную задачу, над которой в течение почти целого столетия тщетно бились русские стихотворцы; но он не только не создал новой эпопеи в духе XVIII века, но и никак не стремился воскресить этот действительно полностью изживший себя жанр, хотя и воспользовался многим из длительного опыта не только своих больших, но даже и вовсе второстепенных предшественников¹.

В пору создания «Полтавы» Пушкин — автор не только романтических поэм, в частности творец «Цыган», но и исторической трагедии «Борис Годунов» и романов — большей части глав «Евгения Онегина», глав «Арапа Петра Великого» — находился в пору полной творческой зрелости. И в своей «Полтаве» Пушкин создал качественно новый вид поэмы — произведение огромного синтетического охвата, включающее и органически сочетающее в себе элементы не только эпопеи и романтической поэмы, но и трагедии, и исторического романа.

Основным признаком эпопеи считался эпически бесстрастный тон повествования. Пушкинская «Полтава» исполнена высокого лиризма и острой драматичности. В эпической поэме описываемое историческое событие всегда ставилось в условные мифологические рамки. Обязательным элементом ее было «чуждое». Наряду с реальными историческими героями в ней действовали существа сверхъестественные — античные боги или христианские ангелы, олицетворения добродетелей, пороков и т. п. Но даже независимо от этого авторы эпопей принци-

циально отказывались от соответствия их произведений исторической действительности, считали возможным обращаться с ней по своему произволу. Херасков в предисловии к «Россияде» — каноническому образцу русской эпопеи XVIII века — прямо напоминал читателям, что в эпической поэме «верности исторической... искать не возможно» и что поэтому он «многое отменял... переносил из одного времени в другое, изобретал, украшал, творил и созидал». В прямую противоположность этому, Пушкин не только выбрасывает за борт весь безнадежно устаревший и условно-театральный мифологический реквизит, но и настойчиво подчеркивает, что действительность, изображенная в его поэме, полностью соответствует исторической правде.

Упорное и последовательное стремление к максимальной правдивости в изображении прошлого, к «воскрешению» минувшего века во всей истине, что ставил своей основной задачей Пушкин в «Борисе Годунове», что хотел осуществить в «Арапе Петра Великого», снова — на этот раз в жанре поэмы — проявляется в «Полтаве». Пушкин решительно отталкивается здесь не только от классической эпопеи, но и от различных образцов новой историко-романтической поэмы. Такие поэмы из эпохи средневековья писал молодой Вальтер Скотт («Песнь последнего менестреля», 1805; «Мармион, или Битва при Флодденс-Фильде», 1808, и др.). Высказывалось мнение, что литературным образцом для «Полтавы» послужила именно поэма «Мармион». Но при известном внешнем сходстве (в конце обеих поэм — битва, сыгравшая роковую роль в судьбе героев) эти два произведения по существу коренным образом отличаются друг от друга. В предисловии к своей поэме, построенной почти целиком на поэтическом вымысле, Вальтер Скотт сразу же предупреждает, что, хотя в ней и фигурирует исторический факт — битва при Флодденс-Фильде, включенная даже в ее название, автор ни в какой мере не стремился к верности истории. Пушкин, наоборот, решительно заявляет, что в своей поэме, содержание которой почти полностью основано на строго исторических фактах, он стремился быть верным истории. Здесь ему была безусловно ближе установка Адама Мицкевича, который в примечаниях к своей исторической поэме «Конрад Валленрод» (1828) писал: «Мы назвали нашу повесть исторической потому, что характеристика действующих лиц и все описание важнейших упоминаемых в ней событий основаны на исторических данных» (I, 517—518). Именно это, как и высокий патриотический дух поэмы Мицкевича, привлекло к ней сочувственное внимание Пушкина. Не исключено даже, что она могла послужить одним из непосредственных толчков обращения русского поэта к жанру исторической поэмы. В январе — марте 1828 года Пушкин переводит уже упоминавшееся выше

стихотворное введение к поэме Мицкевича, а 5 апреля принимается за работу над «Полтавой»¹. Сыграть некоторую роль могла здесь и более ранняя историческая поэма Мицкевича «Гражина» (1821—1822). В частности, бросается в глаза портретно-психологическое сходство между героическим образом «Гражины» («Niewiasta z wdzięków, a bohater z ducha») и пушкинской Марией с ее женственной прелестью и «неженскою душой» (ср. стихи 488—519 «Гражины» и стихи 16—29, 123—127 «Полтавы»). Но дело не столько в этом сходстве, если даже оно не случайно, а в том, что Пушкина не могла не привлечь та установка на историзм, которая дана была Мицкевичем в этих его поэмах. Но и по методу и по художественным приемам обе поэмы Мицкевича — произведения чисто романтические. В этом отношении, как увидим, «Полтава» также существеннейшим образом от них отличается.

Любовь Мазепы и Марии — исторический факт, но в описании истории этой любви, как и в любовной фабуле «Арапа Петра Великого», Пушкин в значительной степени пошел по пути «вымышленного повествования»: сознательно в ряде подробностей, начиная с самого имени героини, отступил от известных нам фактических данных и, главное, весьма сильно дополнил их (отступления эти он оговорил в специальных исторических примечаниях, которыми сопроводил поэму). Здесь Пушкин — не летописец, а художник-психолог, создающий из сочетания реальных фактов и восполняющего их творческого домысла, а порой и прямого вымысла большое художественное обобщение — трагическую историю необыкновенной и преступной любви.

Но только в этом одном Пушкин и позволил себе в какой-то мере отойти от известной ему исторической действительности, тщательно им изученной по всем имевшимся печатным источникам и материалам («История Малой России» Д. Н. Бантыша-Каменского, «История Российской империи при Петре Великом» и «История Карла XII» Вольтера, «Деяния Петра Великого» Голикова и др.). В остальном он старался строго ей следовать. Особенно, как подчеркивал сам Пушкин, он добивался этого в отношении центрального героя поэмы, именем которого первоначально и предполагал ее назвать, — в отношении Мазепы.

* * *

√ Незаурядная личность Мазепы неоднократно привлекала к себе внимание современников Пушкина. За девять лет до «Полтавы», в 1819 году, появилась поэма Байрона «Мазепа», эпиграф из которой Пушкин прямо предпослал своей поэме.

В 1824—1825 годах была написана обратившая на себя общее внимание и с художественной стороны сочувственно встреченная самим Пушкиным поэма Рылеева «Войнаровский». Наконец, всего за три с половиной месяца до начала работы Пушкина над «Полтавой» была опубликована повесть малоизвестного литератора, издателя «Невского альманаха» Е. Аладьиной «Кочубей» (поступила в продажу 22 декабря 1827 года).

Сам Пушкин подчеркнуто указывал на резкое отличие «Полтавы» от поэмы Байрона. Байрон начинает ее картиной бегства Карла XII и Мазепы после поражения под Полтавой. Но этой короткой экспозицией историческая часть поэмы и ограничивается. Основное ее содержание — необычайный эпизод из юности Мазепы (Байрон прочел об этом у Вольтера), который он рассказывает королю, чтобы отвлечь его от тягостных переживаний. Польский магнат, чья жена изменила ему с Мазепой, приказывает своим слугам привязать его нагим к спине необъезженного жеребца и пустить того на волю. Перед читателями предстает в высшей степени романтический образ человека «бестрепетной души», который бесстрашно глядит «в лицо смерти», не знает «меры в добре и зле». Изображение Мазепы, привязанного к дикому коню, который бешено мчит его через степи, реки, лесные дебри, все вперед и вперед, дано в таких тонах, что напоминало критикам прикованного к скале Прометея. Пушкин готов был восхищаться грандиозностью набросанных Байроном картин: «...какое пламенное создание», «какая широкая и быстрая кисть!» (XI, 160). Но, кроме имени, ничего общего с реальным Мазепой герой поэмы не имел. Весьма слабо связана с историей и повесть Аладьиной, сюжет которой, однако, почти полностью соответствует романтической части фабулы «Полтавы» — истории любовных отношений Мазепы и Марии (так героиня называется, кстати, и здесь). В противоположность этому, в «Войнаровском» Мазепа взят вне всякой романтической фабулы, в качестве исторического деятеля. Но зато самый образ его резко антиисторичен. Мазепа, рисуемый в поэме Рылеева со слов его горячего приверженца Войнаровского, в основном дан как патриот и «прямой гражданин», действующий во имя «свободы родины своей». Мятеж Мазепы, отпадение его от Петра трактуется как «борьба свободы с самовластьем». И этот мотив борьбы за свободу звучит лейтмотивом всей поэмы Рылеева. Возьмем хотя бы характерное уподобление мятежа Мазепы весеннему разливу «освобожденной из плена», «разрушающей все преграды» реки: «Так мы, свои разрушив цепи, || На глас отчизны и вождей, || Ниспровергая все препоны, || Помчались защищать законы || Среди отеческих степей...» Поэма Рылеева, исполненная свободолюбивого гражданского пафоса, имела большое агитационное звучание,

получив широкую популярность среди декабристов и в близких им общественных кругах, но историческая оценка роли Мазепы была в ней совершенно извращена.

Образ Мазепы издавна занимал и Пушкина. Еще во время своей ссылки в Молдавии поэт побывал в Бендерах, тщетно разыскивая там могилу Мазепы (об этом упоминается и в эпилоге поэмы). Там же он посетил бывший укрепленный лагерь Карла XII и слышал рассказ глубокого, стотридцатипятилетнего старика Миколы Искры, который лично видел Карла XII¹. Поэма Рылеева и повесть Аладына снова — после поэмы Байрона — поставили образ Мазепы перед творческим сознанием поэта и вместе с тем, видимо, послужили одним из прямых толчков к его собственной и совершенно противоположной, даже явно противопоставленной и им обоим и Байрону разработке этого образа. Сам Пушкин прямо свидетельствует об этом в предисловии к первому изданию своей поэмы: «Мазепа есть одно из самых замечательных лиц той эпохи. Некоторые писатели хотели сделать из него героя свободы, нового Богдана Хмельницкого. История представляет его честолюбцем, закоренелым в коварстве и злодеяниях, клеветником Самойловича, своего благодетеля, губителем отца несчастной своей любовницы, изменником Петра перед его победою, предателем Карла после его поражения: память его, преданная церковью анафеме, не может избежать и проклятия человечества. Некто в романтической повести, — продолжает Пушкин, — изобразил Мазепу старым трусом, бледнеющим пред вооруженной женщиною, изобретающим утонченные ужасы, годные во французской мелодраме и пр. Лучше было бы развить и объяснить настоящий характер мятежного гетмана, не искажая своевольно исторического лица» (V, 335). Развить и объяснить настоящий характер Мазепы, не только не искажая его исторического лица, а, наоборот, показав его таким, каким представляет его история, это и сделал Пушкин одной из основных задач своей поэмы, в которой Мазепа предстает отнюдь не «новым Богданом Хмельницким», а прямым ему антиподом.

✓ Когда «Полтава» вышла в свет, многие критики стали упрекать поэта в несоответствии его Мазепы историческому прототипу. Пушкин категорически возражал против этого. «Мазепа действует в моей поэме точь в точь как и в истории, а речи его объясняют его исторический характер», — решительно утверждал он (XI, 164). И поэт был прав. Уже один из критиков-современников Пушкина, сам украинец, выдающийся ученый — ботаник, филолог, историк, знаток украинской древности, собиратель и издатель украинских песен — М. А. Максимович в опубликованной им специальной статье «О поэме Пушкина „Полтава“ в историческом отношении» полностью поддерживал

эти слова поэта. «Пушкин, — писал он о резко отрицательной авторской характеристике Мазепы, — понял совершенно и объяснил сей характер, представив оный в следующих стихах: „Кто снидет в глубину морскую“ и т. д., кончая стихом: „Что нет отчизны для него“. Портрет сей, принадлежащий к лучшим местам поэмы, так верен, что почти на каждый стих (если было нужно) можно привести подтверждательные события»¹. Это заявление современника Пушкина полностью подтверждается и новейшими изысканиями. «...Каждый стих, каждый образ, каждое выражение в исторической части поэмы Пушкина опираются на тот или иной документальный или исследовательский источник», — свидетельствует один из новейших исследователей «Полтавы» Н. В. Измайлов, проделавший немалую работу по выяснению тех многочисленных исторических источников, которые имел в своем распоряжении Пушкин, и по сравнению с ними текста поэмы². Однако, конечно, гораздо значительнее этой фактической точности художественный историзм «Полтавы» — наличие в ней подлинно исторических, то есть обусловленных эпохой и ее в себе олицетворяющих, образов-характеров.

Своего рода психологическим ключом к пониманию и объяснению действительного «исторического характера» Мазепы послужил для Пушкина тот «ужасный» эпизод, который и в самом деле рисует этот характер во всей его неприглядности: старик Мазепа соблазняет свою крестницу, юную дочь своего близкого друга Кочубея, и наряду с этим добивается его казни. В позднейшей заметке о «Полтаве», набросанной в 1830 году, Пушкин писал: «Прочитав в первый раз в „Войнаровском“ сии стихи: „Жену страдальца Кочубея || И обольщенную им дочь“, я изумился, как мог поэт пройти мимо столь страшного обстоятельства. Обременять вымышленными ужасами исторические характеры, и не мудрено, и не великодушно. Клевета и в поэмах всегда казалась мне непохвальною. Но в описании Мазепы, пропустить столь разительную историческую черту, было еще непростительнее. Однако ж, — добавляет Пушкин, — какой отвратительный предмет! ни одного доброго, благосклонного чувства! ни одной утешительной черты! соблазн, вражда, измена, лукавство, малодушие, свирепость... Сильные характеры и глубокая, трагическая тень, набросанная на все эти ужасы, — вот что увлекло меня...» (XI, 160).

Действительно, Рылеев коснулся в своей поэме эпизода с Кочубеем и его дочерью совсем мельком, всего какими-нибудь двумя строчками. Гениальный художник-психолог, умеющий проникать и постигать самые глубины трагического, Пушкин делает этот эпизод, эту «столь разительную историческую черту» основной фабулой поэмы. Именно эта-то разительная черта

и дает ему возможность показать «сильные характеры» действующих лиц — «гордых сих мужей, столь полных волею страстей» — во всей их трагической полноте. В противоположность Аладьяну, Пушкин не обременяет характера своего Мазепы «вымышленными ужасами», но вместе с тем он прямо и резко подчеркивает злодейскую — «змеиную» — природу этого характера. «Коварный», «злой», «бесчестный», «предатель», «преступный», «злодей» — таковы эпитеты, которыми настойчиво наделает он Мазепу.

Образы «злодеев» были излюблены и в драматургии классицизма XVIII века. Однако «классики»-драматурги разрабатывали их чрезвычайно наивно. Каноническим образцом подобных злодеев был Димитрий Самозванец из одноименной трагедии А. П. Сумарокова. В драматическом произведении автору не полагается быть среди действующих лиц и прямо высказывать свое к ним отношение. Зато Сумароков заставляет самого Димитрия настойчиво, на протяжении всей пьесы именовать себя злодеем: «Я к ужасу привык, злодейством разъярен, || Наполнен варварством и кровью обогрен», — заявляет о себе он сам. Заканчивается же пьеса знаменитыми в свое время словами убивающего себя Димитрия, которые в юные годы Пушкина его лицейские учителя ставили в образец «высокого порочных чувствований»: «Иди душа во ад и буди вечно пленна! || Ах, естли бы со мной погибла вся вселенна!» В результате в «Димитрии» Сумарокова перед нами не живой человек, а доведенная до крайнего выражения «идея» злодейства. Поскольку «Полтава» — поэма, Пушкин имеет возможность не скрывать своего отношения к изображаемому и действительно полностью пользуется этой возможностью, всячески подчеркивая свое не только резко отрицательное, но и просто непримиримое отношение к Мазепе. Но зато самый характер «мятежного гетмана» он подвергает глубоко психологической и подлинно драматической разработке.

Мазепа в пушкинской поэме ужасен и отвратителен; но он — не отвлеченный злодей, а живой человек из плоти и крови, способный испытывать все, что свойственно природе человека, все человеческие чувства — и жалость, и угрызения совести, и глубокую печаль, и страшную, опустошающую тоску. Вспомним, как рисует Пушкин Мазепу после казни Кочубея: «Один пред конною толпой || Мазепа, грозен, удалялся || От места казни. Он терзался || Какой-то страшной пустотой. || Никто к нему не приближался, || Не говорил он ничего; || Весь в пене мчался конь его». Как всегда, поэт и здесь немногословен. Но как сильно и выразительно то немногое, что здесь сказано: «Никто к нему не приближался» — не приближался потому, что «грозен» был его вид и «страшен» облик. Вспомним горестные

размышления притихшего и «угрюмого» Мазепы, в душе которого «проходят думы одна другой мрачней, мрачней», у лежа ничего не подозревающей и безмятежно спящей Марии о том, что станет с нею завтра, когда она узнает о казни отца: «А завтра, завтра... содрогаясь, || Мазепа отвращает взгляд, || Встает и, тихо пробираясь, || В уединенный сходит сад». Тихо, чтобы оставить Марию подольше в забытии, чтобы не ускорить страшного пробуждения. Пушкин и здесь для описания душевных терзаний Мазепы ограничивается, в сущности, одним только словом «содрогаясь», но зато он дает их изображение другим и необычайно выразительным образом. Поэт рисует мирную картину тихой украинской ночи. Но под влиянием того, что происходит в душе Мазепы, все как бы испытывает внезапное и страшное превращение: блещущие на прозрачном небе звезды, «как обвинительные очи, за ним насмешливо глядят», чуть трепещущие серебристой листвой тополи «как судьи шепчут меж собою», «теплой ночи тьма душна, как черная тюрьма». Такого потрясающего своей психологической правдой и вместе с тем высокопоэтического описания терзаний и мук совести мало найдется в мировой литературе.

Эта своеобразная психологизация внешнего мира, окрашенность его душевными состояниями и восприятием действующих лиц вообще является одним из приемов, неоднократно применяемых Пушкиным в поэме. Благодаря этому поэт сообщает изображаемому явлениям действительности не только разнообразие, многогранность, но и особую психологическую глубину. Так, казалось бы, что тишина есть нечто такое, что всегда равно само себе: тишина и есть тишина! Однако, помимо только что приведенной картины *тихой* украинской ночи, в поэме есть еще по меньшей мере три *тишины*: «Ты помнишь: в страшной тишине, || В ту ночь, как стала я твоею...» — напоминает Мария Мазепе. Тишина *страшна* здесь не только тем, что восприятие ее окрашено естественным девичьим трепетом, а и потому, что Мария, бежав из родительского дома и отдаваясь крестному отцу, совершает, по понятиям того времени, преступление не только против людей, но и против бога, приравняваемое церковью к кровосмесительству. Еще одна тишина живописуется в картине казни Кочубея и Искры. Народ собрался, ждет. Воздух полон самых разнообразных звуков: «В гремящий говор все слилось: || Крик женский, брань, и смех, и ропот. || Вдруг восклицанье раздалось. || И смолкло все. Лишь конский топот || Был слышен в грозной тишине...» Тишина *грозна* здесь потому, что появляется на черном — вороном — коне грозный, неумолимый Мазепа. Тишина еще усиливается, становится, если можно так выразиться, еще слышнее, когда все притаилось в ожидании страшного мгновенья — удара палача топором: «Крестясь,

ложится Кочубей, || Как будто в гробе, тьмы людей || Молчат. Топор блеснул с размаху...» Тишина здесь, в буквальном смысле этого слова, гробовая.

Но Мазепа во имя своих узко личных политических видов не только идет на ужасное злодеяние (казнь Кочубея). Это еще как-то можно было бы если не простить, то понять. Однако физическим уничтожением Кочубея он не ограничивается, а стремится завладеть и его сокровищами — «кладами», добываясь жестокими пытками признания в том, куда он их спрятал. И этот эпизод — отнюдь не обременение характера «алодей» Мазепы «вымышленными ужасами». И в данном случае поэт строго следует документальным данным, которые приводит в примечаниях к поэме. Из них читатель узнает, что Мазепа не только «в своих письмах жаловался, что доносителей пытали слишком легко» (примечание 22), — пытали, чтобы добиться от них признания в лживости «доноса»: «Уже осужденный на смерть, Кочубей был пытан в войске гетмана. По ответам несчастного видно, что его допрашивали о сокровищах, им утаенных» (примечание 24). Этим к «историческому характеру» «гетмана-злодея» добавляется, вполне в духе воссоздаваемой поэтом эпохи, еще одна, едва ли не особенно зловеющая и отвратительная «историческая черта»: Мазепа — не только политический изменник и предатель, он и ни перед чем не останавливающийся стяжатель, корыстолюбец. Вместе с тем и тут художника-историка дополняет художник-психолог. Когда Мазепа, отрываясь от тревожного созерцания мирно спящей Марии, «в уединенный сходит сад», обуреваемый своими «мрачными» мыслями и грозными видениями, он слышит из замка «слабый крик, невнятный стон»: «То был ли сон воображенья, || Иль плач совы, иль зверя вой; || Иль пытки стон, иль звук иной — || Но только своего волненья || Преодолеть не мог старик». Несомненно, что это был именно издали донесшийся крик и стон пытаемого Кочубея. Но «волненье», которое вызывает в Мазепе этот звук, отнюдь не является выражением сочувствия, жалости к жестоко, по его приказу, терзаемому палачом Кочубею или столь естественного, казалось бы, раскаяния, сожаления о содеянном. Нет, оно носит совсем иной характер. «На протяжный слабый крик» Мазепа «Другим ответствовал — тем криком, || Которым он в весельи диком || Поля сраженья оглашал, || Когда с Забелой, с Гамалеем, || И — с ним... и с этим Кочубеем || Он в бранном пламени скакал». Эта на первый взгляд парадоксальная психологическая деталь не заимствована Пушкиным из исторических источников, а является плодом его художественного вымысла — глубочайшего проникновения «в бездну» «души мятежной ненасытной» — и вместе с тем ослепительной вспышкой, резко освещающей «дикий», зверский дух

эпохи — времени необузданной вольницы, «сильных характеров», неистовых и беспощадных страстей.

[С такой же правдой и силой, как внутренний мир Мазепы, показан и объяснен Пушкиным и характер «юной Марии».] Многие современные поэту критики указывали на неправдоподобие и даже противоестественность ее страстной влюбленности в глубокого старика. Пушкин отвечал ссылкой на исторический факт, лежавший в основе его фабулы. Припоминал он скептикам и знаменитую любовь Дездемоны к «старому негру» Отелло. «Зачем Арапа своего // Младая любит Дездемона, // Как месяц любит ночи мглу?» — спрашивал Пушкин в одном из своих позднейших произведений 30-х годов и отвечал: «Затем, что ветру и орлу // И сердцу девы нет закона». Однако в образе Марии он не ограничивается только подобным утверждением, а раскрывает самую причину такой возможности, корнящуюся в нравственной природе Марии, в ее душевном складе и характере. [Женственная и прекрасная Мария, «краса черкасских дочерей», обаятельную наружность которой Пушкин описывает с таким поэтическим одушевлением, не удовлетворяется обычной женской долей; ее неудержимо влечет к героическому: «...с неженскою душой // Она любила конный строй.»] И бранный звон литавр и клики // Пред бунчуком и будавой // Малороссийского владыки...»

[Строгий и суровый гетман с его бурной жизнью] с ее следами — глубокими морщинами — «рубцами чела», с его увлекательными рассказами о походах и сражениях предстал юному воображению Марии именно таким героем. И Мария пренебрегает молвой, запретом церкви, покидает дом родителей и «в безумном упоении», гордая своим «позором», как целомудрием, полностью, на всю жизнь предается своему возлюбленному. Когда Мазепа в ответ на ревнивые допросы Марии вынужден раскрыть ей свои замыслы, она — в совершенном восторге. Ее неясные мечты, ее смутная жажда героического обретают полное осуществление. Мазепа — тот, кто уже давно стал безраздельным царем ее души, — может и в самом деле стать царем: «О, милый мой, // Ты будешь царь земли родной! // Твоим сединам как пристанет // Корона царская!»

Здесь, в этом непосредственном восклицании, прорывается женское естество Марии, заранее любующейся своим милым. Но дальше сейчас же проявляется и неженская ее душа. Когда Мазепа тут же высказывает ей свои сомнения и опасения, она ободряет и одушевляет его: «Ты так могущ. О, знаю я: // Трон ждет тебя». Но [Мазепе мало готовности Марии пойти с ним, если придется, «на плаху». Ему нужна еще большая жертва. Ведь участь отца Марии решена: «любovníк» должен уступить «гетману», политика должна восторжествовать над любовью]

Завтра на рассвете свершится казнь над «безумным Кочубеем». И вот Мазепа требует от Марии ответа, кто ей дороже — он или отец? Ничего не подозревая, Мария чувствует какую-то смутную тревогу. Ведь уже тем, что она бежала от отца к Мазепе, она ответила на этот вопрос. Зачем же он еще ее спрашивает? В то же время Марии мучительна мысль о семье, которую он ей напомнил, ужасно сознание, что она, быть может, проклята своим отцом. Тогда Мазепа ставит вопрос в упор: если бы или ему, или ее отцу предстояла неизбежная гибель и от нее зависел бы выбор, кого бы она предпочла?

Мария
Ах, полно! сердца не смущай!
Ты искуситель.

Мазепа
Отвечай!

Мария
Ты бледен; речь твоя сурова...
О, не сердись! Всем, всем готова
Тебе я жертвовать, поверь;
Но страшны мне слова такие.
Довольно.

Мария и теперь не дает прямого ответа, не говорит, что пожертвовала бы отцом, но весь смысл ее слов именно таков. И потому как злоеший и неотвратимый приговор судьбы звучат заключающие эту самую драматическую во всей поэме сцену слова удовлетворенного гетмана: «Помни же, Мария, || Что ты сказала мне теперь». Этот диалог между Мазепой и Марией — полностью плод творческого вымысла Пушкина. Такова же и сцена явления к Марии ее матери, и эпизод опоздания матери и дочери, спешивших на место казни в безумной надежде остановить ее, и финальная встреча сошедшей с ума Марии с потерпевшим полное поражение и бегущим на чужбину гетманом. Но как раз в этих сценах, которые вымышлены в своих подробностях, но в которых действующие лица полностью верны своим характерам, проявляется с необычайной силой не только поэтическое дарование Пушкина, но и его дар художника-психолога.

Именно в «Полтаве», более чем в каком-либо другом предшествующем произведении Пушкина, сказывается стремление поэта проникнуть в тайники душевной жизни героев, вскрыть всю ее сложность и противоречивость — «противуречия страстей». «Коварная» и «преступная» душа Мазепы — природы вместе с тем исключительно сильной и волевой — представляла в этом отношении для Пушкина чрезвычайно благодарный материал. О «бездне» души Мазепы в поэме упоминается неоднократно. Проникнуть «испытующим умом», зорким взглядом художника-аналитика, «в глубину морскую, покрытую недвижно льдом» — в «роковую» бездну «мятежной, ненасытной» души — и ставит Пушкин одной из задач своей поэмы.

Основное противоречие характера пушкинского Мазепы — противоречие между хитрым, корыстным, бесчестным политиком, ни перед чем не останавливающимся для достижения своих целей, и страстным, несмотря на свои годы, любовником; После выхода в свет «Полтавы» многие критики сразу же стали упрекать ее автора в непоследовательности. В своем ответе Пушкин в связи с этим иронически замечал: «У меня сказано где-то, что Мазепа ни к кому не был привязан: критици ссылались на *собственные слова* гетмана, уверяющего Марию, что он любит ее *больше славы, больше власти*. Как отвечать на такие критики?» В черновом наброске к этому ответу Пушкин добавляет: «Так понимали они драматическое искусство!» (XI, 165 и 159). Конечно, надо было совсем не понимать «драматического искусства», чтобы судить о человеке по тому, что он сам о себе говорит, в особенности своей возлюбленной, которую хочет утешить и успокоить. К тому же в данном случае речь идет о человеке, лживость, коварство и преступность которого все время настойчиво подчеркиваются. О человеке, в особенности о герое драматического произведения, следует судить не по его словам, а по его делам, поступкам. «Что изобразил я Мазепу злым, — пишет Пушкин в ответе критикам, — в том я каюсь: добрым я его не нахожу, особливо в ту минуту, когда он хлопочет о казни отца девушки, им обольщенной» (XI, 164). Действительно, именно этот факт, мимо которого прошел Рылеев, ярче всего подтверждает слова Пушкина, «что он не любит ничего, что кровь готов он лить, как воду...». Да, «суровый», «надменный», «злой» старик Мазепа не любит ничего, кроме своих личных эгоистических страстей, одной из которых является его безграничное честолюбие, другой — внезапно вспыхнувшая неудержимая страсть к юной Марии — красавице, которой «в Полтаве... нет равной». То, что эта глубоко эгоистическая и потому преступная в основе своей страсть, ради удовлетворения которой Мазепа идет на все (обольщение дочери одного из своих ближайших друзей, своей крестницы, похищение ее из родительского дома), охватила с огромной силой душу «удрученного годами», сурового гетмана, прямо подчеркивается в поэме: «Он стар. Он удручен годами, || Войной, заботами, трудами; || Но чувства в нем кипят, и вновь || Мазепа ведает любовь». И дальше раскрывается специфическая особенность этой последней — старческой — любви, отличающая ее от юного, легко меняющего свой предмет, гаснущего и вновь вспыхивающего чувства: «Не столь мгновенными страстями || Пылает сердце старика, || Окаменелое годами. || Упорно, медленно оно || В огне страстей раскалено; || Но поздний жар уж не остынет || И с жизнью лишь его покинет».

И именно потому, что раскаленное в огне преступной страсти позднее любовное влечение к Марии столь сильно, столь упорно, оно придает такую драматическую остроту внутреннему конфликту в душе Мазепы, основанному на противоречии страстей, — борьбе между корыстными и бесчестными политическими видами и тоже бесчестной любовной страстью, борьбе, которая с такой трагической силой и проступает в диалоге между Мазепой и Марией и в особенности в размышлениях Мазепы у ложа спящей любовницы. Закономерно, что в этой борьбе (в соответствии со всем историческим характером Мазепы, как он развертывается в поэме) побеждает Мазепа-честолюбец, Мазепа-политик: «Она, обняв его колени, || Слова любви ему твердит. || Напрасно: черных помышлений || Ее любовь не удалит». Но это не значит, что победа далась Мазепе легко, что потеря Марии, которую, зная ее характер, он уже предчувствовал в ночь перед казнью и которая в самом деле произошла на следующий день, не стоила ему больших страданий: «Никто не ведал, не слышал, || Зачем и как она бежала... || Мазепа молча скрежетал. || Затихнув, челядь трепетала». Последняя из приведенных строк в своей в высшей степени выразительной лаконичности (это многозначительно подчеркнуто взаимно связанными между собой — страшной связью — подобно звучащими, но контрастными по существу глаголами: скрежетал — трепетала) раскрывает еще одну грань в характере гетмана — неумолимую жестокость тирана-крепостника. В полной мере душевное состояние Мазепы раскрывается в описании его терзаний следующей же ночью у того же, но теперь уже опустелого ложа Марии: «В груди кипучий яд нося, || В светлице гетман заперся. || Близ ложа там во мраке ночи || Сидел он, не смыкая очи, || Нездешней мукою томим». Последняя, третья песнь поэмы также начинается словами о «глубокой печали», охватившей душу Мазепы. Но и теперь коварный политик, заговорщик и предатель своей отчизны в нем преобладает: «Души глубокая печаль || Стремиться дерзновенно в даль || Вождю Украины не мешает».

С такой же тонкостью и глубиной психологического проникновения раскрывает перед нами Пушкин и душу «преступницы молодой» — Марии, характер которой строится на контрасте между женственностью ее внешнего облика, чисто женской грацией влюбленности в Мазепу и ее мужественным героическим духом: двойное бегство — сперва с любимым, потом от любимого, подчеркнутое почти дословно повторяющимися строками (первый раз: «Никто не знал, когда и как она сокрылась»; второй: «Никто не ведал, не слышал, зачем и как она бежала...») при существенном различии местоимений: *когда* и *зачем*. Особенной

и драматической и психологической силы исполнена заключительная встреча Мазепы с кружащей подле родных мест — отцовского хутора — и потерявшей рассудок Марией, в речах которой, отражающих хаотический «вихрь мыслей», в ней проносящихся, причудливо сплетаются явь и бред: реально пережитое приобретает искаженные формы; мгновенные просветы сознания снова затемняются непроницаемой мглой:

Я помню поле... Праздник шум-
ный...

И чернь... и мертвые тела...

На праздник мать меня вела...

Но где ж ты был?... С тобою
розно

Зачем в ночи скитаюсь я?

Пойдем, домой. Скорей... уж
поздно.

Ах, вижу, голова моя

~~Полна волнений пустого.~~

Я принимала за другого

Тебя, старик. Оставь меня.

Твой взор насмешлив и ужасен.

Ты безобразен. Он прекрасен:

В его глазах блестит любовь,

В его речах такая нега!

Его усы белее снега,

А на твоих засохла кровь!..

И безумная, но прозревшая Мария, проникшая в самую суть Мазепы, в «бездну души» сурового гетмана, снова, в третий и уже в последний раз, бежит навсегда от всего и всех в «непроницаемую тьму»: «И с диким смехом завизжала, || И легче серны молодой || Она вспрыгнула, побежала || И скрылась в темноте ночной».

Сказывается мастерство Пушкина-аналитика и в воспроизведении массовой психологии толпы перед казнью и во время самой казни Кочубея и Искры: переходы от шумной возбужденности — «гремучего говора» — к напряженному гробовому молчанию, от потрясения кровавым зрелищем и сочувствия несчастным к обычным повседневным делам и «вечным заботам». Столь же резко — и притом в глубоко народном духе — показана и страшная психология палача, который на своем «роковом намосте» «гуляет, веселится», в «алчном» ожидании «жертвы» играет с «тяжелым топором» и шутит с «чернию веселой», а затем, отрубив одну голову за другой, *«сердцем радуясь во злобе»* (ср. крик «дикого веселья», изданный Мазепой в ответ на стон пытаемого Кочубея), хватает их и *напряженной* рукой потрясает ими над толпой.

Необыкновенной, исключительной силы постижение «бездны души» достигнет два года спустя, в «маленьких трагедиях» Пушкина, но путь к этому начинается именно в «Полтаве». Сказывается во всем этом и замечательное драматическое искусство Пушкина. В своей поэме ему удастся до предела сгустить «глубокую трагическую тень», которая так привлекла к истории Мазепы, Марии и Кочубея — истории обольщенной дочери и казненного отца — его творческое внимание.

✓ Но любовная фабула — семейная драма — только одно из двух слагаемых поэмы. Параллельно Мазепе-любовнику и все время, как мы видели, подавляя в нем любовника, действует Мазепа — политический заговорщик, Мазепа — честолюбец, интриган и предатель. ✓ И вот после казни Кочубея и исчезновения Марии из дома Мазепы эта вторая линия повествования выходит на первый план, на некоторое время целиком зашмаивая собой все пространство поэмы. Третья песнь начинается с краткого изложения исторических событий, непосредственно предшествовавших Полтавской битве (поход Карла XII на Украину, измена Мазепы); затем следует знаменитое развернутое описание самой этой битвы. Рядом с Мазепой и его союзником, шведским королем, вырастает другой, новый образ — могучая фигура Петра.

Многие современные критики (к ним до известной степени присоединился в своих позднейших пушкинских статьях и Белинский) упрекали Пушкина за нарушение им единства действия, за соединение в одном произведении любовной интриги и важнейших исторических событий и, соответственно, смешение различных жанров — эпической и романтической поэмы. В результате якобы не получилось ни того, ни другого. Дав блестящий анализ и исключительно высоко, в противовес большинству других критиков, дурно принявших эту поэму, оценив ее «отдельные» «великие красоты», «дивно прекрасные подробности», Белинский вместе с тем также считал, что в целом она не удалась. «... Из „Полтавы“ Пушкина, — писал он, — эпическая поэма не могла выйти по причине невозможности эпической поэмы в наше время, а романтическая поэма, вроде байроновской, тоже не могла выйти по причине желания поэта слить ее с невозможной эпической поэмой» (VII, 409). Поэтому, считал критик, в ней нет «единства мысли и плана»: «Богатство ее содержания не могло высказаться в одном сочинении, и она распалась от тяжести этого богатства». Отсюда и недостатки ее композиции: «Как архитектурное здание, она не поражает общим впечатлением, нет в ней никакого преобладающего элемента, к которому бы все другие относились гармонически; но каждая часть в отдельности (то есть история любви Марии к Мазепе и третья песнь с Полтавской битвой в центре ее. — Д. Б.) есть превосходное художественное произведение» (VII, 425, 426). Однако критик неожиданно проявляет здесь столь несвойственный ему педантизм и подходит к оценке «Полтавы» с меркой традиционного деления поэзии на роды и виды. Между тем Пушкин во всем своем творчестве непрерывно эти рамки ломает. И в своей «Полтаве», можно с полной уверен-

ностью утверждать это, он ни в какой мере не собирался создавать не только традиционную эпическую поэму, но и новую — романтическую, а вслед за своей же исторической трагедией о царе Борисе создал дотоле отсутствовавший синтетический вид подлинно исторической и тем самым реалистической историко-художественной поэмы, приближающейся, при сохранении жанровых особенностей, к поэтике романа в уже известной нам пушкинской ее формулировке. Если исходя из этих законов, поставленных над собой самим поэтом, подойти к оценке «Полтавы», все станет на свое место. Равным образом и сама на первый взгляд странная и совершенно необычная структура поэмы — перерастание узко личной любовной драмы Мазепы и Марии в героическую патетику Полтавской битвы, — как я постараюсь дальше показать, соответствует единой художественной мысли, положенной в основу произведения, и даже прямо несет в себе и раскрывает собой эту мысль.

√Пушкин, как мы знаем, столь всегда ценивший в художественном произведении его план, его композиционный чертеж, был и сам исключительным, можно сказать, непревзойденным мастером композиции¹. Это проявляется с полной силой и в его «Полтаве». Построение поэмы носит глубоко продуманный характер. Обращаясь к черновым рукописям, мы видим, что сперва Пушкин хотел начать поэму не с рассказа о личных отношениях Мазепы, Марии и Кочубея, а намерен был предварить этот рассказ историческим введением: поэма должна была открываться знаменитыми строками: «Была та [бурная] смутная пора — || Когда Россия молодая, || В бореньях силы [напрягая] развивая, || Мужала с гением Петра». Дальше следовало описание событий русско-шведской войны — начатого было Карлом похода «на древнюю Москву» и неожиданного переноса им военных действий «в Украину». Это и вводило в поэму личную тему — тему Мазепы, Марии и Кочубея. Подобным же образом (по одному из предварительных планов) представлялся сперва Пушкину и конец поэмы: «Мать и Мария — Казнь — сумасшедшая — Измена — Полтава». Однако такой зачин и такой финал, предполагавшие несколько упрощенную композицию поэмы (историческая рама, в которую должна была быть оправлена любовная фабула), не удовлетворили Пушкина. Поэт, как это ясно из окончательного текста, хотел более тесно переплести между собой частную жизнь и историю. И он убрал из начала поэмы рассказ об исторических событиях, включив его в основном в середину первой песни, поставив после описания личной драмы, имевшей место в семье Кочубея. Наоборот, конец поэмы строится противоположным образом: от кульминационного исторического события — Полтавской битвы — снова к личной драме Марии. Поэт, как видим, отнюдь не бросает

любовного сюжета, полностью переходя к моментам героическим. Реализация любовной фабулы «Полтавы» доводится им до самого конца и отличается той же стройностью и почти математической симметрией (излюбленное кольцевое построение), которые вообще так ему свойственны. Поэма открывается описанием богатства и довольства Кочубея, в том числе и его главного «сокровища» — красавицы дочери. Затем перед читателями предстает великолепный словесный портрет действительно красавицы из красавиц — Марии. Заканчивается поэма тем же, чем началась: перед нами снова хутор Кочубея, снова Мария. Но все кругом являет картину полного разорения и гибели («запустелый двор», «дом и сад уединенный», «в поле отпертая дверь»), завершающуюся появлением перед бежавшим с поля Полтавской битвы и уснувшим было в степи Мазепой его безумной и одичавшей возлюбленной: «Пред ним с развитыми власами, || Сверкая впалыми глазами, || Вся в рубище, худа, бледна, || Стоит, луной освещена...» Внезапно проснувшийся гетман, узнав Марию, «вадрогнул, как *под топором*», — еще одна замечательная деталь, еще один яркий просвет во внутренний мир Мазепы: страшное воспоминание о казни Кочубея и тем самым своего рода возмездие за нее. В результате в самом конце поэмы перед читателем как бы снова проносится в сжатом, сконцентрированном виде все ее основное фабульно-романическое содержание. В этом кольцевом и вместе с тем резко контрастном построении поэмы не только мастерски замыкается ее любовная фабула, но и наглядно выступает роль Мазепы как «губителя» и «злодея» и в его политической деятельности и в его личной жизни. Устами Марии произносится и суровый ему приговор. И вместе с тем, не нарушая стройности этой композиции, в третьей песни — в описании Полтавской битвы — происходит переключение поэмы не только в новый, героический план, но и как бы перенос ее в новое измерение.



Вначале Пушкин хотел было озаглавить свою поэму байроновским заглавием — «Мазепа», однако затем изменил это намерение и назвал ее — «Полтава». Некоторые критики считали, что поэт сделал это потому, что опасался упреков в подражании Байрону. Однако первоначальное заглавие поэмы, по существу, носило как раз полемический характер. Грандиозному условноромантическому образу Мазепы у Байрона, не имеющему ничего общего с историей («Байрон знал Мазепу только по Вольтеровой Истории Карла XII», — замечал поэт в возражении критикам, XI, 165), он противопоставлял реального исторического Мазепу. Полемичность по отношению к байроновскому

образу пронизывает почти всю поэму насквозь. Но особенно художественно остро сказывается она как раз в эпизоде появления перед Мазепой безумной Марии. Пушкин заканчивает свою поэму именно тем, чем Байрон начал свою: Карл XII и Мазепа стремглав бегут с поля Полтавской битвы. Но Мазепа и тут предельно героизирован Байроном: подобно дубу, не поникшему под ударами бури, он, как всегда, смел и неколебимо спокоен; Карл сравнивает гетмана и его могучего — под стать ему — коня (такого коня в своей поэме Пушкин дает Петру) с Александром Македонским и его знаменитым Буцефалом. И сопоставим с этим пушкинского Мазепу, который, потерпев полный крах своих преступных политических планов, бесплодно принесся им в жертву и дружбу и любовь, пугается при зрелище опустевшего и разоренного хутора Кочубея («Что же вдруг || Мазепа будто испугался? || Что мимо хутора помчался || Он стороной во весь опор?»), вздрагивает всем телом, как от удара топора, при виде «худой, бледной», в истлевшей одежде («вся в рубище») Марии. Заглавие же поэмы Пушкин изменил потому, что новое название в гораздо большей мере соответствовало основной художественной идее произведения.

✓ Несмотря на то что большую часть пространства поэмы занимает любовная драма Мазепы и Марии, что описание Полтавской битвы композиционно сдвинуто почти в самый конец, именно последняя является не только высшей кульминационной точкой, но и внутренним идейным стержнем создания Пушкина.

Авторы «петриад», начиная с Ломоносова, стремились развернуть в своих грандиозных по объему произведениях чуть ли не всю жизнь Петра, в частности показать всю Северную войну. Пушкин берет для своей поэмы всего лишь одно, но центральное событие петровского времени, в котором, как в ярко светящемся фокусе, сошлись все основные лучи эпохи. Уже Белинский отмечал «художественный такт» Пушкина, выбравшего из всех событий петровского царствования предметом своей поэмы именно Полтавскую битву, «в торжестве которой заключалось торжество всех трудов, всех подвигов, словом, всей реформы Петра Великого» (VII, 407). Однако это свидетельствует не только о художественном такте поэта, а и об его замечательной исторической прозорливости. Впоследствии Маркс подчеркивал в «Секретной дипломатии XVIII века»: «Ни одна великая нация не находилась в таком удалении от всех морей, в каком пребывала вначале империя Петра Великого»¹. «Вначале» — то есть до победы над Карлом, до Полтавы. Колоссальное значение полтавской победы, явившейся решающим моментом в истории всего петровского времени — необходимым условием развития русского народа как великой нации, полностью

понимал Пушкин. «Полтавская битва, — подчеркивал он в предисловии к поэме, — есть одно из самых важных и самых счастливых происшествий царствования Петра Великого. Она избавила его от опаснейшего врага; утвердила русское владычество на юге; обеспечила новые заведения на севере и доказала государству успех и необходимость преобразования, совершаемого царем» (V, 335). «Успех народного образования был следствием Полтавской битвы, и европейское просвещение причалило к берегам завоеванной Невы», — снова писал он позднее (XI, 269).

А сколь действительно опасен был этот враг, лучше всего показывает следующая красноречивая заметка, составленная позднее Пушкиным по историческим источникам и приводимая им в выписках и материалах к истории Петра Великого, написать которую он готовился и частично уже начал. То, о чем говорится в этой заметке, относится к 1707 году, то есть как раз незадолго до Полтавской битвы. Пушкин записывает: «Петр, желая мира, предлагал оный Карлу через бывшего при саксонском дворе французского министра Безенваля; на условиях оставить царю Ингрию с городами Кроншлотом, Шлиссельбургом и Петербургом. — На сие Карл отвечал: о мире буду с царем говорить в Москве, взыскав с него 30 миллионов за издержки войны. Министры шведские объявили намерение короля свергнуть Петра с престола, уничтожить регулярное войско и разделить Россию на малые княжества. Генерал Шпар был назначен уже московским губернатором и хвалился, что они русскую чернь (canaille) не только из России, но со света плетью выгонят» (X, 112—113). Расчленение русского государства, отделение от него Украины имел в виду и договор, заключенный между Карлом и Мазепой. Таким образом, в момент генерального сражения русских со шведами, в момент Полтавской битвы, на одной чаше весов лежала возможность существования России как великой нации, на другой — ее расчленение и полное порабощение — превращение в шведскую колонию. Как видим, дело шло для Петра не о том, чтобы выиграть или проиграть войну, а о свободе, чести и национальной независимости русского народа. Так это и осмыслил Пушкин. Отсюда даваемое им в поэме сопоставление предполагавшегося похода Карла на Москву с действительным — сто лет спустя — походом на Москву Наполеона: «Он шел путем, где след оставил || В дни наши новый, сильный враг, || Когда падением ославил || Муж рока свой попятный шаг». Перед лицом грозной опасности нового — шведского — ига, нависшей над русским государством и всеми народами, его населявшими, тем преступнее являлась продиктованная личными, корыстно-эгоистическими целями измена Мазепы, которая вполне отвечала планам расчленения России, лелеемым Карлом. И вот этому

«честолюбцу, закоренелому в коварстве и злодеяниях», этому историческому лжегерою, не любящему своей родины и готовому предать и продать свой народ, противопоставляется Пушкиным в третьей песни поэмы подлинно героическая фигура Петра. Мазепа в своей измене и антинароден, да и безнароден: украинские народные массы его не поддержали, остались верными братской связи с русским народом. За Мазепой пошла только небольшая кучка его приверженцев. «Слава богу, что в замысле его и пяти человек нет», — записал позднее Пушкин о Мазепе слова самого Петра (X, 123). В поэме это символизировано образом «младого казака», который «на гетмана стремился || Сквозь битву с саблею в руках», видя в Мазепе не только погубителя глубоко и страстно любимой им Марии, но и «врага России»: «...казак уж умирал, потухший зрак еще грозил врагу России» (и это словосочетание в применении к Мазепе настойчиво повторяется в поэме: «Врагу России самому», «Враги России и Петра»). Кстати, не случайно убивает казака в поэме Пушкина не кто иной, как Войнаровский — герой поэмы Рылеева. Петр, как он дан в «Полтаве», наоборот, делает свое дело во имя народа и вместе со всей страной: «Была та смутная пора, || Когда Россия молодая, || В бореньях силы напрягая, || Мужала с гением Петра».

С темой Петра, как видим, неразрывно связана и в историческом и в поэтическом сознании поэта тема мужающей, крепнущей, выковываемой тяжким млатом истории в булатную сталь новой — «молодой» — России. И именно эта закаленная «в искушеньях долгой кары», возмужавшая Русь — «возрастающий колосс» (один из вариантов) — предстает перед нами на поле Полтавской битвы: «И злобясь видит Карл могучий || Уж не расстроенные тучи || Несчастных нарвских беглецов, || А нить полков блестящих, стройных, || Послушных, быстрых и спокойных || И ряд незыблемый штыков».

О разгроме в начале войны русских войск под Нарвой Маркс писал: «Нарва была первым серьезным поражением поднимающейся нации, умевшей даже поражения превращать в орудия победы»¹. Именно это служило и для Пушкина источником благородной патриотической гордости своим народом, веры в его несокрушимую мощь, в великое будущее, его ожидающее. Говоря в вариантах о крупных неудачах русских в первый период войны, поэт пишет: «Одной из оных бы достало, || Чтоб сокрушить иной народ». «Нарвские беглецы» смогли в конечном счете победить прославленного европейского полководца, шведского короля, потому, что опирались на растущую, полную сил страну, отстаивавшую свое законное право на достойное национально-историческое существование. Могучий Карл, подобно сто лет спустя Наполеону (не случайно, как сказано,

Пушкин вспоминает о нем в своей поэме), был разбит вдребезги, и его воинственные дружины развеяны в прах потому, что этот «любовник бранной славы», помышлявший уничтожить русское государство и поработить все объединенные им народы, в существе своем был не историческим героем, а историческим авантюристом. «Воинственный бродяга», избалованный «беглым счастьем побед», он мнил, что сможет произвольно нарушить в свою пользу пути и законы исторического развития («Как полк, вертеться он судьбу принудить хочет барабаном»). То, что Мазепа связал именно с ним свои замыслы, лишний раз подчеркивает и неисторичность их, и готовность ради их осуществления неразборчиво схватиться за любое средство. Сам Мазепа в позднем и бесполезном прозрении, обращаясь к своему клевету Орлику, горько сетует об этом в канун Полтавской битвы: «Стыжусь: воинственным бродягой || Увлекся я на старость лет; || Был ослеплен его отвагой || И беглым счастьем побед, || Как дева робкая». Знаменательны последние слова, которые вкладывает Пушкин в уста Мазепы: «Как дева робкая». Ослепленный отвагой Карла, Мазепа увлекся им, как самим Мазепой увлеклась ослепленная им Мария. Эта параллель подчеркивается и лексическим сходством; вспомним соответствующие слова Пушкина об отношении Марии к Мазепе: «Ты на него с благоговеньем || Возводишь ослепленный взор». И через несколько строк снова: «Тебе приятен твой позор, || Ты им, в безумном упоеньи, || Как целомудрием горда». Здесь перед нами Пушкин — опять не только поэт-историк, а и гениальный творец-художник. Гибельное ослепление Мазепы Карлом — словно бы трагическая кара Немезиды за «ослепленную» Мазепой и погубленную им Марию. Но эта тонкая художественная находка не мешает Пушкину во всем остальном, о чем говорится в только что приведенном горьком самопризнании Мазепы, полностью быть верным историком.

Каждый из эпизодов военной биографии шведского короля, на которые ссылается Мазепа в даваемой им Орлику характеристике «слепого, упрямого, нетерпеливого, легкомысленного и кичливового» Карла, Пушкин подкрепляет соответственными примечаниями, основанными на фактических данных. Так, к словам: «Свалить как нынче казака || И обменять на рану рану» — Пушкин делает следующее примечание: «Ночью Карл, сам осматривая наш лагерь, наехал на казаков, сидевших у огня. Он поскакал прямо к ним и одного из них застрелил из собственных рук. Казаки дали по нем три выстрела и жестоко ранили его в ногу». В этом эпизоде проявляются все те черты, которыми характеризует Карла Мазепа: его слепая, безрассудная и не только ненужная, но и прямо противоположная ему

как полководцу отвага, его легкомыслие, кичливость. В то же время этот исторический факт дает возможность Пушкину прибегнуть к замечательному художественному эффекту: подчеркнуть противоположность подлинного исторического героя и исторического авантюриста — «воинственного бродяги» — в резко контрастном изображении облика обоих в самый решительный момент — перед разгаром битвы. Страдающего от раны и потери крови, «бледного, недвижимого» Карла слуги выносят к его войскам «в качалке». Он смущен, нерешителен. Столь желанное им и наконец осуществляющееся генеральное сражение с Петром теперь, «казалось», приводило его «в недоуменье». И только после долгого раздумья «...слабым манием руки || На русских двинул он полки». Полную противоположность всему этому являет облик промчавшегося на коне перед русскими войсками Петра. Бледности, смущению и растерянности одного из противников противопоставлена абсолютная уверенность и прекрасная мощь другого: «недоумению» Карла — «вдохновенность свыше» Петра.

Этот контраст между большим, зорким национально-историческим деятелем и слепо отважным военным и политическим авантюристом — «воинственным бродягой» — дан не только средствами словесной живописи, но и приемами собственно языковыми — структурой фраз, синтаксисом, течением стиха. В портрете Петра — короткие трехсловные: «Его глаза|| Сияют (слова «глаза» и «сияют» особенно выделены, подчеркнуты посредством enjambement). Лик его ужасен», двухсловные: «Движенья быстры» — и даже однословные: «Идет» — фразы, столь же стремительно, как все в облике Петра, сменяющие одна другую; динамические глаголы: конь под Петром «мчится», сам он «промчался пред полками», «птенцы гнезда Петрова» за ним «вослед неслись толпой». Все это сообщает особую стремительность и течению стиха. Наоборот, в портрете Карла, по сравнению с этими энергичными, сжатыми фразами, пространные, замедленные, словно бы «расслабленные» периоды, соответствующие душевной смятенности, нерешительности шведского короля. В первой же из фраз, занимающей целых пять стихов, — *восемнадцать* слов. В следующих фразах не меньше пяти, а то и семь, девять слов. Сподвижники Карла не несутся, а *идут* за ним. Все это связано с «головными» образами: конь — качалка. В связи с этим и противопоставление Петра на «верном коне» (всадник и конь — традиционная символика царя и народа) Карлу «в качалке», несомой его «верными слугами», приобретает в данной сцене также своего рода символический характер. Воинственному авантюристу и захватчику Карлу, окруженному всего лишь его слугами, противопоставлен Петр, ставший на защиту родины вместе со всем народом, со всей

страной. Противопоставление это полностью основано на историческом факте. Раненного в ногу Карла действительно во время боя носили на носилках, причем последние назывались «качалкой» — слово, в данном случае особенно подчеркивавшее нетвердость, шаткость положения шведского короля в самый решающий момент. Исход боя этим противопоставлением двух противников-полководцев как бы уже предопределен. Оно сразу показывает, за кем должна быть победа.

В противоположность свирепому, коварному и злому Мазепе и холодно-эффектному «любовнику бранной славы» Карлу XII, кинувшему «для шлема венец», легкомысленно бросившему на карту судьбы армии и страны, Пушкин наделяет в «Полтаве» своего Петра чертами истинного великодушия, большим человеческим сердцем. «Оставь герою сердце! Что же || Он будет без него? Тиран», — скажет Пушкин несколько позже, в программном стихотворении «Герой». И вот Петр в «Полтаве», соответственно историческим свидетельствам, на своем победном царском пире широким щедрым жестом подымает «заславный кубок» за приглашенных на него шведских военачальников — своих «учителей» в ратном деле.

Иными, но тоже резко контрастными и по-своему также исключительно выразительными приемами противопоставляется патриотизм Петра предательству и измене Мазепы. С Петром в поэме связаны ассоциации дня, солнечного света. На поле боя он выходит в зените дня, как бы залитый его лучами («Уж близок полдень. Жар пылает»). Лучатся, «сияют» и его глаза. Наоборот, Мазепа окутан ночью, мраком: «Во тьме ночной они как воры || Ведут свои переговоры» — Мазепа и «полномощный езуит»; «Близ ложа там во мраке ночи || Сидел он, не смыкая очи». Глубокой ночью происходит его разговор с Орликом накануне Полтавского боя. Эпитеты «мрачный», «черный» сопровождают его по всей поэме: «Мазепа мрачен», «черных помышлений» (о его политических замыслах); «В его душе проходят думы || Одна другой мрачней, мрачней»; «Но мрачны странные мечты в душе Мазепы», «В нем мрачный дух не знал покоя». И душа его столь окутана мраком, что даже теплая, летняя звездная ночь, как мы видели, превращается в его восприятии в душную и черную тюрьму, что, даже в утро внося ночь, вестником тьмы — на вороном коне — является он народу перед казнью Кочубея и Искры. В ночь увлекает он за собой и Марию. Не только ночью (иначе это и быть не могло) похищает он ее из отчего дома, но ночью происходят и все последующие сцены между ним и Марией: роковой диалог в ночь перед казнью отца Марии, последняя встреча. На мгновение, в финале, Мария, прозревающая всю черноту души Мазепы, выходит в полосу света — «луной освещена», — но лишь для

того, чтобы снова и навсегда скрыться «в тьме ночной»: «Ее страдания, || Ее судьба, ее конец || Непроницаемую тьмою || От нас закрыты». Не только «коварна», «свирепа и развратна» душа изменника и предателя гетмана, но и самый облик Мазепы «безобразен»: «впалый взор», «коварные седины», «взор насмешлив и ужасен», даже слезы «кровожадные».

Совсем по-иному выглядит Петр: «И горд и ясен, || И славы полон взор его». Правда, когда Петр, «головой любимцев окруженный», выходит из шатра, чтобы ринуться в решающий бой, поэт и о нем скажет: «Лик его ужасен». Но ужасен он тем, кто посягнул на захват родины, на независимость страны и народа. Недаром это не мешает поэту тут же, рифмуя, сказать о Петре, что он «прекрасен», и сравнить его образ с очистительной божией грозой. И совсем иной смысл приобретают слова «страшен», «ужасен» в применении к Мазепе, который, возвращаясь после казни Кочубея, исполнен «какой-то страшной пустотой», взор которого «страшно... сверкает, с родным прощаясь рубежом». Мало того, Петру противостоит в этом отношении не только изменник Мазепа, но (здесь проявляется большая художественная и даже политическая смелость Пушкина) и донесший царю на его измену Кочубей. В официальной историографии и в «петриадах» донос Кочубея превозносился как акт высокого, самоотверженного патриотизма, как следствие «любви к отечеству, закону, монарху венчанному» («Петр Великий». Героическая поэма Сладковского, 1803). В «Полтаве» это акт личной мести, «горькой и предприимчивой» злобы. Кочубей, сердце которого до этого было предано Мазепе, теперь «и день и ночь» «голубит едину мысль»: отомстить «дерзкому хищнику», «старому коршуну», заклевавшему «голубку» — его дочь. Торопит «супруга злобного» скорее свершить эту месть и его полная «женского гнева» «нетерпеливая жена».

Узко личные, в большей или меньшей степени эгоистические страсти, как видим, определяют в поэме поступки и поведение не только Мазепы, но и других основных персонажей поэмы, вращающихся в созданном ими самими душном, мрачном и безвыходном «заколдованном кругу» — вражды, измены, лукавства, свирепости. Все они обманывают друг друга и в конечном счете сами непоправимо обманываются. Коварный и преступный злодей — Мазепа обманывает не только Петра, но и своих соотечественников; обманывает и родителей Марии и саму Марию и в итоге терпит полное крушение — начисто обманывается в своей ставке на шведского короля, в свою очередь жестоко обманувшегося в своих ожиданиях и расчетах как на слабость русского войска, так и на заверения Мазепы, что на его сторону перейдет вся Украина. Несчастный мученик Кочубей обманывает окружающих, делая вид, что простил «гетмана-

злодея» («Он зла Мазепе не желает; || Всему виновна дочь одна. || Но он и дочери прощает»); посылает, обманув доверие к нему на этот раз уже самого Мазепы, Петру донос, рассчитывая, что гетман «проклянет» свое преступление перед ним и Марией «в руках московских палачей», «на дыбе корчась в истязаньях». Но, подобно Мазепе, и он роковым образом обманывается в результатах своего поступка, ввергая себя самого в кровавую пропасть, которую приуготовил обидчику. Жертвой этой общей атмосферы является и один из самых чарующих образов поэмы — пылкая и страстная, «всем, всем» готовая жертвовать во имя своей любви Мария, которая обманывает отца и мать, что не хочет замуж; обманом бежит из родительского дома с Мазепой, являясь невольной причиной трагической катастрофы — развала семьи, позорной и мучительной смерти отца, потери рассудка, — и полностью обманывается в том, ради кого все это сделала («Я принимала за другого || Тебя, старик»). Ярости, злобе и лжи противостоит в третьей, заключительной песне поэмы высокая историческая правда, героика патриотического подвига, осуществляемого во имя сверхличных задач и целей Петром, его сподвижниками — «птенцами гнезда Петрова» — и всей стоящей за этим утверждающейся в неизбежных и суровых исторических испытаниях «молодой» великой нацией.

Конечно, мы вправе поставить вопрос, верен ли исторически образ Петра, рисуемый Пушкиным в поэме одними одическими красками и высоко приподнятый над всем остальным в качестве некоего идеального положительного героя. Мы знаем, что уже давно Пушкин отдавал себе отчет в сложности и противоречивости образа Петра, на которого его суровое и жестокое время наложило не менее, а порой и более резкие и мрачные краски, чем на других его современников. Об этом Пушкин писал еще в своих кишиневских «Заметках по русской истории XVIII века», в одном из вариантов которых прямо назвал его «деспотом» (XI, 289). Широко показать это он был намерен в своей «Истории Петра». Однако в ответственной исторический момент, выбранный Пушкиным в своей поэме, на поле Полтавской битвы, Петр выступал не в качестве «самовластного помещика» (столь прозорливо сформулированный позднее Пушкиным в материалах к «Истории Петра» один из двух основных аспектов личности и деятельности последнего), а в качестве подлинного национального героя — вождя новой, «молодой» России. Таким показан он в «Полтаве». И дать его в этот великий и переломный исторический момент именно таким Пушкин имел право не только как поэт, но и как историк. Это двойное право с исключительной художественной силой и блеском Пушкин в своей поэме и реализовал.

Не только, как мы видели, в ореоле ночи дан образ Мазепы и «ослепленной» любовью к нему Марии. Вся поэма вообще построена на резком контрасте тьмы и света — ночи и дня, причем всякий раз это имеет вполне реальную мотивировку. Все дела — в большей или меньшей степени всё же «темные дела», — свершаемые подавляющим большинством персонажей, творятся, как правило, ночью. «В тиши ночей» жена Кочубея берет с мужа клятву послать царю донос на Мазепу и торопит ее исполнение. Глубокой ночью казак везет этот донос. Ночью Карл XII совершает свой безрассудный и дорого обошедшийся ему налет на передовые казачьи посты, охранявшие русский лагерь. Ночью, в самый канун Полтавской битвы, происходит беседа между Мазепой и Орликом. Ночь прикрывает бежавших с поля боя брошенного всеми «изменника» — малороссийского гетмана — и разбитого наголову шведского короля. На этом ночном фоне, в этом мрачном обрамлении тем ярче и ослепительнее вспыхивает картина победоносного боя русских со шведами — великий для России *день* Полтавы, начинающийся с восходом утренней зари: «горит восток зарею новой»; дым из пушек всходит «навстречу солнечным лучам».

В этом же — замечательный художественный смысл и всего столь не удовлетворившего современных поэту критиков, в том числе и Белинского, и не понимаемого многими и посейчас, необычного, нарушающего все привычные правила и каноны построения одного из замечательнейших созданий Пушкина. На самом деле построение это полностью соответствует общему идейному замыслу поэта, глубоко содержательно. Из душевного и мрачного — «ночного» — мира мелких интересов, эгоистических целей и узко личных страстей — наиболее полным представителем его является «отвратительный» образ Мазепы, в котором, по уже приводившимся мною словам Пушкина, нет «ничего утешительного», — поэт выводит нас в третьей песни поэмы на победно залитые ярким, сверкающим солнцем широкие просторы великого национально-исторического, народного подвига. «Да здравствует солнце, да скроется тьма» — эта мажорная формула, в качестве боевого лозунга провозглашенная Пушкиным незадолго до восстания декабристов, снова как бы звучит нам из торжествующих строк «Полтавы». С полной отчетливостью раскрывается это в знаменательном эпилоге поэмы. Все, что движимо узко личными, эгоистическими целями, хищническими и корыстными страстями, — все это преходит, теряется без остатка. «И тщетно там пришлец унылый || Искал бы гетманской могилы» — строки, как мы знаем, подсказанные напрасными поисками ее самим поэтом. Трагикомическим фарсом завершилась и воинственная эпопея Карла XII, безуспешно пытавшегося взять реванш за Полтаву с помощью турок и

пришедшего в бешенство, когда он узнал, что турки без его ведома заключили мирный договор с Россией: «Три углубленные в земле || И мхом поросшие ступени || Гласят о шведском короле. || С них отражал герой безумный, || Один в толпе домашних слуг, || Турецкой рати приступ шумный, || И бросил шпагу под бунчук». «Непроницаемую тьмою» окутана и дальнейшая судьба дочери-преступницы Марии. «След ее существованья» и в самом деле «пропал как будто звук пустой»; только порою «Слепой украинский певец, || Когда в селе перед народом || Он песни гетмана бренчит, || О грешной деве мимоходом || Казачкам юным говорит». Но продолжает жить движимое сверхличными задачами и целями дело героя Полтавы Петра — созданное им «гражданство северной державы» — могучее государственное единство родной страны.

Прошло сто лет — и что ж
осталось
От сильных, гордых сих мужей,
Столь полных волею страстей?
Их поколение миновалось —
И с ним исчез кровавый след

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

Только большими патриотическими подвигами во благо родины и народа исторический деятель может создать себе вовеки нерушимый — «нерукотворный» — памятник — вот что говорит Пушкин не только сюжетом, образами, но и столь необычной, оригинальной композицией своей поэмы, заключавшей в себе, подобно «Стансам» 1826 года, новый весьма выразительный урок Николаю I, вплоть до напоминания о «незлобной» памяти Петра (картина пира с пленными шведами, предвещающая по своему настрою будущий «Пир Петра Первого»), то есть нового заступничества за павших декабристов. А что память о декабристах возникала в сознании Пушкина и во время работы его над «Полтавой», свидетельствуют снова появляющиеся на полях рукописей поэмы рисунки виселицы с телами пяти повешенных (один из этих рисунков дан в качестве заставки к первой главе).

Вообще в «Полтаве» — произведении, которое в основном создавалось в исключительно опасные для поэта дни — в разгар следствия над «Гавриилнадой», — хотя в ней и дан грандиозный образ Петра, Пушкин, как и в годы своей ссыльной юности, не унизил «ни гордой совести, ни лиры непреклонной»¹. Царь и Бенкендорф настойчиво стремились «направить» в нужную им сторону непродажное вдохновение поэта. Близки к этому были и неоднократные призывы к Пушкину Жуковского. Еще до восстания декабристов он убеждал автора «Цыган» писать «высокое», ибо оно «так нужно отечеству» (XIII, 165).

Особенно настойчиво стали раздаваться эти призывы после декабрьской катастрофы (вспомним его слова поэту: «Пойми свою высоту... Уважай святое и употреби свой гений, чтобы быть его распространителем. Сие уважение к святыне нигде так не нужно, как в России»). Но перо Пушкина во время создания «Полтавы» не дрогнуло. Жуковский под «высоким» и «святыней» понимал апологию существующего строя. Пушкин своей «Полтавой», как ранее «Борисом Годуновым», действительно дал образец «высокого» — создал историко-героическую поэму, исполненную большого патриотического пафоса. Но он не стал на путь казенного ура-патриотизма. Его поэма, развертывая тему «самодержавного великана» — Петра, намеченную в «Стансах» 1826 года и в «Арапе Петра Великого», представляет собой не апофеоз самодержавия, а прославление великого национально-исторического подвига, осуществляемого вместе «с гением Петра» «Россией молодой» в единении с украинским народом, не пошедшим вслед за Мазепой. Несомненно, именно тем, что поэма Пушкина явила образец истинного патриотизма и подлинной народности, а не реакционной «официальной народности», вызван горячий отклик, который она встретила в сердце его старого товарища — поэта-декабриста Вильгельма Кюхельбекера. В письме к Пушкину, написанном из Динабургской крепости, где Кюхельбекер был заключен, и посланном с верной оказией, он писал, что не только любит его «как всегда любил», но за его «Полтаву» и уважает, «сколько только можно уважать» (XIV, 117). Наоборот, именно это вызвало ряд резких осуждений «Полтавы» со стороны настроенной на реакционно-официальный лад критики.

* * *

Свое возражение критикам «Полтавы» (1830) Пушкин начал словами: «Habent sua fata libelli. „Полтава“ не имела успеха. Вероятно, она и не стоила его; но я был избалован приемом, оказанным моим прежним, гораздо слабейшим произведениям; к тому ж это сочинение совсем оригинальное, а мы из того и бьемся» (XI, 164).

Действительно, в первом же, внешне комплиментарном, кратком отклике на поэму в «Северной пчеле» Булгарина и Греча (видимо, написан самим Булгариным) подчеркивалось, что «Полтава» является «третьею по достоинству сочинений Пушкина, то есть после „Цыган“ и „Бахчисарайского фонтана“. Это, — снисходительно поясняет автор, — весьма много еще, чтоб поэма „Полтава“ была читана, перечитана и расхвалена»¹. В заключение автор обещает подкрепить свое мнение доказательствами. Их и пытается дать последовавший

обстоятельный разбор «Полтавы», опубликованный в журнале тех же Булгарина и Греча «Сын отечества» и, очевидно, также написанный Булгариным. Основной упрек, который делается здесь Пушкину, — несоответствие характеров исторических лиц, выведенных в поэме, истории. Причем из дальнейшего видно, что в вину поэту ставится то, что он не изобразил их в сусальном монархо-патриотическом духе: «Кочубей не из любви к отечеству нишет донос на Мазепу, а из мщениия за похищение своей дочери. Жена Кочубея представлена злобною и мстительною фуриею, а не нежною матерью... Из чего бросился Искра в пропасть доносов? В поэме об этом не сказано. Должно догадываться, что или из дружбы к Кочубею, или из ненависти к Мазепе, но любовь к отечеству и верность к престолу также не входят в виды благородного Искры, героя правоты... Мария, дочь Кочубея, непостижимое существо. Отчего она так сильно влюбилась в седого старца... Мне кажется, что не любовь, а женское тщеславие свергло в пропасть дочь Кочубея... Мазепа изображен не честолюбцем, не хитрецом, не злодеем, но просто — *злым дураком*». Причем все эти упреки (некоторые — в отношении Кочубея и Искры, — как видим, неприкрыто политического характера) исходят из общего положения статьи, также продиктованного стремлением набросить на поэта не очень благовидную политическую тень, о крайнем легкомыслии как основной черте пушкинского творчества: «Пушкин везде и во всем слишком легок, и даже в предметах величайшей важности»¹.

Обвинения «Сына отечества» были подхвачены и еще дальше по всем линиям развиты в наиболее обстоятельном отзыве о «Полтаве», опубликованном в «Вестнике Европы» и принадлежавшем перу молодого критика Н. И. Надеждина. Незадолго до этого, с 1828 года, Надеждин начал выступать на страницах того же журнала Каченовского (органа, стоявшего на наиболее литературно консервативных позициях, главного оплота «классиков» в развернувшихся в середине 20-х годов боях их с «романтиками») с рядом статей, резко направленных против романтизма и содержащих крайне политически опасные по тому времени сопоставления и параллели. Русских романтиков (Надеждин называл их «лжеромантиками»), образовавших собой «хвост» «грозной кометы» Байрона, изумившей «появлением своим вселенную», критик объявлял проповедниками «литературной анархии», «нигилизма» и даже прямо «поэтическими мятежниками», которые услаждаются «живописанием бурных порывов неистовства, покушающегося ниспровергнуть до основания священный оплот общественного порядка и благоустройства». Это давало основание П. А. Вяземскому, принимавшему активное участие в органе русских романтиков — «Московском

телеграфе» Н. А. Полевого, назвать критические выступления Надеждина доносами на романтизм. Причем основные удары направлялись им на того, кого «Московский телеграф» провозглашал главой русского романтизма — Пушкина, хотя имени его на первых порах он прямо и не называл. Однако вскоре он вступил с ним и в открытую борьбу. Не удовлетворяли Надеждина и произведения Пушкина, прокладывавшие новые, реалистические пути в русской литературе: появившиеся к тому времени в печати главы «Евгения Онегина» («Для гения не довольно смастерить Евгения») и в особенности «Граф Нулин», в издательской статье о котором, опубликованной в «Вестнике Европы» за несколько номеров до статьи о «Полтаве», Надеждин возобновляет старые обвинения в безнравственности поэта и возмущается зарисовками «низкой», «дворовой» природы. Считая, что отличительный характер русской поэзии, ее «эстетическую душу» составляет «патриотический энфусиасм», трактуемый также в духе классицизма XVIII века, поставленного на позиции «официальной народности», Надеждин отказывает Пушкину и в «творческой эждительной» силе, заявляя, что самые выражения — творить и созидать — неуместны, когда речь идет о его произведениях, и в наличии сколько-нибудь серьезного содержания. С позиции «официальной народности» он подходит и к оценке «Полтавы». «Что такое Кочубей? Не самообрекающая жертва верности к престолу и любви к отечеству, а злобный, мстительный старик, затеявший доконать вероломного кума, во что бы то ни стало, и не умеющий скрасить последних минут своих ни благородною твердостью невинности, ни всепрощающим смирением любви христианской». «Пародическое» искажение, окарикатуривание истории и ее деятелей усматривает Надеждин и во всех остальных персонажах «Полтавы». «Что такое сам Петр — Великий Петр?.. „Он дал бы грады родовые || И жизни лучшие часы, || Чтоб снова, как во дни былые, || Держать Мазепу за усы!“ А!.. каковы портреты!.. Подумаешь, что дело идет о *Фарлафе* и *Рогдае*! И всему виной — историческая достоверность?.. Не гораздо ли естественнее догадаться, что певец *Руслана* и *Людмилы* просто *зарубил дерево не по себе*? Подобные гротески в своем месте посмешили бы, конечно, в сладость; но здесь они, право, возбуждают сожаление!..» Общий вывод статьи Надеждина, что Пушкин не поэт в высоком смысле этого слова, а талантливый «стихотворец», ловкий и искусный мастер «роскошной мозаической тафты», «фигурных балас», что его муза «резвая шалунья, для которой весь мир ни в копейку. Ее стихия — пересмежать все — худое и хорошее... не из злости или презрения, а просто — из охоты позубоскалить... Поэзия Пушкина есть *просто — пародия*»¹.

Надеждин едва ли знал, что незадолго до этого против Пушкина было возбуждено дело в авторстве «Гаврииллады» (хотя в литературных кругах слухи об этом хотя бы через того же П. А. Вяземского и могли распространиться), но, по существу, из его статьи вытекало, что с точки зрения метода, манеры работы — «пересмехания» высокого и священного (там — религии, здесь — великих событий и лиц отечественной истории) — между «Гавриилладой» и «Полтавой» нет никакой разницы. Нечего говорить, какой весьма реальной опасностью такое заключение могло грозить поэту. И это тем более, что в начале статьи автор снова прибегал к тем же прямолинейным и весьма близким к политическому доносу сопоставлениям между литературой и политикой: «У нас теперь слыть классиком, — замечал он, — то же, что бывало во времена терроризма носить белую кокарду», а о современном состоянии литературы отзывался, что она увлечена «во все ужасы безначалия лживым призраком романтической свободы». «Удивительно ли, — продолжал он, — что каждая оторви-голова, упоенная шумною *Ипокреною вдовы Кликко или Моета*, безбоязненно восхипщает себе право литературного Робеспьера и готова отстаивать возвышенный пост, захваченный ею в смутные времена всеобщего треволнения?» Слова эти были направлены не только и даже не столько против Пушкина, сколько против того течения в русском романтизме, представителей которого Надеждин непосредственно связывал с Пушкиным в качестве его учеников и последователей. Но подчеркнутые им самим выражения были взяты из всем известных пушкинских стихов (послания к Языкову — «Языков, кто тебе внушил...», четвертой главы «Евгения Онегина»), а упоминание о «смутных временах всеобщего треволнения» явно имело в виду общественно-литературную атмосферу, непосредственно предшествовавшую восстанию декабристов. Н. И. Надеждин, один из наиболее талантливых, значительных русских критиков того времени, в известной мере подготовивший Белинского и поощривший его первые литературные дебюты, позднее напечатавший в своем журнале «Телескоп» знаменитое «Философическое письмо» П. Я. Чаадаева и отправленный за это в ссылку, по своей литературно-общественной позиции, безусловно, не имел ничего общего с агентом III отделения Фаддеем Булгариным (в той же статье о «Полтаве» содержится крайне пренебрежительная оценка только что вышедшего и необыкновенно про шумевшего булгаринского романа «Иван Выжигин»). Однако Н. Г. Чернышевский, очень высоко оценивший значение Надеждина как одного из первых критиков-разночинцев в развитии русской критической мысли, с полным основанием подчеркивал, что многие его высказывания «представляют странный хаос, ужасную смесь чрезвычайно

верных и умных замечаний с мнениями, которых невозможно защищать» (III, 225). Результатом «странного хаоса» мыслей были и его суждения и высказывания о Пушкине. Выступая именно так против автора «Полтавы», он не только, как уже сказано, вторил болгаринской статье в «Сыне отечества» (в свою очередь, Булгарин всячески опирался на статью Надеждина в своей вскоре появившейся разгромной статье о седьмой главе «Евгения Онегина»), но и — хотел того или не хотел — давал оружие против поэта в руки главы того же III отделения, шефа жандармов Бенкендорфа. И неизвестно, как это обернулось бы для Пушкина, если бы не то весьма благоприятное для него обстоятельство, что «Полтава» понравилась самому Николаю.

Во всяком случае, обвинения не только в несоответствии всех выведенных в «Полтаве» исторических лиц истории, а и прямо в их «окарикатуривании» носили слишком серьезный, притом выходящий за рамки лишь литературно-критических замечаний характер. За Пушкина, как уже сказано, вступился М. А. Максимович, убедительно обосновывая полную историчность поэмы. Об этом же писал и анонимный автор заметки «О разборе Полтавы в „Сыне Отечества“ и „Северном Архиве“», опубликованной в журнале С. Е. Раича «Галатея»¹. Сам Пушкин до этого на критические отзывы о себе не отвечал. Задумав было позднее, в 1830 году, дать разом «опровержение на все критики, которые мог только припомнить», Пушкин в начале его замечал: «Будучи русским писателем, я всегда почитал долгом следовать за текущей литературой и всегда читал с особенным вниманием критики, коим подавал я повод. Чистосердечно признаюсь, что похвалы трогали меня как явные и вероятно искренние знаки благосклонности и дружелюбия. Читая разборы самые неприязненные, смею сказать, что всегда старался войти в образ мыслей моего критика и следовать за его суждениями, не опровергая оных с самолюбивым нетерпением, но желая с ним согласиться со всевозможным авторским себя отвержением... в течении 16-ти летней авторской жизни, — подчеркивает далее Пушкин, — я никогда не отвечал ни на одну критику (не говорю уж о ругательствах)...» (XI, 143). Не отвечал он и на разносные выступления Надеждина, ограничиваясь лишь резкими и язвительными эпиграммами как на него самого («семинариста», «холопа лукавого») и его «лакейскую прозу» (эпитет не только резко осудительный, но и очень точно характеризующий стилевую манеру надеждинских статей о Пушкине), так и на его «барина» — своего давнего антагониста, редактора «Вестника Европы» — «седого Зоила» Каченовского (черновой набросок «Надеясь на мое презренье», «Сапожкин», «В журнал совсем не европейский...» и «Мальчищ-

ка — Фебу гимн поднес» — единственная эпиграмма, которую поэт тогда же напечатал). С отзывом Надеждина о «Полтаве» Пушкин познакомился при возвращении из поездки в Закавказье, в действующую армию. Встретив во Владикавказе сосланного на Кавказ декабриста М. И. Пущина, брата его ближайшего лицейского товарища, Пушкин увидел у него новые номера журналов. «Первая статья, мне попавшаяся, была разбор одного из моих сочинений, — рассказывает Пушкин в «Путешествии в Арзрум». — В пей всячески бранили меня и мои стихи. Я стал читать ее вслух. Пущин остановил меня, требуя чтоб я читал с большим мимическим искусством. Надобно знать, что разбор был украшен обыкновенными затеями нашей критики: это был разговор между дьячком, просвирней и корректором типографии, Здравомыслом этой маленькой комедии. Требование Пущина показалось мне так забавно, что досада, произведенная на меня чтением журнальной статьи, совершенно исчезла и мы расхохотались от чистого сердца» (VIII, 483). Но, несмотря на разрядку смехом, обвинения в искажении истории Пушкин не счел возможным оставить без ответа. И вот единственный раз на протяжении всей своей литературной работы поэт выступил с возражением, которое было опубликовано в альманахе «Денница» на 1831 год того же Максимова. Снова и очень энергично Пушкин обосновывает в нем историчность выведенных в поэме характеров действующих лиц и их поступков. «Заметили мне, — пишет между прочим Пушкин, — что Мазепа слишком у меня злопамятен, что малороссийский гетман не студент и за пощечину или за дерганье усов мстить не захочет». Действительно, так писал не только Надеждин, но и автор статьи в «Сыне отечества». «Опять, — иронически добавляет Пушкин, — история, опроверженная литературной критикой, — опять *хоть знаю, да не верю!* 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. В этой черте весь его характер, скрытый, жестокий, постоянный. Дернуть ляха или казака за усы все равно было, что схватить россиянина за бороду. Хмельницкий за все обиды, претерпленные им, помнит, от Чаплицкого, получил в возмездие, по приговору Речи Посполитой, остриженный ус своего неприятеля (см. Летопись Кониского)» (XI, 164—165). Замечание это, помимо ссылок на то, что слова Мазепы не вымысел Пушкина, а «исторически доказаны», весьма интересно тем, что дает представление о пути, идя по которому Пушкину удается с такой силой художественно оживить прошлое, представить его во всем его историческом своеобразии — создать подлинно исторические характеры. Орлиным взором поэта-художника он схватывает некую, может показаться, не очень су-

пещественную деталь, которая, однако, не просто дает ему возможность наложить на создаваемую картину внешний «исторический колорит», требовавшийся романтиками, а является своего рода ключом, с помощью которого он проникает во внутреннюю жизнь прошлого, в «дух» данной исторической эпохи. Это проявилось уже в романтический период пушкинского творчества в его «Песни о вещем Олеге», в основу которой положена, как он сам писал, «товарищеская любовь старого князя к своему коню и заботливость о его судьбе» — «черта трогательного простодушия», сразу погружающая читателя в атмосферу древней княжеской Руси. Одной из таких значащих исторических деталей явилась и навсегда запомнившаяся Мазепе обиды, нанесенная ему Петром.

Выход в свет «Полтавы» вызвал не только резко отрицательные, но и положительные отзывы. Помимо уже упоминавшейся статьи Максимовича, чрезвычайно высокая оценка новой поэмы Пушкина была дана в предварительном «Кратком известии» (без подписи), опубликованном в «Московском телеграфѣ», и в последовавшей там же прострапной статье о «Полтаве», принадлежащей перу Ксенофонта Полевого, брата издателя журнала¹. «Московский телеграф» постоянно и горячо хвалил Пушкина, но с позиций романтизма, уже бывших в это время для самого поэта пройденным этапом. В статьях издателя нередко попадались наивные и поверхностные суждения и высказывания, порой прямые ляпсусы, неоднократно с неодобрением отмечавшиеся Пушкиным и в значительной степени определявшие его весьма прохладное отношение к «Московскому телеграфу». Имелась они и в статье Ксенофонта Полевого, полемизировавшей с отзывами «Северной пчелы» и «Сына отечества» и, в свою очередь, вызвавшей саркастические реплики Надеждина в его статье о «Полтаве». Поэтому не случайно, говоря о неуспехе «Полтавы», Пушкин словно бы вовсе игнорирует восторженную оценку поэмы журналом Полевого. Да и в самом деле, к хвалебным отзывам о творчестве Пушкина в «Московском телеграфѣ» и большинстве других журналов и читатели и сам поэт уже привыкли. «Александрю Сергеевичу безусловные похвалы, — замечал в конце статьи о «Полтаве» Надеждин, — верно прискучили. Может быть, и голос истины будет ему приятен — по крайней мере для разнообразия!» По всему этому оценка «Полтавы» «Московским телеграфом» не привлекла к себе особого внимания современников («В русской Публике, — прямо начинается свою статью Ксенофонт Полевой, — давно слышны жалобы на безотчетные похвалы сочинениям Пушкина»). Не привлекло его к себе и утверждение историчности поэмы Максимовичем, хотя, по словам последнего, сам поэт был весьма этим доволен². Наоборот,

крайне резкие критические выступления Надеждина прозвучали смелым «новым словом» о прославленном поэте и получили очень широкий резонанс. Именно с них, и в особенности со статьи о «Полтаве», начался резкий перелом в отношении к Пушкину со стороны критики, ему современной. Между тем в высказываниях о «Полтаве» «Московского телеграфа» имеется ряд очень верных положений, порой прямо созвучных суждению о ней самого поэта и таких высококвалифицированных читателей-современников, как Жуковский, Гнедич, Дельвиг, Вяземский, которые, по свидетельству Пушкина, предпочитали «Полтаву» всему, что он «до сих пор ни написал» (XI, 158). Именно это же с самого начала поэмы и утверждается в предварительной заметке «Московского телеграфа»: «С появлением в свет сей поэмы, Пушкин становится на степень столь высокую, что мы не смеем в кратком известии изрекать приговора новому его произведению». Приговор выносится в опубликованной вскоре статье Ксенофонта Полевого, который считает «Полтаву» «великом шагом», началом «истинного пути» поэта и потому ставит ее «по верности направления выше всех известных нам сочинений». Уже в «Кратком известии» сразу было указано, в чем состоит этот «истинный путь»: мы «видим в ней, при всех других достоинствах, новое — народность. В „Полтаве“ от начала до конца, везде Русская душа, Русский ум, чего, кажется, не было в такой полноте ни в одной из поэм Пушкина». Приведя затем полностью знаменитый ответ Кочубея на вопрос Орлика о кладах, от которого «сердце трепещет» (этот ответ, кстати как и описание езды казака «при звездах и при луне», вызвал единодушное одобрение критиков до Надеждина включительно), автор «Известия» продолжает: «Это голос Русский, доходящий прямо до нашего сердца. Скажут, может быть, что это подробности, но мы упомянули уже, что вся поэма проникнута одним духом». Положение о народности — «русском взгляде на предметы», — и не только «Полтавы», а и вообще всего зрелого творчества Пушкина, будет блестяще развито Гоголем и Белинским. Но впервые с такой определенностью оно было высказано при характеристике «Полтавы» на страницах «Московского телеграфа». Даже знаменитая формула Гоголя о Пушкине: «В нем русская природа, русская душа, русской язык, русской характер...» (VIII, 50) — почти текстуально совпадает с только что приведенными словами «Краткого известия». Развивает, уточняя его, основное положение автора «Краткого известия» и Белинский, который, не зная, что «Полтава» написана позднее «Бориса Годунова», считал «народность в выражении» новым элементом в творчестве Пушкина, проявившимся именно в этой поэме (VII, 402). Но из всех ранее написанных поэм Пушкина «Полтава» действительно является и по

своему содержанию и по своему стилю наиболее народной, то есть наиболее национально самобытной и тем самым наиболее связанной с народно-творческой стихией.

Эта «народность в выражении» сразу бросилась в глаза критикам — современникам поэта, — как хулителям «Полтавы», так и тем, кто давал ей высокую оценку. Однако, если последние считали ее великим достоинством, Надеждин, требуя от поэмы «высокого», наоборот, рассматривал ее как «недопустимую простонародность», «вульгарность». «„Урок неожиданный и кровавый || Задал ей шведский паладин“. Эта аллегория в прозаическом переводе значит, что Карл XII не один раз *секал Россию до крови*. Может быть, поэт совсем не думал шутить, употребив сие слишком памятное для молодых людей сравнение... „Проснулся Карл. „Ого! Пора! || Вставай, Мазепа. Рассветает“. Надобно же иметь богатый запас веселости, чтобы заставить Карла в столь роковые минуты так бурлацки покрикивать над ухом несчастного гетмана! „И с диким смехом завизжала...“ Фай!.. этак говорят только об обваренных собаках!..» Так писал Надеждин о стиле «Полтавы». «Какова покажется вам, — продолжал он, — эта апофегма, кою Мазепа приправляет свой патетический монолог: „В одну телегу впрячь не можно || Коня и трепетную лань“. Лязя ли *вульгарнее* выразиться о блаженном состоянии супружеской жизни?.. Жаль лишь, что всю силу этой слишком народной поговорки вполне может чувствовать не вся русская чернь, а только *архангелогородская*» (смысл высокомерной иронии Надеждина в том, что слово «лань» употреблялось тогда в значении «самка оленя»).

«Есть что-то оригинальное, самобытное, чисто русское в тоне рассказа, в духе и обороте выражений», — в полную противоположность Надеждину, в качестве великой похвалы скажет позднее о «Полтаве» Белинский (VII, 426). Действительно, к числу замечательных достижений пушкинской поэмы отнесется ее язык и стиль.

* * *

Карамзин и его последователи, непосредственные предшественники и поэтические учителя юноши Пушкина Батюшков и Жуковский, стремясь освободить свою речь от архаического церковнославянского налета, создать язык светского общежития, строили его на основе европеизированного «среднего штиля», чуждого и «славенской» «высокости» и «грубой» простонародности. В русле карамзинистского «среднего штиля» протекало и пушкинское лицейское творчество. Однако уже в «Руслане и Людмиле» — поэме, которую он стремился поставить на национально-историческую древнерусскую почву, Пушкин

выходит за эти пределы и вместе с тем нарушает ломоносовскую иерархию трех штилей: включает в свою поэму, написанную в основном «средним» штилем, на равных правах элементы и «высокого» и «низкого» штилей, — по возмущенному отзыву «Вестника Европы», издававшегося тем же Каченовским, вводит в «Московское благородное собрание» «мужика в армяке и лаптях». Южные поэмы Пушкина с их романтико-экзотическим содержанием снова в основном написаны сглаженным поэтическим языком карамзинистской школы. Но когда одну из них (замысел поэмы о волжских разбойниках, из которого до нас дошел только отрывок, названный автором «Братья разбойники») поэт опять захотел поставить на «национально-русскую», «отечественную» почву, в ней снова же появляются и «отечественные звуки». «...Если отечественные звуки: харчевня, кнут, острог — не испугают нежных ушей читательниц „Полярной звезды“, — иронически пишет он о своем отрывке А. А. Бестужеву, — то напечатай его» (XIII, 64). Наличие «отечественных звуков» не только подсказывалось содержанием «Братьев разбойников», но и имело для Пушкина принципиальный характер. «Я не люблю видеть в первобытном нашем языке, — писал он вскоре Вяземскому, — следы европейского жеманства и французской утонченности. Грубость и простота более ему пристали. Проповедую из внутреннего убеждения, — прибавляет Пушкин, — но по привычке нишу иначе» (XIII, 80). Это высказанное между прочим и заостренно антикарамзинистское положение Пушкин развивает в статье «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова». «Упомянув об исключительном употреблении французского языка в образованном кругу наших обществ, г. Лемонте столь же остроумно, как и справедливо, замечает, что русский язык чрез то должен был непременно сохранить драгоценную свежесть, простоту и, так сказать, чистосердечность выражений». Как видим, полностью соглашаясь с этим, Пушкин уже от себя продолжает: «Не хочу оправдывать нашего равнодушия к успехам отечественной литературы, но нет сомнения, что, если наши писатели теряют чрез то много удовольствия, по крайней мере язык и словесность много выигрывают. Кто отклонил французскую поэзию от образцов классической древности? Кто напудрил и нарумянил Мельпомену Расина и даже строгую лиру старого Корнелия? Придворные Людовика XIV. Что навело холодный доск вежливости и остроумия на все произведения писателей 18 столетия? Общество M-es du Deffand, Boufflers, d'Erinau, очень милых и образованных женщин» (XI, 33).

В «Полтаве» — поэме, в еще гораздо большей степени, чем «Братья разбойники», проникнутой не условно-романтическим, а реально-историческим «отечественным» содержанием, стрем-

ление Пушкина писать в соответствии с «внутренним убеждением» находит свое замечательное художественное осуществление. Из всех предшествующих поэм Пушкина она действительно написана «первобытным», то есть родным «отечественным», языком, наиболее свободным от «чуждого ига», будь то «полуславенская, полу-латинская» «схоластическая величавость» Ломоносова или «европейское жеманство» и «французская утонченность» Карамзина и его школы. При этом в языке поэмы «простонародное» и «книжное» наречия максимально сближены между собой. Недаром тот же Надеждин, столь резко осуждавший в «Полтаве» «неудачное», по его словам, «покушение» поэта «подделываться под тон простонародного разговора», ironically отмечал в ней наличие «высоких», книжно-славянских элементов. «„Его щедротою безмерной. . .“ что-то будто славянское!» «„Начать: учение измен. . .“ Витиевато! очень витиевато!» «„И договор и письма тайны. . .“ Верно усечения опять входят в моду! . . .» и т. д.

Уже Державин стал, в противовес Ломоносову, сочетать в рамках одного произведения слова и обороты «высокого» и «низкого» стилей. Однако в таких замечательных его творениях, как «Фелица» или «Видение мурзы», возникла при этом режущая слух механическая языковая смесь. Пушкин уже в своей первой поэме сумел сообщить сближению трех стилей гармоническое единство. Но особенного мастерства достиг он в «Полтаве», где сочетание всех трех стилей не только не ранит самого тонкого и взыскательного уха, но являет собой единый драгоценный художественный сплав. Вместе с тем, в прямую противоположность поэме Ломоносова «Петр Великий», выдержанной полностью в рамках «книжного наречия» и «высокого стиля», доминантой всего этого стилистического многообразия, больше того, кристаллообразующим началом поэмы Пушкина является «народность в выражении», как раз и придающая ей ту «оригинальность», которую так ценил в ней сам поэт.

Надеждин, устами некоего «почтенного» старца, Пахома Силыча Правдивина, «отставного корректора. . . Университетской типографии», от лица которого он ведет свой критический разбор «Полтавы», объявляет, что поэт потерпел в ней полное поражение и даже «познал» «свой запад»: «*Полтава* есть настоящая Полтава для *Пушкина*! Ему назначено было *здесь* испытать судьбу Карла XII! . . .» Желая выставить на посмеяние всю нелепость статьи о «Руслане и Людмиле» в «Вестнике Европы», Пушкин ограничился тем, что полностью воспроизвел в предисловии ко второму изданию поэмы эту «благонамеренную статью», не сопровождая ее никакими своими замечаниями. Так следует поступить и в отношении только что приведенных слов

Надеждина. Но аналогией с Полтавой действительно можно воспользоваться. Победой под Полтавой был окончательно утверждён выход России к берегам Прибалтики и тем самым создана возможность сплочения русского народа в могучую державу, в великую нацию. Своей поэмой «Полтава» Пушкин сделал ещё один великий шаг по пути установления на самобытной, отечественной основе важнейшего орудия русской национальной жизни — национального литературного языка.

Вопрос о собственно исторических источниках «Полтавы» после разысканий Н. В. Измайлова и некоторых других исследователей можно считать в основном разрешённым; но почти совсем не изучена связь «Полтавы» с источниками художественно-историческими, более или менее современными данному периоду. А именно с этими разнообразными источниками в значительной степени связано исключительное стилевое многообразие пушкинской поэмы. Так, книжная «славенская» стихия «Полтавы» восходит не только к высокому классицизму XVIII века — Ломоносову, Державину, — а и к литературе ещё более ранней и непосредственно относящейся к изображаемой в поэме эпохе — книжной силлабической поэзии петровского времени. «О племя ехиднино, о изверже мерзкий», — пишет о Мазепе Феофан Прокопович. В силлабическом канте Стефана Яворского Мазепа прямо приравнивается к «лукавому змию» — традиционно-библейский образ дьявола: «Изми мя, боже, — вопиет Россия, — || От ядовита и лукава змия...» С этим перекликается пушкинское уподобление «изменника» и «предателя» Мазепы «змию», причём это делается поэтом не в порядке какого-то отдельного сравнения, а с бесподобно точным художественным мастерством закладывается в самую основу образа Мазепы как образа эстетического. С самого начала характер гетмана определяется эпитетами: «коварный», «злой», «хитрый». Эти эпитеты снова и снова настойчиво повторяются в поэме. Через некоторое время к этим эпитетам присоединяется ещё один и также весьма выразительный: «холодный» («В *холодной* дерзости своей», «но *хладно* сердца своего», «он *хладно* потупляет взор», «встречает *хладную* суровость»). Несколько ранее «коварная душа» Мазепы сравнивалась с морской глубиной, покрытой льдом. Сам Мазепа назывался «губителем», о его подосланных слугах говорилось, что они «повсюду тайно сеют *яд*». Всем этим было исподволь подготовлено уже прямое название Мазепы «змием»: «Мария, бедная Мария, || Краса черкасских дочерей! || Не знаешь ты, какого змия || Ласкаешь на груди своей». Вслед за тем этот, раз названный, образ прочно удерживается в сознании читателей. Прямым развитием его являются строки: «Своими чудными очами || Тебя старик заворожил». Помимо уже упомянутых и снова повторя-

емых эпитетов и обозначений поэт применяет новые всё из того же «зменшого» ряда: «лукавый разговор», «черные помышления», прямо говорит о «зменной совести Мазепы», о том, что он носит в груди «кипучий яд». Даже дорогу к месту казни жертв Мазепы — Кочубея и Искры, переполненную толпами людей, Пушкин не только в высшей степени картинно, но и чрезвычайно выразительно сравнивает с шевелящимся «зменным хвостом». Причем в образе Мазепы-«змия» традиционное церковное представление о змии-искусителе («Ты искуситель», — отвечает Мазепе Мария, когда он спрашивает, кем бы она пожертвовала — им или отцом) переводится Пушкиным в народный план. Обращение самого поэта к Марии: «Не знаешь ты, какого змия ласкаешь на груди своей» — связано с чисто народными выражениями: «отогреть змею за пазухой», «пригреть змею на груди». А о том, что именно они возникали в творческом сознании Пушкина, когда в нем складывался этот образ, наглядно свидетельствуют предварительные варианты: «Змию не *грей* неосторожно», «Не засыпай неосторожно, *согрев...*», находящиеся вместе с тем в прямом соотношении с настойчиво, как мы видели, придаваемым Мазепе эпитетом «хладный». В результате пушкинское сравнение Мазепа — змий воспринимается не как отвлеченная церковная аллегория, а как живой и притом глубоко народный образ. Недаром так часто мы находим подобный образ в баснях Крылова.

Басенное — в основе своей народное — мышление вообще неоднократно дает себя знать в «Полтаве». Почти с такой же настойчивостью, с какой уподобляет Пушкин Мазепу змию, он уподобляет Марию лани — образ, являющийся наиболее соответственным выражением целомудренной девичьей прелести. С ланью Пушкин сопоставлял и еще одну любимую свою героиню — Татьяну («Евгений Онегин»). Сопоставление это делается дважды на протяжении романа. Помимо же «Полтавы» и «Евгения Онегина», других сопоставлений девушки с ланью у Пушкина нет. В начале «Полтавы» о Марии читаем: «Ее движенья || То лебедя пустынных вод || Напоминают плавный ход, || То лани быстрые стремленья». К тому же кругу образов относятся последующее сравнение Марии с серной: «Не *серна* под утес уходит, || Орла послыша тяжкий лёт, || Одна в сених невеста бродит...» Серна в языке того времени: «дикая коза... весьма пужлива»¹. Сперва Пушкинным намечался другой и, казалось бы, более народный образ: «Не голубь жалобно воркует, || Услышав сокола полет». Однако в окончательном тексте Пушкин вводит образ серны. Повторяется он и в самом конце поэмы: «И с диким смехом завизжала, || И легче *серны* молодой || Она вспрыгнула, побежала || И скрылась в темноте ночной». В черновиках образы «лани» и «серны» употребляются

как однотипные. Так, сперва было: «То *серны* дикие стремленья» — и наоборот: «И легче *лани* молодой». Сопоставлениями Марии с ланью и серной (они являются подтекстом и придаваемых ей эпитетов: «пугливая», «робкая») явно подготавливается и та «слишком *народная* поговорка», о которой так презрительно-иронически писал Надеждин: «В одну телегу впрячь не можно || Коня и трепетную лань». Строки эти, перекликающиеся с известной басней Крылова о лебедь, раке и щуке, которые «впряглись» в один воз, и сами как бы являются своего рода предельно сгущенной басней, сжатой всего в два стиха. Причем аналогичное изречение-басня является как бы достоянием мировой народной мудрости, носит интернациональный характер, встречается в различных языках Запада и Востока (во французском: «L'âne avec le cheval n'attèle» — «Не впрягаются вместе осел с лошастью»; в турецком: «Не впрягай в плуг верблюда с волком» и т. д.)¹. Но Пушкин дает не только оригинальный вариант этой международной «апофегмы», но и развертывает ее по дальнейшему ходу поэмы в яркую образную картину. Мазепа произносит слова о коне и лани в ночь перед казнью. А в описании самой казни они как бы наглядно реализуются:

И смолкло все. Лишь конский
топот
 Был слышен в грозной тишине.
 Там, окруженный сардюками,
 Вельможный гетман
с старшинами
 Скакал на вороном коне.
 А там, по киевской дороге,

Телега ехала. В тревоге
 Все взоры обратили к ней...
 Тогда чрез пеструю дорогу
 Перебежали две жены,
 Утомлены, запылены,
 Они, казалось, к месту казни
 Спешили, полные боязни...

Здесь все элементы «апофегмы» — «конь», «телега», наконец, спешащая к месту казни «полная боязни» «трепетная лань» — Мария. В эту телегу, везущую на казнь ее отца, «впрячь» Марию и Мазепу, конечно, «не можно». И действительно, сразу же после казни Мария бежит от Мазепы.

Одним из источников «народности в выражении» была для автора «Полтавы» поэтика и стиль народных песен. Автор статьи, обосновывавшей высокий художественный историзм «Полтавы», М. А. Максимович, издавший в 1827 году сборник «Малороссийских песен» со своими комментариями, рассказывает, что при встрече с Пушкиным в декабре 1829 года поэт сказал ему, что он «обирает» его песни². Гоголь, сам записывавший украинские народные песни и передавший часть собранного им материала Максимовичу, с которым был в тесных дружеских отношениях, в своей статье «О малороссийских песнях» (1833) особенно подчеркивал, наряду с их исключительной поэтичностью, то, что они дают возможность проникнуть

в народный характер, в историческое прошлое народа. «Это народная история, — восторженно писал он, — живая, яркая, исполненная красок, истины, обнажающая всю жизнь народа... Они — надгробный памятник былого, более нежели надгробный памятник: камень с краспоречивым рельефом, с исторической надписью — ничто против этой живой, говорящей, звучащей о прошедшем летописи. В этом отношении песни для Малороссии всё: и поэзия, и история, и отцовская могила. Кто не проникнул в них глубоко, тот ничего не узнает о протекшем быте этой цветущей части России. Историк не должен искать в них показания дня и числа битвы или точного объяснения места, верной реляции; в этом отношении немногие песни помогут ему. Но когда он захочет узнать верный быт, стихи характера, все изгибы и оттенки чувств, волнений, страданий, веселий изображаемого народа, когда захочет выпытать дух минувшего века, общий характер всего целого и порознь каждого частного, тогда он будет удовлетворен вполне; история народа разоблачится перед ним в ясном величии» (VIII, 90—91). Именно в этом смысле и надо понимать слова, сказанные Пушкиным Максимовичу. Непосредственных заимствований в «Полтаве» из опубликованных им песен нет. Но то, что Пушкин во время создания своей поэмы глубоко погрузился в народно-песенную стихию, так сказать надышался воздухом украинских песен, имело огромное значение. Это действительно помогло ему постичь «дух минувшего века». Непосредственные впечатления Пушкина от поездок по Украине, от пребывания в Киеве, в Каменке способствовали реалистической правдивости — верности, точности — картин и описаний в его поэме украинской природы. Проникновение в мир украинского народно-песенного творчества наложило особенно живые и яркие краски на изображение им «протекшего быта», исторических характеров действующих лиц. Одним из любимых героев украинских народных песен был казачий полковник Семен Палей, по наветам Мазепы сосланный в Сибирь и возвращенный оттуда, когда обнаружилась измена гетмана. Можно думать, что именно в связи с этим Пушкин включает его в свою картину Полтавского сражения (он и в самом деле в нем принимал участие), с явным сочувствием рисуя облик «воина под сединами» (в черновиках он называет его: «Украины слава», как раз имея в виду его широкую народную популярность). Наоборот, отношение к Мазепе в народных песнях, как и в кантах петровского времени, резко отрицательно.

Наряду с «духом» песен, почти на всем протяжении «Полтавы» сказывается не менее глубокое проникновение Пушкина в их поэтику и, в соответствии с этим, органическое, а отнюдь не в порядке простой стилизации, овладение лексикой, образ-

ностью, художественными приемами и стилистическими ходами, свойственными устному народному творчеству вообще. Сообщая Вяземскому о выходе в свет новой поэмы своего племянника, В. Л. Пушкин, между прочим, писал: «Он употребил новое слово: „дрема долит“ вместо *одолевает*; он говорит, что сие слово находится в старинных русских песнях, равномерно и *топ* вместо *топот*, но я много читал песен старинных, и иные переводил на французский язык; признаюсь, однако, что сих слов нигде не заметил»¹. Однако это свидетельствует лишь о том, что осведомленность автора «Полтавы» в народном творчестве была гораздо шире, чем у ограниченного специфически дворянско-салонным к нему интересом дядюшки-карамзиниста. Старое народное слово «долить» действительно отсутствует в современном Пушкину «Словаре Академии Российской», но позднее Даль в свой словарь в качестве «архаического слова» его ввел («долить — одолевать: „Меня долит жажда, долит бремя, боль долит“»). Больше того, в народных песнях — солдатских, разбойничьих — встречается и само выражение: «дрема долит»². А по поводу формы «топ» и ей подобных («хлоп» вместо «хлопанье», «шип» — «шипение») сам Пушкин в одном из примечаний к «Евгению Онегину» показал ссылкой на народные источники, что «слова сии коренные русские» (в частности, слово «топ» имеется в сказке о Бове), и характерно прибавлял: «Не должно мешать свободе нашего богатого и прекрасного языка» (VI, 193—194). Подобных не входивших в литературный язык «простонародных» слов немало в «Полтаве» («заутра казнь», «цареградского салтана» и др.); немало в ней и противоположенных, по понятиям того времени, для «высокой» героической поэмы словосочетаний, оборотов («*питайся мыслию суровой*», «он голубит едину мысль», «ты не *издохнешь* от удара»). По ходу поэмы встречаем и специфичные для народного творчества отрицательные сравнения («Не серна под утес уходит») и постоянные эпитеты («русы кудри», «буйная голова»). Особенно следует отметить в этой связи уже указанные выше и подчеркнуто (самой формой стиха) выделенные поэтом из остального текста поэмы два эпизода — слова Кучубея о трех кладах и описание езды казака, которые отнюдь не копируют те или иные фольклорные образцы, но по своему духу и строю проникнуты подлинной народностью. В свои южные романтические поэмы Пушкин, стремясь придать им «местный колорит», вводил национальные песни. Но, не говоря уже о стилистической условности этих песен, данный прием носил характер чисто внешних механических вставок (исключение составляет только песня Земфиры в «Цыганах»). В «Полтаве» таких песен вовсе нет. Но оба только что указанных эпизода,

составляющие неотъемлемую часть содержания поэмы, звучат, как народные песни.

Критик «Сына отечества» считал, что картина Полтавской битвы «наполнена невероятностями, которые заглушают всю прелесть поэзии» и которые сразу очевидны «военному человеку», объясняя это тем, «что поэт никогда не был зрителем сражения». Действительно, знаменитое описание Полтавского боя, напоминающее некоторыми подробностями и даже прямыми реминисценциями описание боя с печенегами под Киевом в «Руслане и Людмиле», дано в традициях одониси Ломоносова — Державина. Но, вопреки рецензенту «Сына отечества», это ни в какой мере не «заглушает прелесть поэзии». Не только живописные и звуковые образы боя, но и самое звучание пушкинских ямбов, которым поэт сумел сообщить здесь необыкновенную динамическую энергию, придать небывалую крепость и мощь, создают в восприятии читателей страшную картину грозной схватки двух враждебных армий, смертельной схватки, в которой решаются исторические судьбы целых народов: «Швед, русский — колет, рубит, режет, || Бой барабанный, клики, скрежет, || Гром пушек, топот, ржанье, стон, || И смерть и ад со всех сторон». Строка: «Швед, русский — колет, рубит, режет» — почти прямо повторяет одну из строк Ломоносова (более ранней реминисценцией из нее является и строка из «Руслана и Людмилы»: «Грозой несется, колет, рубит»). Вообще в третьей — героической — песни «Полтавы», в особенности в образе Петра, Пушкин обильно черпает краски с палитры Ломоносова¹, стилистика победных од которого и его же поэмы о Петре получила дальнейшее развитие в военных одах Державина. В самом стихе «Полтавы» поэт едва ли не больше чем где-либо следует призыву Ломоносова писать «чистыми», то есть полнударными (без пиррихпев), ямбами, что, как указывал автор «Оды на взятие Хотина», сообщает стиху наибольшую «высокость и великолелле». Особенно много чистых ямбов в повествовании автора «Полтавы» об исторических событиях. В некоторых строках описания боя ударений даже больше, чем задано метром, — не четыре, а пять (такова уже приведенная строка: «Швед, русский — колет, рубит, режет» или «Гром пушек, топот, ржанье, стон»). Эта полнударность и придает ряду стихов «Полтавы» такой воистину булатный блеск («Как стекло булат его блестит»), такую неодолимую крепость и ударную силу: «И грянул бой, Полтавский бой» — или знаменитое: «Окрепла Русь. Так тяжкой млат, || Дробя стекло, кует булат», — строки (в особенности последняя), которые действительно звучат, как равномерные удары могучего молота.

Наряду с реминисценциями из Ломоносова, в описании Полтавского боя встречаем и реминисценции из Державина

(«Вдруг слабым манием руки || На русских двинул он полки»; в державинской оде «На переход альпийских гор»: «И тихим манием руки || Сзывает вокруг себя полки»). И дело тут, конечно, не просто в отдельных заимствованиях, а в том, что наличие подобных реминисценций показывает, что, когда поэт живописал героиню Полтавского боя, в его творческом сознании возникали краски и приемы, присущие наиболее выдающимся образцам «высокой» поэзии XVIII века. В то же время, как и в отношении народного творчества, Пушкин использовал эти приемы и накладывал на свою картину подобные краски отнюдь не в порядке стилизации, а потому, что они являлись литературным эквивалентом — соответствием — и выражением «духа» эпохи — века «гремящей славы», боевых подвигов и триумфов подымающейся и растущей нации, века, блистательным вступлением в который как раз и явился победоносный бой, грянувший под Полтавой. В этом сказывается один из основных принципов реализма Пушкина — стремление поэта воссоздавать ту или иную историческую эпоху, с мудрой мерой используя ее собственный поэтический язык, живописуя ее присущими ей художественными красками. Вместе с тем описание Полтавского боя не только безусловно превосходит в эстетическом отношении тоже весьма в своем роде замечательную, ярчайшую и грандиозную батальную живопись победоносных од Державина, но, несмотря на известную условность, отличается по сравнению со всей одописью XVIII века, как и описание в «Руслане и Людмиле», гораздо большей исторической конкретностью, является своего рода поэтической реляцией, дающей точное представление о ходе сражения, его перипетиях, последовательности сменяющих друг друга эпизодов.

Однако и в подобное «высокое» описание поэтом включаются — и это является особенно характерным с точки зрения новаторства «Полтавы» — народные элементы, народное начало. В народно-поэтическом творчестве встречается сравнение боя с пиром. Как известно, сравнение со свадебным пиром имеется и в «Слове о полку Игореве». Видимо, отсюда это сравнение попало в «Руслана и Людмилу» («Тебя зовет кровавый пир, || Твой грозный меч бедою грянет», — предсказывает Фин оживленному им Руслану). Неоднократно применяет его Пушкин и в дальнейшем. «Ты вел мечи на пир обильный», — обращается поэт к Наполеону в стихотворении, написанном на его смерть. «Знакомый пир их манит вновь. || Хмельна для них славян кровь, || Но тяжко будет им похмелье», — предупреждает поэт в стихотворении «Бородинская годовщина» (1831) тех, кто, мечтая о реванше, хотели бы повторить нашествие Наполеона на Россию. Это сравнение могло бы, несомненно,

Мазепе: «Что далеко преступны виды || Старик надменный простирает»), чувства личного превосходства, личной власти и силы. Именно в таком смысле синонимически употребляются оба эти эпитета Пушкиным и по отношению к Наполеону. Более мягкий характер носит гордость Кочубея, который горд не знатностью и богатством: «Прекрасной дочерью своей || Гордится старый Кочубей». Но и гордость Кочубея (как и «гордое молчанье» влюбленной в гетмана Марии на «приветы женихов») все же только личное чувство. Иной, не только личный характер имеет гордость Петра. Это — гордость хорошо выполненным общим трудом, свершением патриотического подвига, законное торжество после одержанной великой победы. В творческом сознании Пушкина, когда он писал картину Полтавского боя, возникали также и другие образы, связанные с трудовой страдой земледельца. «И падшими вся степь покрылась, как роем черной саранчи», — образ, в котором, видимо, отразились и личные впечатления поэта, как известно командированного в свое время Воронцовым из Одессы на борьбу с саранчой. В одном из вариантов толпы сражающихся «в ров валяются как снопы». Из крестьянского обихода взят и образ «телеги» в уже упоминавшейся присказке о коне и лани.

Но не только создавая подобные образы, автор «Полтавы» как бы смотрит на происходящее глазами трудового народа. Новое — народное — звучание обретает здесь по сравнению со всеми предшествующими пушкинскими поэмами и голос самого поэта, повествующего о людях и делах минувшего века. Как и прежде и даже в еще большей степени (в этом, несомненно, сказался опыт «Евгения Онегина»), голос рассказчика прорывается сквозь ткань повествования то в прямых авторских отступлениях, то интонационно, то в оценочных эпитетах. В этом голосе меньше всего эпического бесстрастия: в нем — негодование и отвращение, сочувствие, восхищение. Но теперь отношение его к происходящему не имеет только субъективно-лирической окраски. Когда Орлик, ничего больше не добившись от истерзанного пыткой Кочубея, вновь призывает на помощь палача («„Молчишь? — Ну, в пытку. Гей, палач!“ || Палач вошел. . . О, ночь мучений») и поэт резко обрывает свой рассказ негодующим возгласом: «Но где же гетман? где злодей?» — это не только его личная оценка. Мазепа осуждается здесь нравственным чувством народа, который не прощает ни предательства, ни насилия над невинными страдальцами (вспомним финал «Бориса Годунова»). С народной совестью — «мнением народным» — теснейшим образом связана, слита и вся трактовка в поэме «злодейского», «змеинового» облика иуды Мазепы, которую некоторые современные поэты критики и позд-

нейшие исследователи находили чрезмерно прямолинейной, окрашенной одной только черной краской.

Суд народа, «мнение народное» звучит и в отношении автора ко всем другим персонажам поэмы, даже в отношении к той, образ которой писан им такими сверкающими, чарующими красками, к «страданиям» и «судьбе» которой он относится с таким нескрываемым сочувствием («Мария, бедная Мария»). Невольно вспоминается аналогичное восклицание, обращенное Пушкиным (в созданной несколькими годами ранее третьей главе «Евгения Онегина») к особенно близкой ему героине — Татьяне: «Татьяна, милая Татьяна!» Белинский, восторженно воспринимавший образ пушкинской Марии («Творческая кисть Пушкина нарисовала нам не один женский образ, но ничего лучше не создала она лица Марии»), противопоставлял ее Татьяне: «Что перед нею эта препрославленная и столько восхищавшая всех и теперь еще многих восхищающая Татьяна...» (VII, 425). Однако в творческом сознании самого поэта Татьяна и Мария отнюдь не противостояли одна другой, а, наоборот, были друг другу близки (вспомним, кстати, и указанное уже мною выше сравнение и Марии и Татьяны с ланью). Действительно, образы Марии и Татьяны, принадлежащие к разным историческим эпохам, выросшие на различной национальной почве, в существенно отличающейся общественной среде, при всех их резко индивидуальных чертах родственны в одном и очень существенном — это необычные, но каждая по-своему героические натуры. Есть и еще одно очень существенное сходство. Мария — дочь богатого и знатного Кочубея; Татьяна — дочь небогатых помещиков Лариных, затем великосветская «неприступная богиня роскошной царственной Невы». Но образы и той и другой разработаны на фольклорной основе. В связи с Татьяной об этом будет подробно сказано в своем месте. Что касается Марии, характерно следующее. Решив отказаться от действительного имени дочери Кочубея — Матрена (оно указано Пушкиным в примечаниях), поэт примерял к своей героине ряд имен. Сперва он назвал ее Натальей, затем снова решил вернуться к ее настоящему имени Матрена, потом назвал Анной и, прежде чем установить окончательное имя — Мария, опять Натальей. Само по себе наименование героини Натальей еще ничего бы не означало. Одним из самых первых стихотворений мальчика Пушкина и первым дошедшим до нас было шутивно-фривольное послание «К Наталье» (имя актрисы крепостного театра графа В. В. Толстого, на спектаклях которого Пушкин бывал в лицейские годы). Натальей Павловной зовется героиня шутивно-сатирической реалистической повести в стихах «Граф Нулин». Совершенно очевидно, что, кроме имени, между этими двумя Натальями, в особенности

второй, и героиней «Полтавы» нет ничего общего. Но имя Наталья Пушкин придает и «купеческой дочери Наташе» — героине стихотворения «Жених» (1825) — «простонародной сказки», как обозначает его Пушкин в подзаголовке, и в самом деле непосредственно построенного на фольклорном материале. В Наташе «Жениха» женственность ее облика сочетается с «неженской душой», смелостью, твердостью и решительностью характера — способностью к отважным, героическим поступкам. Близость здесь с героиней «Полтавы» несомненна. Мало того, помимо общего мотива (сватовство, смятение Марии, узнавшей о гневном отказе отцом и матерью посватавшемуся к ней Мазепе, их тщетные попытки ее успокоить и по своему содержанию, и по народному тону рассказа, и даже по самой лексике очень напоминают начало стихотворения «Жених»: возвращение Наташи домой после того, как она пропадала три дня, тщетные расспросы ее родителями). Поэтому в сближении данных женских образов нет натяжки (характерно, кстати, что Пушкин подумывал было окрестить героиню «Жениха» именем своей любимой героини — Татьяной). Знаток и собиратель украинского фольклора М. П. Драгоманов утверждает, что при создании образа Марии в «Полтаве» Пушкин и прямо использовал украинские народные песни¹. Тем самым внутренняя близость образа Наташи из «простонародной сказки» Пушкина «Жених» и образа героини «Полтавы», связанного с украинским песенным фольклором, представляется вполне естественной и даже закономерной. Однако именно поскольку характер Марии — в основе своей народный характер, тем более подлежит она суду самого народа, по понятиям которого совершила тройное преступление: бежала из отчего дома, вступила в греховную связь со своим крестным отцом и ради него предала (в диалоге с Мазепой) отца родного. И опять-таки, когда при всем горячем сочувствии и сострадании к «Марии, бедной Марии» поэт говорит в первой песне о «душе преступницы молодой», а в эпиллоге поэмы снова повторяет: «дочь преступница», он, как и тогда, когда называет Мазепу «злодей», судит ее сознанием и совестью народа.

Все только что сказанное дает право утверждать, что «народность в выражении» составляет характерную черту не только формы поэмы, но и органически слитого с ней содержания ее, является выражением, как писал Ксенофонт Полевой, той «невидимой силы духа Русского, которою поэт оживил каждое положение, каждую речь действующих лиц», того «Русского взгляда поэта на предметы», в которых действительно и заключается новаторство «Полтавы», ее, говоря словом самого Пушкина, «оригинальность».

Стилистическому многообразию «Полтавы», сплавленному, в порядке гениального творческого синтеза, в единое художественное целое, соответствует многообразие, сложность и вместе с этим единство поэмы в жанровом отношении. И тут «Полтава» — также произведение в высшей степени новаторское. Вместе с тем это новаторство, составляющее ее новое качество, исподволь подготовлялось всем предшествовавшим ходом пушкинского творчества, и прежде всего (поскольку «Полтава» — поэма) развитием именно этого жанра, одного из ведущих как для самого Пушкина, так, вслед за ним, и для всей русской литературы 20-х годов XIX века. Поэтому в творческой эволюции Пушкина — автора поэм — наглядно выразились основные тенденции всей его художественной эволюции вообще — движения от условно-литературного мира к реальной действительности, от субъективной погруженности в себя самого к объективному миру людей и явлений, от романтизма (точнее сказать, через романтизм) к реализму.

Все предшествовавшие «Полтаве» пушкинские поэмы, от «Руслана и Людмилы» до «Цыган», почти полностью отданы изображению событий личной жизни героев и их душевных переживаний, любовных по преимуществу, перекликающихся или прямо переплетающихся с аналогичными эмоциями самого поэта. От поэмы-сказки к поэме, обращенной к реальной действительности, Пушкин переходит сразу же, как только настоящему вступает в литературу, почти сейчас же по окончании «Руслана и Людмилы» принимаясь за написание «Кавказского пленника». Но действительность, охватываемая фабулой этой поэмы, носит крайне ограниченный характер, причем ее основной герой — Пленник, по свидетельству самого поэта, представляет собой, в духе героев восточных поэм Байрона, объективированный слепок с авторского «я». В то же время уже в самой поэме сказывается стремление Пушкина выйти за эти узкосубъективные рамки. Так, в ее первой части возникают не несущие никакой фабульной функции описания черкесских нравов. Мало того, после первой, в основном лирико-описательной и фабульно сосредоточенной, по существу, лишь на образе Пленника, части поэмы, во второй ее части эта субъективная концентрированность произведения вокруг одного лишь лица — героя-автора — нарушается. Рядом с «главным лицом», как называл Пленника сам Пушкин, появляется не только на равных правах, но даже как бы отгесняя его на задний план (недаром Пушкин почти готов был согласиться, что правильнее было бы назвать поэму «Черкешенкой») образ «девы гор». Возникает во второй части и некоторое драматическое движение, правда еще мало действенное,

в основном состоящее из сменяющих друг друга монологов героини и героя и лирических излияний (особенно пространственных у Пленника) владеющих ими чувств. Эта крайняя суженность сферы действительности, входящей в фабулу поэмы, предельная ограниченность круга действующих лиц, даже не имеющих собственных имен, почти полное отсутствие действия, возникающего только в самом конце поэмы, так же быстро стали не удовлетворять поэта, как и его первая сказочная поэма, которую, по его словам, он с трудом даже кончил. Отдавая поэму в печать, в черновом наброске сопроводительного письма к Н. И. Гнедичу, взявшемуся издать ее, Пушкин отнесся к «Кавказскому пленнику» с самой беспощадной самокритичностью. Коренными недостатками своего произведения Пушкин считал и то, что в нем всего лишь «двое» действующих лиц, и «бездейственность» «главного лица» — самого Пленника. «...Легко, — замечал он, — было бы оживить рассказ происшествиями, которые сами собой истекали из предметов. Черкес, пленивший моего Русского, мог быть любовником молодой извратительницы моего героя. Вот вам и сцены ревности и отчаянья, прерванных свиданий, опасностей и проч. Мать, отец и брат ее могли бы иметь каждый свою роль, свой характер — всем этим я пренебрег, во-первых, от лени, во-вторых, что разумные эти размышления пришли мне на ум тогда, как обе части моего Пленника были уже кончены, а сызнова начать не имел я духа» (XIII, 371). Дело было, конечно, не в лени, а в том, что поэма отражала собой ранний и вместе с тем наиболее крайний по увлеченности новым литературным направлением этап пушкинского романтизма — пору, когда он, по его признанию, «сходил с ума» от чтения Байрона (XI, 145). И вот мы видим, как осознанные Пушкиным недостатки «Кавказского пленника» начинают все более и более преодолеваться в последующих южных поэмах — «Бахчисарайском фонтане» и в особенности в «Цыганах». Усложняется фабула, появляются сцены отчаянья и ревности — Заремы к Марии, Алеко к Земфире, опасностей, прерванных свиданий; неизменно увеличивается число действующих лиц, наделяемых теперь в основном собственными именами (по меньшей мере три, если не считать «хладного скопца» в «Бахчисарайском фонтане»; четыре в «Цыганах», в которых фигурирует и отец героини, имеющий и свою роль в развертывании фабулы и свой характер). В соответствии с этим, тоже от поэмы к поэме, все нарастает драматическое движение. «Сцена Заремы с Марией, — замечал позднее сам Пушкин, — имеет драматическое достоинство» (XI, 145). Драматизация действительности еще сильнее выражена в поэме «Цыганы», большая часть эпизодов которой даже внешне

оформляется как драматические сцены (на пять описательных кусков приходится семь полностью или частично драматизированных сцен). Отсюда и все усиливающаяся драматизация повествовательного стиля поэм, отмечаемая В. В. Виноградовым¹. Сам Пушкин осмысляет это свое творческое развитие как путь от «одностороннего», субъективно-лирического метода Байрона к объективному методу, проявившемуся в драматургии Шекспира. Недаром почти сразу же по окончании «Цыган» он прямо вступает на путь драматурга — начинает создавать «Бориса Годунова». Южные поэмы Пушкина являются смешанным лиро-эпическим жанром. В то же время в них параллельно с нарастающей драматизацией все более притихает лирическая стихия. В непосредственной связи с этим уменьшается также в той или иной степени присутствующий во всех поэмах автобиографический элемент. Особенно много его в образе Пленника. В «Бахчисарайском фонтане» он уже совершенно выведен за образы героев и за рамки повествования, присутствует лишь в эпилоге в форме личных лирических излияний — «любовного бреда». Героя «Цыган» Пушкин сделал своим тезкой — Алеко, — одним из толчков к созданию поэмы послужил автобиографический эпизод (как известно из рассказов современников и его собственных признаний, поэт сам несколько дней кочевал по Молдавии с цыганским табором, пленившись одной из его обитательниц). Но из всех трех законченных южных поэм «Цыганы», по существу, содержат в себе меньше всего автобиографического элемента. В эпилоге поэмы также имеются и автобиографические воспоминания, и авторский любовный мотив, но он сведен к минимуму, всего к двум строчкам: «И долго мплой Мариулы // Я имя нежное твердил».

Все только что указанные черты и тенденции присущи и «Полтаве», но в ней они получают дальнейшее и в значительной степени завершающее развитие. Есть здесь и любовная фабула, достигающая особенной психологической остроты и напряженности, и герой-себялюбец, в котором желание власти и воли лишь для себя, ради удовлетворения своих страстей, достигает по сравнению с Алеко неизмеримо большей силы, ввергает его в несравненно более тяжкие преступления. Как и в «Цыганах», и даже в еще большей степени, ряд эпизодов драматизирован. Вся вторая песнь вообще представляет почти сплошной сценический акт, складывающийся в основном из трех сцен (диалогов Мазепы с Марьей, Кочубея с Орликом, Марии с матерью), скрепленных между собой относительно небольшими повествовательными кусками, один из которых (самое начало второй песни) выглядит почти как развернутая ремарка. Две сцены-диалога (Мазепы с Орликом и безумной Марии с Мазепой) вкраплены и в третью песнь. Вместе с тем

самый характер этих драматических сцен представляет собой дальнейший и очень существенный шаг вперед по сравнению с «Цыганами».

В своем не только антикритическом, но и самокритическом «Опровержения на критики» Пушкин, в связи с «Бахчисарайским фонтаном» (изображение отчаяния Гирея после гибели Марии) замечал: «Молодые писатели вообще не умеют изображать физические движения страстей. Их герои всегда содрогаются, хохочут дико, скрежещут зубами и проч. Все это смешно, как мелодрама» (XI, 145). В последующих поэмах Пушкин стремительно движется от мелодрамы к драме подлинной. Яростно скрежещет зубами во сне и Алеко, но здесь эта деталь — не мелодраматический эффект, а вполне отвечает сущности характера героя и тому душевному состоянию, в котором он находится. То же можно сказать и в отношении строки «Полтавы»: «Мазепа молча скрежетал», где этот *молчаливый* скрежет, от которого трепещет притихшая челядь, производит сильнейшее драматическое впечатление. Однако основное в «Полтаве», по сравнению не только с «Бахчисарайским фонтаном», но даже и с «Цыганами», — переход от изображения «физических движений страстей» к внутренним, душевным их движениям. Именно такой углубленно психологический характер носит и диалог между Мазепой и Марней и диалог между матерью и дочерью, рассудок которой под влиянием сильнейшего потрясения (внезапное появление вместо любовника матери, ужасное известие, ею принесенное) начинает мутиться, психологически подготавливая финальную сцену явления Мазепе его сошедшей с ума возлюбленной. Напоминаю часть этой сцены для того, чтобы сделать особенно наглядной точность психологического рисунка (переход Марии от «томвой неги» к испуганному удивлению и затем безграничному ужасу), достигнутую здесь Пушкиным (курсив мой):

Еще Мария сладко дышит.
Дремой объятая, и слышит
Сквозь легкий сон, что кто-то
к ней

Вошел и ног ее коснулся.
Она проснулась — но скорей
С улыбкой взор ее сомкнулся
От блеска утренних лучей.
Мария руки протянула
И с негой томною шепнула:
«Мазепа, ты?» Но голос ей
Иной отвечает... о боже!
Вдругнув, она глядит... и
что же?

Пред нею мать...

Мать

Молчи, молчи,
Не погуби нас: я в ночи
Сюда прокралась осторожно
С единой, слезною мольбой.
Сегодня казнь. Тебе одной
Свирепство их смягчить возмож-
но.

Спаси отца.

Дочь, в ужасе.
Какой отец?
Какая казнь?

Мать рассказывает, что произошло, и умоляет дочь бежать к Мазепе: «Рвись, требуй — гетман не откажет: || Ты для него забыла честь, || Родных и бога».

	Дочь.		Здесь, в этом замке <i>мать моя</i> —
	Что со мною?		Нет, <i>иль ума лишилась я</i>
Отец...	Мазепа...	<i>казнь — с</i>	<i>иль это грехи.</i>
		<i>мольбою</i>	

Как мы видели, сцена эта подготавливает сцену подобного же неожиданного появления в конце поэмы перед спящим Мазепой окончательно потерявшей рассудок Марии. Теперь это он внезапно «пробудился», он «вздрогнул», он восклицает: «Иль это сов?.. Мария... ты ли?» И это не просто столь характерный для Пушкина прием кольцевой композиции. В как бы зеркальной переключке двух сцен грозное возмездие «злодею» Мазепе, воочию уаревшему плоды им содеянного преступления, нравственная его казнь:

Проснулся Карл: «Ого! пора!	<i>В груди дыханье стеснено.</i>
Вставай, Мазепа. Рассветает».	<i>И молча он коня седлает,</i>
Но гетман уж не спит давно,	<i>И скачет с беглым королем,</i>
<i>Тоска, тоска его снедает;</i>	<i>И страшно взор его сверкает...</i>

Так же молча («не говорил он ничего») возвращается он к себе домой после казни Кочубея, тем же эпитетом — ощущение *страшной* пустоты — определяет поэт его душевное состояние. Пустота — психологически также оправданное предчувствие неизбежной потери Марии. И действительно: «Идет он к ней; в светлицу входит: || Светлица тихая пуста — || Он в сад» — тот самый сад, который предстал ему накануне в образе страшного судилища, — «все пусто, нет нигде следов». Как видим, «трагическая тень», набросанная на «ужасы» воссоздаваемых Пушкиным в его поэме образов и событий, нашла в ней соответствующую, как ни в одной из предшествующих ей поэм, подлинно трагическую разработку. И это было закономерно связано со всем ходом творческого развития поэта. Если «Цыганы» подготовили обращение Пушкина к работе над «Борисом Годуновым», опыт «Бориса Годунова» и связанного с этим погружения в творческий мир и метод Шекспира подготовил глубокий внутренний драматизм указанных сцен «Полтавы», в свою очередь, как уже сказано, способствовавших углубленнейшему психологизму маленьких трагедий, осуществленных года полтора спустя после «Полтавы».

В отличие от романтических южных поэм, в «Полтаве» словно бы вовсе нет лирических любовных излияний самого поэта. Но это не совсем так. «Кавказский пленник» был предварен стихотворным посвящением, обращенным к другу Пушкина Н. Н. Раевскому; «Полтава» — стихотворным посвящением, обращенным к не названному, но глубоко заключенному в сердце и память поэта женскому образу, — посвящением, исполненным самого проникновенного, задушевного лиризма.

Тебе — но голос музы темной
Коснется ль уха твоего?
Поймешь ли ты душою скромной
Стремленье сердца моего?
Иль посвящение поэта,
Как некогда его любовь,
Перед тобою без ответа
Пройдет непризнанное вновь?

Узнай, по крайней мере, звуки,
Бывало, милые тебе —
И думай, что во дни разлуки,
В моей изменчивой судьбе,
Твоя печальная пустыня,
Последний звук твоих речей
Одно сокровище, святыня,
Одна любовь души моей.

Тема и мотивы «утаенной» (один из вариантов посвящения) — «непризнанной» — безответной любви к той, чье имя поэт всячески скрывает, настойчиво повторяются в предшествующем творчестве Пушкина — и в лирике и в поэмах. С этим связаны элегические излияния Пленника, «любовный бред» «Бахчисарайского фонтана». Исследователи-пушкинисты издавна бились над разгадкой предмета этой «утаенной любви»; в результате возник целый список возможных женских имен. В ряду их особенно настойчиво называлось имя Марии Николаевны Раевской-Волконской, что наиболее убедительно обосновал в специальном исследовании, этому посвященном, один из значительнейших исследователей-пушкинистов, П. Е. Щеголев. Причем решающим аргументом явился как раз анализ им «темного», таинственного посвящения «Полтавы». Разгадать имя той, кому оно было посвящено, помогло обращение к черновым рукописям поэмы. Уже строка «Твоя печальная пустыня» (в вариантах: *далекая, суровая*) в этом отношении весьма выразительна: в «далекой» и «суровой» пустыне никто из знакомых Пушкину женщин, кроме М. Н. Волконской, в эту пору, да и вообще не находился. Но в черновиках имеется и еще одна, гораздо более конкретная и значительная строка: «Сибири хладная пустыня». Если даже строка эта, как возражал Щеголеву его антагонист, М. О. Гершензон, входит в иной контекст, что остается и по сей час спорным, то уже одно обращение к сибирскому мотиву само по себе весьма знаменательно¹. Мало того, в дополнение к доводам П. Е. Щеголева, связывающего строку посвящения: «Последний звук твоих речей» — с прощальным вечером, устроенным Зинаидой Волконской в честь уезжавшей в Сибирь Марии, можно привести

и строку: «Коснется ль уха твоего», приобретающую очень точный и конкретный смысл, если соотнести ее с той, кто находилась за многие тысячи верст, в далекой сибирской пустыне: в эту даль и глушь поэма Пушкина могла и просто не дойти. Очень выразительны и такие варианты, как «Твоей возвышенной души», «Твои страданья», — варианты, столь соответствующие самоотверженному подвигу и судьбе одной из самых героических жен декабристов. 28 января 1828 года, за два с небольшим месяца до начала работы над «Полтавой», умер сын Волконской, которого она вынуждена была покинуть, чтобы получить возможность последовать за мужем. Это должно было еще более усилить «страданья» Марии, внести в ее облик еще одну глубоко трагическую черту. О горячем сочувствии ее горю свидетельствует отклик на него Пушкина — эпитафия на смерть маленького Николино, как ласково называла его мать: «В сиянии и в радостном покое, || У трона вечного творца, || С улыбкой он глядит в изгнание земное, || Благословляет мать и молит за отца». Текст эпитафии, выбитой без подписи автора на гранитном саркофаге, воздвигнутом дедом, генералом Раевским, на безымянной (сын декабриста!) могиле младенца, был послан последним дочери. «Она прекрасна, сжата, полна мыслей, за которыми слышится очень многое. Как же я должна быть благодарна автору...» — писала в ответ М. Н. Волконская. Действительно, эта надгробная надпись, в которой Пушкин сумел выразить и свое благоговейное отношение к подвигу матери («благословляет мать»), и снова — который раз! — призвать «милость к падшим» («молит за отца»), — не только еще одно проявление лелеющей душу гуманности пушкинского творчества, но и доказательство того, как глубоко — потаенным сокровищем, святыней — образ Марии Раевской запал в душу поэта¹. И она этого заслуживала. Уже известный нам адресат пушкинского послания, польский поэт-патриот граф Олизар, в своих воспоминаниях писал: «...если во мне пробудились высшие, благородные, оживленные сердечным чувством стремления, то ими во многом я был обязан любви, внушенной мне Марией Раевской. Она была для меня той Беатриче, которой посвящено было мое поэтическое настроение, до которого я мог подняться, и благодаря Марии и моему к ней влечению я приобрел участие к себе первого русского поэта и приятель нашего знаменитого Адама» (Мицкевича)². Генерал Раевский, этот герой 1812 года, решительно возражавший против отъезда Марии в Сибирь и угрожавший, «не владея более собой», подняв кулаки над ее головой, проклясть дочь, если она через год не вернется, перед своей смертью, указывая на ее портрет, сказал: «Вот самая удивительная женщина, которую я знал»³.

Нам неизвестно, коснулись ли «Полтава» и посвящение к ней слуха той, к кому они были обращены. Вероятно, раньше или позже все же коснулись. Но большое, чистое и высокое чувство к ней поэта — его «утаенная любовь» — явно осталось неузнанным и непризнанным. В своих «Записках», подводящих итог всему прожитому и пережитому, Мария Николаевна Волконская, слегка коснувшись увлечения ею молодого Пушкина в 1820 году, во время его кавказско-крымской поездки с семьей Раевских, тут же добавила: «В качестве поэта, он считал своим долгом быть влюбленным во всех хорошеньких женщин и молодых девушек, которых встречал... В сущности он любил лишь свою музу...» (22, 24). Мы не знаем, что было бы, если бы жизни и судьбы величайшего художественного гения эпохи и одной из самых «удивительных», воистину героических ее представительниц слились воедино. Но без всяких пышных слов, не называя Марию пушкинской Беатриче, мы имеем все основания утверждать, что ее образ и для душевного мира поэта, и для его творчества, а значит, и вообще для развития нашей литературы, нашей культуры имел — и в этом великая награда ей за все ею перенесенное — очень большое значение¹.

Сам П. Е. Щеголев, увлеченный своим открытием, склонен был связывать с Раевской-Волконской решительно все пушкинские произведения, в которых идет речь о любимой поэта, имя которой остается неназванным. Против этого резонно выступает в одной из своих последних работ Л. П. Гроссман. К восьми ранее называвшимся именам предмета «утаенной любви» Пушкина он присоединяет еще одно, девятое — С. С. Потоцкой, приводя ряд доказательств, что именно она рассказала в свое время поэту легенду о фонтане слез, и делая отсюда менее убедительный вывод, что именно к ней относится «любовный бред» «Бахчисарайского фонтана». Но и он никак не отрицает того, что посвящение «Полтавы» обращено к Марии Волконской и что поэт с давнего времени испытывал к ней совсем особое и большое чувство². Опираясь на открытие Щеголева, Б. М. Соколов пытался связать и всю романтическую фабулу «Полтавы» с реальной биографией Волконской, подчеркивая некоторые сходные черты и совершенно не обращая внимания на *коренные* различия. Его книжка, этому посвященная, — яркий пример крайнего увлечения и отсюда прямого злоупотребления биографическим методом исследования, своего рода доведения его до абсурда, и одновременно явного игнорирования специфики каждого подлинно художественного произведения и особенностей художественного мышления вообще³. Однако, хотя посвящение к «Полтаве» и написано после ее окончания, ассоциативные связи между ним и поэ-

мой, несомненно, имеются, доказывая, что образ той, кому она была посвящена, присутствовал в сознании и памяти Пушкина при работе над ней. Уже Щеголев связывал с «утаенной любовью» поэта включенный в поэму эпизод безнадежной любви к Марии «младого» полтавского казака. Еще важнее, что «возвышенный» образ Раевской-Волконской, никак не связанный с фабулой любви Марии к Мазепе, сказался на разработке героического и страстного характера Марии. Этим, можно думать, и вызван после ряда колебаний окончательный выбор ее имени. Это подтверждает и намеченный было поэтом эпитаф из Байрона, который он хотел предпослать посвящению к поэме: «I love this sweet name» — «Я люблю это нежное имя». С этим эпитафом явно соотносятся строки о смерти «младого казака»: «И имя нежное Марии || Чуть лепетал еще язык». Однако тем самым столь заботливо сохранявшаяся поэтом тайна посвящения была бы приоткрыта. Возможно, поэтому эпитаф к посвящению снят, а поэме в целом придан другой эпитаф, также взятый из Байрона, но лишенный какого-либо личного оттенка и имеющий гораздо более широкое и общее значение: «The power and glory of the war || Faithless as their vain votaries, men || Had pass'd to the triumphant Czar» — «Мощь и слава войны, как и люди, их суетные поклонники, перешли на сторону торжествующего царя». В этой смене эпитафов, как и в непонятной и даже осужденной некоторыми современниками смене заглавий поэмы, как и в ее композиции, — все то же движение из сферы личного в сферу общественного, гражданского, патриотического.

Как видим, и в том, что в поэме присутствует субъективно-лирический, автобиографический момент, «Полтава» продолжает и своеобразно развивает линию южных поэм Пушкина. Новым качеством, решительно ее от них отличающим, является то, что автор выводит в ней своих персонажей из круга узко личных переживаний, теснейшим образом связывая их жизнь и судьбу с большими историческими событиями эпохи. С пристальным вниманием Пушкина к историческому прошлому своей родины связаны особый интерес и сочувствие, с которыми он следил за попытками создать поэму на русский исторический сюжет, предпринимавшимися прогрессивными поэтами-современниками, в большей или меньшей степени связанными с движением декабристов¹. Так, о наиболее раннем опыте в этом роде Катенина «Мстислав Мстиславич» (1820) он позднее отзывался как о «стихотворении, исполненном огня и движения» (XI, 221). Во многом положительно оценил он и появление поэмы Рыльева. «Рыльева *Войнаровский* несравненно лучше всех его Дум, слог его

возмужал и становится истинно-повествовательным, чего у нас почти еще нет», — писал он сразу же по прочтении поэмы. «С Рылеевым мирюсь — Войнаровской полон жизни», — повторял он снова. «Эта поэма нужна была для нашей словесности», — пишет он самому Рылееву (XIII, 84—85, 87, 134). Однако, одобряя новую историко-повествовательную разновидность поэмы и ее художественное воплощение, Пушкин совершенно не принимал не только расходящуюся с историей, но и резко противоречащую ей трактовку данного исторического сюжета и в особенности образа самого Мазепы. Переводом этого на язык истории является «Полтава».

Структурно в «Полтаве», вобравшей в себя опыт южных поэм, поэт в какой-то степени словно бы возвращается к своей первой досылочной поэме, к которой она ближе всех других и по своему относительно большому объему. Но в «Руслане и Людмиле» Пушкин еще только вступал на путь поэтаромантика. Он отталкивался в ней от «небесной», «мистической» сущности романтизма Жуковского, но все же по его следам создал произведение, являющее собой прихотливое и фантастическое сочетание двух несовместимых плагов — сказки и истории, с явным преобладанием первой. К моменту создания «Полтавы» романтизм в основном был уже пройденным для Пушкина этапом. И он отталкивается в ней не только от романтизма типа Жуковского, но и от всех остальных основных типов отечественного и западноевропейского романтизма: от «одностороннего» «титанического» индивидуализма Байрона, антиисторического романтизма поэмы Рылеева «Войнаровский», наконец, от той смеси эпигонского сентиментализма в духе Карамзина и «неистойвой» романтики французской мелодрамы, с которой мы сталкиваемся в повести Аладьины. Все это были различные виды искажения истории. В противовес этому, в «Полтаве» — поэме, написанной на имевшую в ту пору остропублицистическое звучание тему Петра I, исполненной высокого гражданско-патриотического пафоса, Пушкин предстает перед нами художником-реалистом, создает произведение подлинно историческое, в жанре поэмы равнозначное исторической трагедии «Борис Годунов». Вместе с тем, сохраняя жанровые особенности поэмы, «Полтава» строится Пушкиным по структурному типу исторического романа. «Романтическое происшествие без насилия входит в раму обширнейшую происшествия исторического», — с одобрением писал Пушкин год спустя о романе Загоскина «Юрий Милославский». В принципе именно так построена и «Полтава».

«Оригинальность», свособразие «Полтавы» обусловило и ее свособразную и весьма значительную роль в развитии творчества как самого Пушкина, так и вообще русской литературы. На протяжении всей мировой истории нам не известно ни одного случая, когда бы гений произвел на свет другого гения. Данный биологический закон имеет известную аналогию и в истории литературы: гениальные художественные творения неповторимы. Это относится и к «Полтаве». Другой, подобной ей историко-героической поэмы ни при жизни Пушкина, ни в последующей русской литературе создано не было. Но эта поэма, являющаяся вместе с тем своего рода историческим романом в стихах, оказалась не только важным предшествовавшим звеном на пути Пушкина к созданию заверщенного исторического романа в прозе, высочайшим образцом которого стало одно из вершинных его творений — «Капитанская дочка», — способствовала она и развитию многочисленной исторической романистики, которая возникла у нас в первую половину 30-х годов XIX века и начало которой положил вышедший в свет в том же 1829 году, что и «Полтава», «Юрий Мирославский».

Сыграла поэма важную роль и в развертывании украинских тем и мотивов в русской литературе. Произведения из украинской жизни и быта писались до Гоголя и Нарезным и Орестом Сомовым. Но как Пушкин явился первым в русской литературе гениальным певцом Кавказа, гениальное художественное создание образов Украины осуществлено было именно Гоголем. Вместе с тем в гоголевских «Вечерах на хуторе близ Диканьки», несомненно, присутствовало и пушкинское зерно, пушкинское начало, заложенное в «Полтаве». Едва ли не с этим связано и само топографическое приурочение гоголевского цикла. Диканька — поместье Кочубея, его хутор (кстати, это слово, употребленное в поэме Пушкиным, было тогда столь еще незнакомо русскому читателю, что поэт счел нужным в специальном примечании пояснить его значение — «загородный дом») — неоднократно упоминается в «Полтаве». С Диканькой связано и поверье о кладах, якобы укрытых в ней Кочубеем (слова Орлика и мотив клада в «Вечере накануне Ивана Купала» и «Заколдованном месте» Гоголя). Знаменитое, только слегка, со свойственным Пушкину лаконизмом, реалистически означенное описание в «Полтаве» украинской ночи («Тиха украинская ночь») развернуто Гоголем в блистательную романтическую картину в начале второй главы его повести «Майская ночь, или утопленница».

Помимо литературного «Полтава» Пушкина имела и большое общественное значение. Победно-торжествующий тон

поэмы, создаваемый не только ее содержанием, образами, но и самим звучанием стиха, мажорного, четырехстопного ямба — героического размера од Ломоносова, обогащенного всем несравненным стихотворным пушкинским мастерством, исполненного энергии и вместе с тем простоты, — все это в период тяжчайшей общественной депрессии вселяло бодрость в сердца, уверенность в том, что силы народа не сломлены, что «Россия молодая», отстаивая на поле боя свое право на существование в качестве великой нации, сумевшая не только «перетерпеть» «судеб удары», но подобно «булату» еще более окрепнуть под «тяжким млатом» суровых исторических испытаний, сумеет перетерпеть и выпавшие на ее долю новые испытания, одолеет тяжкий гнет реакционных сил, сковывающих и задерживающих ее движение вперед. Уже известные нам слова Герцена о том, что песни Пушкина «нисколько не подходят к похоронам», с особенным основанием можно отнести к «Полтаве».

Сам Пушкин в национально-патриотическом оптимизме «Полтавы» обрел несомненное противоядие тем настроениям тоски и отчаяния, тем пессимистическим мотивам, которыми проникнуты многие его стихотворения 1826—1828 годов. Работая над «Арапом Петра Великого» и в особенности создавая «Полтаву», поэт выходит из только субъективно-лирической сферы, в которую по преимуществу было погружено его творчество первых лет по возвращении из ссылки, начинает снова создавать большие, монументальные произведения, ставящие важнейшие философские, этические и общественные проблемы, произведения, все шире и шире развертывающие картины объективной действительности и все глубже погружающиеся в «бездну души» — во внутренний мир человека.

Важнейшим, этапным моментом является «Полтава» и в развитии жанра пушкинской поэмы, и в разработке столь общественно значимой и прогрессивной для того времени темы Петра. В самом характере изображения Петра в «Полтаве», как и в «Стансах» 1826 года, как и в незавершенном «Арапе», радищевская традиция, сказавшаяся в ранней исторической статье Пушкина («Заметки по русской истории XVIII века», 1822), была оттеснена видоизмененной и существенно развитой ломоносовской традицией. Синтезом этих двух традиций — изображения Петра не только как «самодержавного великана», создателя «гражданства северной державы», а и как «горделивого истукана» самодержавия, «самовластного помещика», некоторые указы которого «писаны кнутом», — явится созданная Пушкиным через пять лет после «Полтавы» вторая его поэма о Петре, в которой историзм и народность подымутся на еще более высокую ступень, — «Медный Всадник».

5

ДОРОГОЮ СВОБОДНОЙ

(Лирика
1829—1830 годов.
«Гавит»)

Кавказ подо мною. Один
 в вышине
Стою над снегами у края
 стремнины:
Орел, с отдаленной поднявшись
 вершины,
Парит неподвижно со мной
 наравне.
 «Кавказ»

Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный
 ум,
Усовершенствуя плоды любимых
 дум,
Не требуя наград за подвиг
 благородный.
 «Поэту»



В «Полтаве» Пушкин соприкоснулся с героическим прошлым русского народа. Вскоре по окончании поэмы поэту удалось стать живым свидетелем его героического настоящего. 14 апреля 1828 года Николай I, который, сразу же после того как вззошел на престол, в противоположность своему предшественнику, стал оказывать активную поддержку стремлениям к независимости греков и южных славянских народов, поработанных Турцией, объявил ей войну. Вскоре и сам он отпра-

вился на европейский, придунайский театр военных действий.

Еще в 1821 году, во время греческого восстания, Пушкин, поначалу надеявшийся на то, что Россия окажет вооруженную поддержку грекам в борьбе с султанской Турцией, бывшей для него синонимом самого грубого деспотизма и всяческой отсталости, мечтал принять в ней непосредственное участие в качестве добровольца. Испытывая «священный сердца жар, к высокому стремленье», Пушкин начинал стихотворение «Война», написанное им под горячим впечатлением от первых известий о восстании, восторженным возгласом: «Война! Подъяты наконец, || Шумят знамены бранной чести!» «И сколько сильных впечатлений || Для жаждущей души моей», — продолжал в той же приподнятой интонации поэт, заканчивая стихотворение нетерпеливым вопросом-восклицанием: «Что ж медлит ужас боевой? || Что ж битва первая еще не закипела?» Примерно такие же настроения должен был испытывать возвращенный из ссылки, но по-прежнему подневольный Пушкин в не менее, если не более тягостной для него атмосфере первых последекабрьских лет. Войны, сперва с отсталой и деспотической Персией, подобной во многом Турции, затем в особенности с самой Турцией, преследующие, как представлялось поэту, благородные освободительные цели, казались ему чем-то живительным, противостоящим и политическому застою реакции и затягивающему светскому «омуту» — «мертвящему упоенью света». Именно с этим, несомненно, связаны уже известные нам слова в стихотворении «Друзьям», о том, что царь «оживил» Россию не только трудами и надеждами, но и войной. И как только начались военные приготовления, поэт сразу же обратился к царю с просьбой зачислить его в армию и прикомандировать к «главной императорской квартире», направлявшейся примерно в те места, недалеко от которых находился в 1821 году ссылный Пушкин. Казалось бы, этот патриотический порыв должен был встретить со стороны властей полное одобрение. В обществе уже пошли слухи о назначении поэта. Жуковский в одном из писем прямо сообщал об этом как о совершившемся факте: «Вчера вышел манифест о войне. Пушкин взят и едет в армию Тиртеем начинающейся войны»¹. Однако дело обернулось совсем по-иному. 20 апреля Пушкин получил весьма любезное по форме письмо от Бенкендорфа, извещающее, однако, от имени царя о невозможности зачислить его в действующую армию, «поскольку все места в оной заняты и ежедневно случаются отказы на просьбы желающих определиться в оной». В тот же день такой же ответ был дан и П. А. Вяземскому, также обратившемуся было с аналогичной просьбой. Ссылка на отсутствие мест, конечно,

была лишь вежливым предлогом. «... Можно подумать, что я просил командование каким-нибудь отрядом, корпусом или по крайней мере дивизией в действующей армии», — саркастически записал Вяземский¹. По существу, отказ был, конечно, явным, хотя и прикрытым учтивыми фразами выражением политического недоверия. Действительно, как только старший брат царя, великий князь Константин Павлович, узнал от Бенкендорфа о просьбе Пушкина и Вяземского, он высказался решительно против этого. «Поверьте мне, любезный генерал, — поспешил он написать Бенкендорфу, — что ввиду прежнего их поведения, как бы они ни старались теперь высказать свою преданность службе Его Величества, они не принадлежат к числу тех, на кого можно бы было в чем-либо положиться; точно так же нельзя полагаться на людей, которые придерживались одинаких с ними принципов и число которых перестало увеличиваться лишь благодаря бдительности правительства». В другом письме он снова энергично предостерегал шефа жандармов в отношении двух друзей-поэтов: «Поверьте мне, что в своей просьбе они не имели другой цели, как найти новое поприще для распространения с большим успехом и с большим удобством своих безнравственных принципов, которые доставили бы им в скором времени множество последователей среди молодых офицеров»². Видимо, так же смотрел на это и сам Бенкендорф. В таком духе он и доложил царю. Вяземский перенес отказ царя относительно спокойно («Это мне кровь не вскипятило и не взбудоражило желчи», — писал он жене), утешая себя тем, что имя его сохранится в памяти потомства и тогда, когда имя Бенкендорфа, — его «отца и благодетеля, Александра Христофоровича, будет забыто, ибо, вероятно, Россия не воздвигнет никогда Пантеона Жандармов»³. Но Пушкин почувствовал себя жестоко оскорбленным. От негодования у него и в самом деле разлилась желчь. Снова, как в годы ссылки, он начинает мечтать о том, чтобы из «Турции родной» (как саркастически называл он тогда аракчеевско-александровскую Россию) вырваться в чужие края, в Европу. Еще до получения так его возмущившего письма от Бенкендорфа он встретился на одном из вечеров у Жуковского с Грибоедовым, Вяземским и Крыловым. Все они строили планы вместе съездить за границу⁴. Сразу же, на следующий же день после получения письма, он обратился к Бенкендорфу с новой просьбой — разрешить ему уехать на 6—7 месяцев в Париж (XIV, 11). «Вот теперь чего захотел», — сказал Бенкендорф одному из своих чиновников, А. А. Ивановскому, литератору, члену Вольного общества любителей словесности, знакомому в свое время со многими декабристами и хорошо знавшему Пушкина. Именно поэтому

Бенкендорф поручил ему зайти к заболевшему поэту и успокоить его: «...скажи, что он сам, размыслив получше, не одобрит своего желания, о котором я не хочу доводить до сведения государя». Зайдя в гостиницу Демута, где остановился Пушкин, Ивановский застал его в постели «худого, с лицом и глазами, совершенно пожелтевшими. Нельзя было видеть его без душевного волнения и соболезнования». Выполняя поручение Бенкендорфа, Ивановский пытался всячески подсластить пилюлю, убеждая, что отказ императора — знак особого расположения к поэту как «царю» «родной поэзии и литературы», которого он не считает возможным определять в армию простым юнкером и вообще не хочет подвергать военному риску. В заключение он передал несколько успокоившемуся и оживившемуся, по его словам, поэту приглашение Бенкендорфа зайти к нему, когда он поправится¹. Мы не имеем прямых сведений об этой встрече. Но сохранилось достаточно авторитетное косвенное свидетельство бывшего члена литературного кружка Раича, друга Баратынского, хорошего знакомого Пушкина, Н. В. Путяты, о том, что Бенкендорф выразил согласие исполнить желание поэта поехать на театр военных действий при условии, что он будет прикомандирован к его канцелярии. «Пушкину, — возмущался Путята, — предлагали служить в Канцелярии III отделения»². Об этом снова заговорили в обществе как об очередной сенсации. Так, довольно широко известный в свое время писатель-баснописец А. Е. Измайлов сообщал жене, что Пушкин «отправился с государем в армию, отнюдь не в качестве поэта, как говорили в Твери, а причислен только к канцелярии Бенкендорфа, чтобы, так сказать, быть под надзором. Погубит он себя, — продолжает Измайлов, — если начнет опять блажить по прежнему»³. На провокационное, имевшее целью окончательно скомпрометировать поэта предложение Бенкендорфа Пушкин не согласился, но, независимо от этого, а может быть, именно поэтому, «надзор» за ним все усиливался. Именно в 1828 году «Турция родная» нанесла поэту ряд уже известных нам новых ударов (официальное установление за Пушкиным, в связи с делом об «Андрее Шенье», секретной слежки; привлечение по делу о «Гавриилладе»; требование письменного обязательства представлять все свои стихотворения в обычную цензуру, от которой царь в 1826 году его освободил). Неудивительно, что именно к этому году относятся особенно безотрадные и мучительные переживания поэта, которые нашли свое отражение в стихотворениях «Воспоминание», «Чернь» («Поэт и толпа») и в особенности «Дар напрасный, дар случайный».

Все сильнее тяготила Пушкина и неустроенность его личной жизни, одиночество и бесприютность, отсутствие домашнего крова, семьи. О его пылкости, способности ко все новым и новым сердечным увлечениям непрерывно твердят все близко знавшие его современники. Об этом писал и сам Пушкин в стихотворении «Каков я прежде был, таков и ныне я...», в основном написанном еще в 1826 и окончательно завершеном в 1828 году. И действительно, «новые идолы» непрерывно сменяли друг друга в сердце «беспечного, влюбчивого» поэта; множилась и «стократная обида», ими наносимая. На данной стороне жизни Пушкина, привлекавшей повышенное внимание современников (достаточно заглянуть хотя бы в переписку этих лет П. А. Вяземского с женой) и вызывавшей нездоровое и порой прямо оскорбительное для его памяти любопытство некоторых исследователей — пушкинистов и не пушкинистов, я мог бы и не останавливаться, если бы это не нашло непосредственных и многочисленных откликов в его творчестве и не обогатило сокровищницу нашей поэзии целым рядом образцов необыкновенно тонкой и изящной любовной лирики.

Среди увлечений поэта этой поры были и совсем мимолетные. След одного из них — шутивно-ласковое и шаловливо-грациозное стихотворное послание «Подъезжая под Ижоры», написанное Пушкиным в начале 1829 года по пути из города Старицы Тверской губернии (в Старицком уезде находилось одно из имений П. А. Осиповой, Малинники, куда Пушкин в эти годы неоднократно наезжал) и обращенное к одной из кузин А. Н. Вульфа, Е. В. Вельяшевой¹. Заканчивающие его слова: «В ваши мирные края || Через год опять заеду || И влюблюсь до ноября» — прямо перекликаются с тем, что П. А. Вяземский писал как раз незадолго до этого жене о только что приехавшем в Москву Пушкине: «Здесь Александр Пушкин, я его совсем не ожидал... Приехал он недели на три, как сказывают; еще ни в кого не влюбился, а старые любви его немного отшатнулись... Я его все подзываю с собою в Пензу, он не прочь, но не надеюсь, тем более, что к тому времени, вероятно, он влюбится» (письмо от 12 декабря 1828 года). Через неделю, сообщая об ужине у дяди Пушкина, Василия Львовича, с «пресненскими красавицами», на котором был и племянник, он пишет ей же: «...не подумай, что это был ужин для помолвки Александра. Он хотя и влюбляется на старые дрожжи, но тут сидит Долгорукий горчаковский, и дело на свадьбу похоже. Он начал также таскаться по Корсаковым, но я там с ним не был и не знаю, как идет там его дело. По словам его, он опять привлюбляется»². У одной из типичных

представительниц стародворянской Москвы, М. И. Римской-Корсаковой, было две незамужних дочери; одной из них Пушкин увлекался в зиму 1826—1827 годов. Что же касается «пресненских красавиц» — Екатерины Николаевны и Елизаветы Николаевны Ушаковых, — с первой из них поэта связывали более серьезные отношения. После возвращения из ссылки Пушкин вскоре стал завсегдатаем дома Ушаковых в Москве, на Пресне, в котором собирались писатели, артисты. Вокруг упорно говорили о неминуемой женитьбе. Однако три стихотворения, посвященные ей поэтом («Когда бывало в старину...», «В отдалении от вас», оба 1827 года, и «Ответ» — «Я вас узнал, о мой оракул...», 1830), написаны примерно в том же грациозно-шутливом ключе, что и послание к Вельяшевой. В этом же роде и стихотворение «Вы избалованы природой» (1829), предназначенное Пушкиным для альбома ее младшей сестры, Елизаветы Николаевны. В этот же альбом, полувшутку, полувсерьез, поэт вписал и поименный перечень всех своих «стократных» увлечений — тот пресловутый «донжуанский список», который дал такую обильную пищу для разысканий и догадок многих исследователей пушкинской жизни и творчества. Характерно, что для начала этого стихотворения Пушкин использовал четыре первые строки ранее написанного мадригала, предназначенного было им для А. А. Олениной.

Дочь директора публичной библиотеки, президента Академии художеств А. Н. Оленина, в доме которого царил культ античности и собирался весь цвет тогдашней литературы и других искусств, Анна Алексеевна Оленина, несомненно, была самым серьезным увлечением Пушкина этих лет. Анаграмма ее имени и фамилии неоднократно мелькает в творческих рукописях поэта; в одном месте он и прямо написал было, тщательно потом зачеркнув: «Annette Poushkiue». К Олениной — «ангелу кроткому, безмятежному» — обращается он, когда грозные тучи снова начинают сгущаться над ним, в стихотворении «Предчувствие»; ее черты — олицетворение «юности и красоты», — вместо своего «арапского профиля», призывает запечатлеть знаменитого английского художника Доу («Зачем твой дивный карандаш...», 1828); ее глаза, напоминающие ему ангела с картины Рафаэля «Сикстинская мадонна», противопоставляет воспетым Вяземским в стихотворении «Черные очи» горящим «огня живей» «черкесским глазам» Александры Россет («Ее глаза», 1828). Среди стихотворений, посвященных Олениной, есть две такие очаровательные миниатюры, как «Ты и вы» (1828) и, в особенности, следующее, единственное в своем роде, исполненное, с одной стороны, предельной грации, с другой — глубоко содержательное восьмисти-

шие «Город пышный, город бедный», своей двойной, воедино контрастно-слитой характеристикой императорской столицы предвосхищающее мотивы будущего «Медного Всадника». Легко и изящно, одним тончайшим штрихом, мгновенно очерченный как бы с ног до головы (маленькая ножка, вьющийся золотой локо́н) абрис прелестной девушки — единственное, что может как-то, хотя бы «немножко» примирить поэта с холодным, каменным городом («Здесь речи — лед, сердца — гранит», — снова скажет он о Петербурге в стихотворении «Ответ», 1830), в стройных формах которого гнездится «дух неволи», всяческого угнетения. Но уже назначенная было помолвка Пушкина с Олениной не состоялась по причинам не очень ясным. Скорее всего, Оленин-отец, близкий к придворным сферам и подписавший, в качестве члена Государственного совета, решение установить за Пушкиным секретный надзор, не захотел отдать дочь за политически неблагонадежного человека. Да и увлечение Пушкина Олениной не выросло в большое и глубокое чувство. Наблюдательный Вяземский писал об этом жене: «Пушкин думает и хочет дать думать ей и другим, что он в нее влюблен»¹. Схоже вспоминает об этом и А. П. Керн.

Примерно то же, видимо, можно было бы сказать и о многочисленных увлечениях поэта данной поры. Наглядно сказывается это и на только что рассмотренных образцах его любовной лирики. По сравнению с любовными стихами первой половины 20-х годов в них отчетливо проступают новые черты, отвечающие общей эволюции пушкинского творчества. Здесь нет ярких южных красок, нет романтизированного и несколько абстрактного образа прекрасной возлюбленной, нет жгучих томлений, любовных безумств, упоений страстью, терзаний муками ревности. Они гораздо ближе к реальной жизни, конкретнее, проще, можно сказать, «прозаичнее». Если любовные стихи первой половины 20-х годов, включая сюда даже знаменитое послание к Керн (1825), являются своего рода лирическими параллелями к романтическому миру южных поэм, новые любовные стихи соответствуют эстетическому миру «Евгения Онегина», порой даже «Графа Нулина». Таковы в концовке стихотворения «Вы избалованы природой» строки о «заборе», заграждающем «Пресненское поле», — «презренная проза», немыслимая в южной романтической лирике. Сюда же относится и эпитет «свод небес *зеленобледный*», представляющий собой не только метко схваченную «северную» живописную деталь, но и полностью соответствующий «прозаическому» контексту первых четырех строк стихотворения. Даже небеса над холодной и каменной «Северной Пальмирой», как восторженно именовали императорскую столицу поэты-одописцы,

не обычного синего или голубого, а «зеленобледного» — холодного, ледяного цвета. Соседство слов «зеленобледный» и «скука» равным образом приводит на память ходовое выражение: зеленая скука. В этой связи вспоминаются и строки из пятой главы «Евгения Онегина»: «Столы *зеленые* раскрыты: || Зовут зазорных игроков || Бостон и ломбер стариков, || И вист доныне знаменитый, || Однообразная семья, || Все жадной *скуки* сыновья». Наряду с зеленым цветом карточных столов припоминается и зеленый цвет военных и чиновничьих мундиров.

Но при всей их порой «прозаичности» новые пушкинские стихи пронизаны тончайшим эфиром той «поэзии действительности», которая составляет специфическую черту пушкинского реализма. В то же время в этих стихах не только отсутствует «любовный бред» южной лирики, — нет в них и того большого и глубоко затаенного в душе чувства, которым дышит посвящение «Полтавы». И это уже связано не только и даже не столько с новой реалистической манерой письма, сколько с характером пушкинских эмоций этой поры: поэт влюбляется «до ноября», «привлюбляется», «думает, что влюблен» то в одну красавицу, то в другую, но в душе его, как «святыня», живет героический образ той, кому посвящена «Полтава». Это подтверждает написанное в самый разгар увлечения Олениной стихотворение «Не пой, красавица, при мне...». Стихотворение имеет совершенно точные реалии. Оленина, бравшая уроки у Михаила Глинки, напевала грузинскую мелодию, которую привез Грибоедов и которая увлекла Пушкина в мир его давних южных эмоций. И вот в его сознании встает совсем иной образ. «Песни Грузии печальной» напоминают ему «другую жизнь и берег дальный»: «И степь, и ночь — и при луне || Черты далекой, бедной девы». Эти стихи датированы 12 июня 1828 года. Посвящение «Полтавы» написано месяца четыре спустя. Но несомненно, что степь, «дальний берег», образы которых навеивает грузинская мелодия, связаны с кавказско-крымскими воспоминаниями поэта, а «милый, роковой призрак» «далекой, бедной девы» — это та, о ком в посвящении говорится как о его единственной любви.

Месяца через полтора-два после этих строк в личной жизни Пушкина произошло важное событие, давшее ему наконец то, о чем он все годы после возвращения из ссылки страстно и горестно мечтал, и, наряду с этим, имевшее для него такие роковые, неотвратимые последствия. 9 января 1829 года Вяземский писал жене: «Пушкин на днях уехал... Он что-то во все время был не совсем по себе. Не умею объяснить, ни угадать, что с ним было или чего не было...» Заключает Вяземский тем, что он «все не узнавал прежнего Пушкина»¹.

Для нас теперь ясно то, чего не смог тогда угадать Вяземский. Как раз в пору пребывания в Москве, в декабре 1828 года, поэт увидел на общественном балу у модного в светском московском обществе танцмейстера Иогеля молодую шестнадцатилетнюю девушку, Натали Гончарову, которая сразу же произвела на него громадное впечатление. Отзывы современников о характере красоты молодой Гончаровой противоречивы. По отзывам одних, она на том балу, на котором встретилась с Пушкиным, «поражала всех своей классической царственной красотой»¹. Совсем иным был отзыв больше разбиравшегося в значении терминов «классический» и «романтический» П. А. Вяземского. Узнав о предстоящей женитьбе Пушкина, он писал ему, что считает другую прославленную молодую московскую красавицу, Алябьеву, образцом «классической» красоты, а Гончарову — красоты «романтической». «Тебе, первому нашему романтическому поэту, — добавлял Вяземский, — и следовало жениться на первой романтической красавице нынешнего поколения» (XIV, 80).

Красота Гончаровой, при классической строгости черт лица и всего ее облика, действительно, видимо, обладала каким-то особым, единственным в своем роде очарованием — «романтической» прелестью. Несомненно и то, что чувство к ней Пушкина с самого начала не было просто еще одним очередным увлечением. В начале января 1829 года Пушкин уехал из Москвы, а в марте он снова вернулся сюда. Опять начал он бывать в доме Ушаковых; пошли толки, что он усиленно ухаживает за Елизаветой Николаевной Ушаковой. Однако сам Пушкин, по свидетельству современника, рассказывал, что он каждый день ездил на Пресню к Ушаковым, чтобы два раза в день проезжать мимо окон Н. Н. Гончаровой, которая жила с матерью и сестрами на углу Большой Никитской и Скарятинского переулка². Близкий знакомый Гончаровых, Федор Толстой-американец, тот самый, с которым Пушкин хотел было драться на дуэли сразу же по возвращении из ссылки, ввел поэта, по его просьбе, в их дом. Март и апрель прошли в сомнениях, колебаниях, нерешительности. Наконец 1 мая Толстой от имени поэта обратился к Н. И. Гончаровой с просьбой руки ее дочери. Ответ был уклончив. Пушкину не отказали, но, видимо ссылаясь на молодость Натальи Николаевны, предлагали повременить с окончательным решением. В тот же день поэт написал Н. И. Гончаровой восторженно-благодарное за оставляемую ему надежду письмо, одновременно сообщая, что немедленно уезжает из Москвы, увозя в глубинах своей души образ небесного создания, которое ей обязано своей жизнью (XIV, 45). Позднее в письме к ней же Пушкин объяснял свой стремительный отъезд в Закавказье, в

действующую армию, тем, что мгновение безумного восторга сменилось в нем невыносимой тоской, погнавшей его прочь из города, в котором так близко и все же так еще недоступно жила его любимая (XIV, 75).

Однако поездка Пушкина не была плодом внезапно возникшего порыва. Тоска, и не только в связи с нахлынувшим любовным чувством, «гнала» его вдаль и ранее. Не прошло и года после возвращения из ссылки, как поэт уже стал мечтать о поездке в Грузию или «в чужие края, то есть в Европу» (XIII, 329). «С детских лет, — замечал он позднее в «Путешествии в Арзрум», — путешествия были моей любимой мечтою». Однако этим любимым мечтам осуществиться не удавалось. «Тоска, тоска», о которой вскоре поэт так красноречиво напишет, рассказывая о «странствиях без цели» героя его романа в стихах, одолевала и самого Пушкина. Но для поэта круг его «странствий» был крайне ограничен: Москва, Михайловское, Петербург, Малинники, Петербург, Москва. Когда царь отказался зачислить его в армию и оказалась невозможна поездка за границу, поэт не мог самым болезненным образом не ощутить, на какой короткой привязи он обречен жить. И он отважился на весьма рискованный поступок. Еще в начале 1829 года, месяца за четыре до того, как Пушкин сделал предложение Натали, он, не спрашивая, как обычно, позволения у Бенкендорфа, достал подорожную на Тифлис, несомненно намереваясь взять сам то, чего ему не хотели дать, — побывать в русских войсках, сражающихся с турками. Намерение это и было выполнено действительно сразу же по получении ответа от Н. И. Гончаровой, в ночь с 1 на 2 мая 1829 года.

Поездка Пушкина на Кавказ и в Закавказье, которая заняла целых четыре с половиной месяца (в Москву он вернулся около 20 сентября), оказала весьма благотворное и живительное действие на душевное состояние поэта и сказалась самым положительным образом на его творчестве. До отъезда на Кавказ им было написано в 1829 году всего три-четыре стихотворения, и не таких уж значительных, да столько же эпиграмм. С этого же времени и до конца года поэт создает около двадцати стихотворений, в том числе такие замечательнейшие образцы своей лирики, как «На холмах Грузии лежит ночная мгла...», «Зимнее утро», «Я вас любил: любовь еще, быть может...», «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» и многие другие. В большом числе написанных в эту пору стихотворений и прямо отразились его дорожные впечатления («Калмычке», «Кавказ», «Обвал», «Зорю бьют... из рук моих...», «Дон», «Делибаш», «Монастырь на Казбеке» и др.), как ими же непосредственно навеяна и новая его поэма «Тазит», над которой

поэт работал в конце 1829 — начале 1830 года. Еще важнее, как увидим, что все эти произведения, в отличие от лирики Пушкина 1826—1828 годов, звучат совсем в иной, новой тональности.

1

По приезде на Кавказ Пушкин начал вести путевые записки, которые значительно позднее (в 1835 году) доработал, назвав их «Путешествием в Арзрум»¹. Это позволяет составить довольно полное и точное представление о его поездке. Мало того, некоторые ее эпизоды, как сказано, легли в основу его стихотворений, составляющих, наряду с дневником в прозе, как бы отдельные отрывки его другого, стихотворного дневника. Естественно напрашивающееся сопоставление обоих дает в руки исследователя богатейший материал, позволяющий составить отчетливое представление о соотношениях на этой стадии творческого развития Пушкина между поэзией и реальной жизнью и оценить во всей силе его как поэта действительности, художника-реалиста.

Недопустимо самовольное, с точки зрения Николая I, поведение Пушкина, выехавшего явочным порядком в Кавказскую действующую армию, привлекло к себе еще более подозрительное внимание властей, поскольку там находилось большое число декабристов (со многими из них поэт был лично знаком), сосланных на военную службу в «теплую Сибирь», как тогда выразительно именовали Кавказ. С самого же начала своего путешествия Пушкин совершил и еще один весьма рискованный поступок — заехал к бывшему «главноуправляющему» Грузией, страной, незадолго до того вошедшей в состав Российской империи, — «проконсулу Кавказа», как на древнеримский лад, с легкой руки великого князя Константина Павловича, величали его современники, генералу Алексею Петровичу Ермолову, находившемуся в это время в опале. Единственный оставшийся в живых «из стаи славных» — талантливейших русских военачальников XVIII века, соратник Суворова и Кутузова, герой войны 1812 года, Ермолов представлял собой крупную и в высшей степени оригинальную историческую фигуру. Особенно стал он известен во время его управления Грузией, куда был назначен в 1817 году и где сразу же проявил себя как крупный не только военный, но и гражданский административный деятель. «Наперсник Марса и Паллады», по словам высоко ценившего его Рылеева, Ермолов много способствовал как укреплению стратегических позиций тогдашней России на рубежах с Персией и Турцией — замирению воинственных горских племен, так и поднятию общей

культуры края. Поэтому в сознании современников представление о Кавказе неизменно сочеталось с именем Ермолова и, наоборот, образ Ермолова сразу влек за собой кавказские ассоциации. Описание в письме к брату своего первого приезда на Кавказ в 1820 году Пушкин не случайно сразу же начал с упоминания Ермолова: «Кавказский край, знойная граница Азии — любопытен во всех отношениях. Ермолов наполнил его своим именем и благотворным гением. Дикие черкесы напуганы; древняя дерзость их исчезает. Дороги становятся час от часу безопаснее, многочисленные конвои — излишними» (XIII, 18). В еще более патетических тонах пишет Пушкин о Ермолове в эпилоге своей первой, навеянной Кавказом поэмы «Кавказский пленник»: «Поники снежною главой, || Смирись Кавказ: идет Ермолов!»

Все эти суждения Пушкина, вероятно навеянные тем, что он слышал о Ермолове от его соратника по Бородинскому сражению, генерала Раевского, в обществе которого поэт совершал свою поездку на юг, свидетельствуют, что уже и в то время он стремился, подобно другим своим прогрессивным современникам, подходить к пониманию больших политических вопросов и событий эпохи с точки зрения общегосударственных интересов. Однако в самой поэме «Кавказский пленник» Пушкин, поэт-романтик, воспитанный во многом на идеях Руссо и образах Байрона, с несомненным сочувствием рисует не только явно идеализированный им образ «девы гор», но и быт тех самых «диких черкесов», «древнюю дерзость» которых беспощадно крутыми средствами искоренял Ермолов. Подобное двойственное отношение к борьбе с горцами будет порой сказываться и во время вторичного и гораздо более глубокого знакомства поэта с Кавказом. Но это новое путешествие осуществит уже не Пушкин — автор южных поэм, а Пушкин — автор «Бориса Годунова» и «Полтавы», зрелый и во всех отношениях вполне самостоятельный «поэт действительности», который вместе с тем привык мыслить большими историческими и общественными категориями. Именно это-то, а не просто любопытство и побудило Пушкина, отправляясь в свой далекий путь, предварительно посетить Ермолова, личное знакомство и беседа с которым были своего рода прологом к предпринятому им путешествию на Кавказ и в закавказские страны.

Особый интерес к Ермолову, конечно, еще более усиливался в Пушкине потому, что и его личность и его судьба были в значительной мере связаны с восстанием декабристов. Умный, широко образованный и начитанный, интересующийся литературой, Ермолов издавна славился своими либеральными взглядами, самостоятельностью суждений и поступков, переходившей порой в неприкрытую оппозиционность официаль-

ной правительственной политике. Это обусловило во многом ход его служебной карьеры и в конечном счете начисто сломало ее. В 1798 году, вскоре после опалы и ссылки русским «Калигулой», Павлом I, Суворова, был сперва посажен в крепость, а затем также сослан и Ермолов. Александр I вернул его на военную службу. Но и при новом царе Ермолов, которого, как и Суворова, исключительно любили солдаты, не пришелся ко двору, чем, видимо, и объясняется то, что его послали в далекую Грузию. В прогрессивных кругах общества, в том числе и среди декабристов, он, наоборот, пользовался огромной популярностью. Когда в 1821 году все ждали, что Россия выступит против Турции в защиту восставших греков, общественное мнение настойчиво называло именно его, как в 1812 году Кутузова, главнокомандующим русской армией в предстоящих военных действиях. «Надежда сограждан, России верный сын, ||Ермолов, поспеши спасти сынов Эллады,|| Ты, гений северных дружин!» — обращался к нему Рылеев. Воспевал Ермолова и служивший при нем в Грузии вместе с Грибоедовым Кюхельбекер. Позднее, готовясь к осуществлению государственного переворота, декабристы намечали его в члены Временного правительства. Мало того, после разгрома восстания в Петербурге среди московских любителей — в кругу поэта Д. В. Веневитинова и его друзей, как мы помним, распространились слухи, что Ермолов, отказавшийся присягнуть Николаю, идет во главе Кавказской армии на Москву. «Новым Пожарским» Ермолов не стал. Некоторые из декабристов позднее резко осуждали его за это, считая, что при любви к нему войска он, без сомнения, мог бы осуществить то, что не удалось деятелям тайных обществ. Никаких прямых улик против Ермолова в связи с следствием по делу о декабристах найти не удалось (успел он предупредить и служившего при нем Грибоедова, привлеченного было к следствию, о готовящемся у него обыске и этим дал ему возможность уничтожить компрометирующие документы). Тем не менее он оказался под сильным подозрением у нового царя, и ранее не жаловавшего «либерального» генерала, а теперь к тому же опасавшегося его популярности. Оно усиливалось поступающими донесениями о том, что Ермолов покровительствует находившимся под его началом ссыльным декабристам. Участь «проконсула» была решена. В 1827 году, во время персидской кампании, к нему был прислан под видом помощника любимчик Николая, типичный представитель «новой знати», сделавший вскоре блестящую карьеру, генерал И. Ф. Паскевич, который с самого начала, следуя, очевидно, инструкциям из Петербурга, повел себя крайне своевольно. В результате сложилась такая обстановка, которая вынудила Ермолова подать в отставку. Последняя была

охотно принята. Оказавшись не у дел, Ермолов удалился в свое имение под Орлом и занялся сельским хозяйством. Насильственное, как это все понимали, отстранение выдающегося полководца, находившегося в полном расцвете сил и способностей, вызвало, в особенности в связи с начавшейся войной с Турцией, крайнее неодобрение прогрессивных общественных кругов. Крылов, который в свое время выступил с рядом басен в защиту Кутузова против Александра I, в 1828 году написал басню «Бритвы» (опубликована в 1829 году), довольно прозрачно укоряя тех «многих», которые «с умом людей боятся|| И терпят при себе охотней дураков». Еще определеннее и резче осудил Крылов поведение царя в басне «Булат», опубликованной несколько позже, но явно написанной также в 1828 году¹ и, несомненно, известной Пушкину, который как раз в это время неоднократно встречался с Крыловым. Баснописец резко порицал в ней того, кто заставил «острый клинок» «булатной сабли», «в руках война» «ужасный врагам», выполнять никак не свойственную ему мелкую домашнюю работу — «щепать лучину иль обтесывать тычину»². Посещение Пушкиным оказавшегося в немилости «проконсула Грузии» было по существу в какой-то мере аналогично выступлению Крылова.

Чтобы повидать Ермолова, Пушкин сделал лишних двести верст (по тогдашним способам передвижения расстояние весьма немалое), так что он не мог сослаться хотя бы на то, что заехал к нему по пути. Поэт и сам понимал рискованность своего поступка; при публикации первой главы путевых записок (в «Литературной газете», 1830, под названием «Военно-грузинская дорога»), а затем (в «Современнике», 1836) всего «Путешествия в Арзрум» эпизод о посещении Ермолова был полностью опущен (впервые опубликован в «Полярной звезде на 1861 год» Герцена и Огарева).

Ожидания Пушкина, которые он, несомненно, возлагал на визит к Ермолову, оправдались. Зайдя в его дом, он сразу же оказался в обстановке, наполненной кавказскими реалиями. Сам Ермолов «был в зеленом черкесском чекмене. На стенах его кабинета висели шашки и кинжалы, памятники его владчества на Кавказе», — записывает поэт и тут же дает исключительно выразительное портретное изображение Ермолова: «С первого взгляда я не нашел в нем ни малейшего сходства с его портретами, писанными обыкновенно профилем. Лицо круглое, огненные, серые глаза, седые волосы дыбом. Голова тигра на Геркулесовом торсе. Улыбка не приятная, потому что не естественна. Когда же он задумывается и хмурится, то он становится прекрасен и разительно напоминает поэтической портрет, писанный Довом». набросанный здесь словесный портрет Ермолова издавна восхищал как биографов последнего, так и

вообще едва ли не всех писавших о пушкинском «Путешествии в Арзрум». Действительно, полностью используя особые возможности, предоставляемые мастеру-художнику, работающему в области искусства слова, Пушкин сумел дать образ Ермолова, хотя, естественно, и уступающий по непосредственной чувственной наглядности живописным изображениям, но, безусловно, превосходящий их все, в том числе и лучший из них — портрет, писанный Доу, по глубине проникновения во внутренний мир «натуры». На портрете Доу с большой силой художественной выразительности запечатлен суровый облик «смирителя» Кавказа: насупленные брови, плотно сжатые губы, львиная грива волос, исключительно энергичное, волевое выражение лица. «Поэтичности» портрета способствует приданный ему «местный колорит» — снежных вершин. Отталкиваясь от традиционных живописных изображений Ермолова, данных в профиль, Пушкин прежде всего сумел найти новый угол зрения, увидеть оригинал в другом ракурсе — не в профиль, а en face. Уже это одно позволило ему придать облику Ермолова другой, менее поэтический, более близкий к обыденности, «прозаический» характер. Увидав его именно таким, Пушкин смог оттолкнуться и от традиционного сравнения его головы с головой льва, которое бытовало в кругу дружественно расположенных к Ермолову современников.

Вместе с тем его облик («круглое», как бы кошачье лицо, «огненные» глаза) натолкнул поэта на другое очень выразительное сравнение: «Голова *тигра* на Геркулесовом торсе». И. Л. Фейнберг правильно подчеркивает, что в своем портрете Ермолова Пушкин, изображая его внешность, сумел уловить и передать существенные внутренние черты «проконсула Кавказа»¹. Ермолов — натура глубоко самобытная — отличался, наряду с этим, весьма сложным характером, делавшим его загадочным для многих современников. Грибоедов прямо называл его «сфинксом новейших времен». Острый и насмешливый ум, отвага, гордая и смелая независимость составляли его блестящие качества. В то же время он был очень себе на уме. Его упрекали в хитрости, даже двуличии, сравнивали с генералом ордена иезуитов. Однако все это было в значительной степени вызвано теми условиями, в которых ему приходилось действовать. Когда однажды Александр I сказал ему: «Говорят, что ты, Алексей Петрович, иногда-таки хитришь», Ермолов смело ответил ему: «Вашего веку человек, государь»². Равным образом безудержная храбрость сочеталась в Ермолове с холодной жестокостью. Поэтому пушкинское сопоставление его с тигром было чрезвычайно метким. Видимо, именно поэтому Пушкин позднее, в своем дневнике 30-х годов, назвал Ермолова, в котором еще ранее находил «разительное» сходство с

пресловутым Федором Толстым-американцем (XIV, 46), «великим шарлатаном» (XII, 330). Однако это никак не мешало поэту считать его одним из замечательных государственных людей, сравнивать его «закавказские подвиги» с походами Наполеона и даже подумывать о том, чтобы стать его «историком» (XV, 58). Динамично и пушкинское изображение Ермолова. Когда с губ его сходит «не приятная» — иезуитская улыбка, он становится таким, каким подобает быть полководцу в героические мгновения боя, каким на поле битвы показан в пушкинской «Полтаве» Петр, «становится прекрасен».

Не менее сильное впечатление, чем Ермолов на Пушкина, произвел и Пушкин на Ермолова. «Был у меня Пушкин, — вскоре после этого писал Ермолов Денису Давыдову. — Я в первый раз видел его и, как можешь себе вообразить, смотрел на него с живейшим любопытством. В первый раз не знакомятся коротко, но какая власть высокого таланта! Я нашел в себе чувство, кроме невольного уважения»¹. И это впечатление Ермолов сохранил на всю жизнь. Когда один из первых биографов Пушкина, П. И. Бартнев, посетил Ермолова совсем незадолго перед его смертью и, наведя его на разговор о встрече с ним Пушкина, спросил: «„Конечно, беседа его была занимательна?“ — „Очень, очень, очень!“ — отвечал с одушевлением Алексей Петрович». «Как хорош был, — продолжает Бартнев, — сребровласый герой Кавказа, когда он говорил, что поэты суть гордость нации»².

Конечно, встреча выдающихся современников — великого поэта и замечательного полководца — не могла не представить для каждого из них самого живого интереса. В момент встречи с Пушкиным «тигр» Ермолов был вынужденно заперт в своей деревенской клетке. «Он повидимому нетерпеливо сносит свое бездействие», — записал Пушкин о Ермолове, прямо переключаясь здесь с концовкой крыловской басни «Булат». Беседа с глазу на глаз поднадзорного поэта с опальным военачальником продолжалась около двух часов. Больше того, Денис Давыдов со слов Ермолова рассказывает, что за два дня пребывания Пушкина в Орле он побывал у Ермолова целых три раза. Даже в подготовленном было для печати тексте дорожных записок Пушкин, как бы заранее отводя могущие возникнуть подозрения властей, подчеркивает, что в разговорах между ним и Ермоловым «о правительстве и политике не было ни слова». Однако Ю. Н. Тынянов правильно указывал, что это утверждение противоречит тому, что тут же записал сам Пушкин³. Действительно, большинство суждений Ермолова, даже в осторожно-лаконичном, почти конспективном изложении их Пушкиным, проникнуто несомненной оппозиционностью. Помимо «язвительных» и каламбурных («граф Ерихонский» вме-

сто графа Эриванского) высказываний о Паскевиче, который, воспользовавшись всем тем, что так умело подготовил для ожидавшейся войны его предшественник, пожинал лавры легких побед, Ермолов жаловался на засилье в армии немцев — тема, характерная для декабристов, позднее подхваченная Герценом и имевшая в ту пору явно оппозиционное общественно-политическое звучание. Несомненно, хотя Пушкин прямо об этом и не пишет, что в беседе речь шла и об истории кавказских войн и даже, еще шире, вообще о тех событиях, очевидцем и активным участником которых Ермолов был, об исторических лицах, с которыми он сталкивался. Именно в связи с этим становится понятна фраза Пушкина: «Думаю, что он пишет или хочет писать свои записки». Из дальнейшей пушкинской записки становится очевидным и в каком духе они были бы написаны. «Он недоволен, — отмечает Пушкин, — Историей Карамзина; он желал бы, чтобы пламенное перо изобразило переход русского народа из ничтожества к славе и могуществу». Пушкин не указывает причины этого недовольства, но нет сомнения, что «История государства Российского» не удовлетворяла Ермолова, как и декабристов, апологетикой российского самодержавия. Это прямо подсказывает следующая же фраза: «О записках кн. Курбского говорил он *con amore*». Конечно, записки Курбского привлекали Ермолова своим резко обличительным тоном по отношению к деспотизму и тирании Грозного. И здесь собеседники, несомненно, находили общий язык. Вспомним слова, сказанные года за два до этого Пушкиным А. Н. Вульфу, что он хотел бы написать о царствовании Александра I (то есть о той самой эпохе, которая нашла бы отражение и в записках Ермолова) пером Курбского.

Весьма вероятно, что, говоря о «пламенном пере», Ермолов имел в виду именно Пушкина, которого мог и прямо призвать к написанию русской истории с иных позиций, чем у Карамзина. Очень характерна в этой связи недавно опубликованная не только со слов Ермолова, но даже им завизированная запись о беседе с ним Пушкина. Во время разговора об «Истории» Карамзина Пушкин заметил: «Меня удивляет его добродушие и простосердечие; говоря о зверствах Иоанна Грозного, он так ужасается, так удивляется, как будто такие дела и поныне не составляют самого обыкновенного занятия наших царей»¹. Вообще, записав то, что говорил Ермолов, Пушкин ничего (за одним исключением) не говорит о своем участии в этой беседе. Между тем именно то, что он говорил, показалось Ермолову, как мы видели из его пылкого ответа на соответствующий вопрос Бартенева, исключительно интересным. И подобное умолчание не просто скромность или осторожность

Пушкина, а та принципиальная позиция, которая отличает его дорожные записки от наиболее значительного русского произведения этого жанра, ему предшествовавшего, — знаменитых в то время «Писем русского путешественника» Карамзина. «Письма» Карамзина, рассказывающие о его путешествии по Западной Европе, насыщены большим и весьма разнообразным познавательным материалом, но над ним все время доминирует, в соответствии с эстетикой сентиментализма, личность автора, «зеркалом души» которого в данный период они, по его собственному заявлению, прежде всего и больше всего являются. Не без влияния эпохи сентиментализма Пушкин еще в ранние относительно годы задумал писать свою «биографию». Однако с самого начала он строил ее, как мы знаем, совсем на другой — объективной — основе: «биография» должна была стать не зеркалом его души, а зеркалом современной ему исторической эпохи, чем-то вроде будущего «Былого и дум» Герцена. Этот же объективный, реалистический принцип положен Пушкиным и в основу дорожных записок 1829 года, с самого начала отчетливо проявляясь в открывающем их описании встречи и беседы с Ермоловым. В такой же манере поведет Пушкин и дальнейшие свои путевые записки (первый образец ставшего после «Писем» Карамзина чрезвычайно у нас популярным жанра путешествия, написанный пером художника-реалиста), представляющие собой как бы часть его «биографии», которую в полном виде так и не удалось ему осуществить.

. * * *

Из колоритного ермоловского дома под Орлом с его насыщенно кавказской атмосферой, которую Пушкин обрел уже в средней полосе России, поэт, нигде больше не желая задерживаться, минуя обычный отсюда путь на Курск и Харьков, стремительно двинулся на Кавказ настоящий — «своротил на прямую тифлисскую дорогу». За Новочеркасском пошли степи. Затем вдаль показались горы Кавказского хребта. «В Ставрополе увидел я на краю неба белую недвижимую массу облаков, поразившую мне взоры тому ровно 9 лет. Они были все те же, все на том же месте. Это снежные вершины Кавказа». Действительно, почти теми же словами девять лет назад писал Пушкин об этом брату: «Жалею, мой друг, что ты со мною вместе не видал великолепную цепь этих гор; ледяные их вершины, которые издали, на ясной заре, кажутся странными облаками, разноцветными и недвижимыми» (XIII, 17). Это же впечатление облек он тогда в стихи: «Великолепные картины!|| Престолы вечные снегов,|| Очам казали их вершины|| Недвижной цепью облаков...» («Кавказский пленник»). Пушкин,

конечно, вспоминал эти строки, когда сделал только что приведенную запись в своих путевых записках.

Горы были все те же, но, явив на прежние места, поэт увидел, что многое вокруг изменилось. Свернув в сторону, Пушкин заехал на столь памятные ему пятигорские минеральные воды. «Я нашел на водах большую перемену, — замечает он в путевых записках. — В мое время ванны находились в лачужках, наскоро построенных. Посетители жили кто в землянках, кто в балаганах. Источники по большей части в первобытном своем виде били, дымились и стекали с гор по разным направлениям, оставляя по себе белые и ржавые следы. [У целебных ключей] [старый инвалид] черпал воду ковшиком из коры или дном разбитой бутылки. Нынче выстроены великолепные ванны и дома. Бульвар, обсаженный липками, проведен по склонению Машука. Везде чистенькие дорожки, зеленые лавочки, правильные партеры, мостики, павильоны. Ключи обделаны, выложены камнем, и на стенах ванн прибиты полицейские предписания. Везде порядок, чистота, красавость...» И тут же Пушкин вдруг добавляет: «Что сказать об этом. Конечно, кавказские воды ныне представляют более удобностей, более усовершенствования. Таков естественный ход вещей. Но признаюсь: мне было жаль прежнего их дикого, вольного состояния. Мне было жаль наших крутых каменистых тропинок, кустарников и неогороженных пропастей, по которым бродили мы в прохладные кавказские вечера. Конечно, этот край усовершенствовался, но потерял много прелести» — стал менее романтичным, более «прозаическим». В этой записи снова возникает одна из тех тем, которые характерно волновали поэта почти на всем протяжении его сознательной жизни и его творчества, — тема столкновения, смены «природы» и цивилизации, «первобытной» жизни и «просвещения» (это слово охватывало тогда и то, что мы называем теперь цивилизацией, и то, что называем культурой). С этим мы встречались и в пушкинской поэме «Цыганы», и в его лирике (например, стихотворение «К морю»). С этим позднее столкнемся в предисловии к «Джону Теннеру». Эта же тема не раз прозвучит в раздумьях и творчестве Пушкина во время его путешествия 1829 года.

Пушкин был убежденным сторонником просвещения. Помимо того, европейская цивилизация, конечно, делала жизнь более удобной, упорядоченной. С присущим Пушкину в высшей степени чувством историзма он сознавал, что движение от «первобытности» к просвещению, цивилизованности является вообще непреложным законом общественного развития — «естественным ходом вещей». Но «просвещение» в тех формах, в которые оно во времена Пушкина складывалось, не только

многое давало, но и многое отнимало. Да и то, что оно давало, покупалось зачастую слишком дорогой ценой, а главное, во многом носило резко отрицательный характер и было для поэта-гуманиста глубоко неприемлемым. С этой неразрешимой тогда и в то же время волнующей, мучительной дилеммой связаны в предшествовавшем пушкинском романтическом творчестве и протестующие речи Алеко о «неволе душных городов», и перекликающиеся с ними слова поэта в стихотворении «К морю»: «Где благо, там уже на страже|| Иль просвещение, иль тиран»; с этим, как вскоре увидим, будет связана недовершенная и отброшенная Пушкиным концовка его навеянного новыми кавказскими впечатлениями стихотворения «Кавказ», и те сожаления и грусть, которые охватили его при зрелище лишившихся прежнего «дикого» и «вольного» состояния, гораздо более благоустроенных и удобных кавказских минеральных вод.

«С неизъяснимой грустью пробыл я часа три на водах, — продолжает свои записи поэт. — Я поехал обратно в Георгиевск — берегом быстрой Подкумки. Здесь бывало сживал со мною Николай Раевский, молча прислушиваясь к мелодии волн. Я сел на облучок, и не спускал глаз с величавого Бешту, уже покрывшегося вечернею тенью. Небо усеялось миллионами звезд — Бешту чернее и чернее рисовался в отдалении, окруженный горными своими Вассалами. Наконец он исчез во мраке. Я приехал в Георгиевск поздно...» Ночь, небо, усеянное бесчисленными звездами, черные силуэты гор, грусть, чувство одиночества, воспоминания о «счастливейших минутах» жизни, как называл Пушкин свое первое путешествие на юг в 1820 году с семейством Раевских (XIII, 19), «мелодия волн» — быстро бегущей горной реки — все это как бы снова погрузило Пушкина в тот мир романтических чувств и переживаний, который владел его творческим сознанием в первые годы южной ссылки, и претворилось в окрашенные глубоким проникновенным лиризмом мелодические строки (датированы утром следующего же за тем дня, 15 мая 1829 года):

Все тихо — на Кавказ идет
ночная мгла,
Восходят звезды надо мною,
Мне грустно и легко — печаль
моя светла,
Печаль моя полна тобою.
Тобой, одной тобой — унынья
моего
Ничто не мучит, не тревожит.
И сердце вновь горит и любит
оттого,
Что не любить оно не может.

Прошли за днями дни — сокры-
лось много лет,
Где вы, бесценные созданья?
Иные далеко, иных уж в мире
нет,
Со мной одни воспоминанья.
Я твой попрежнему, тебя люблю
я вновь
И без надежд и без желаний.
Как пламень жертвенный чиста
моя любовь
И нежность девственных
мечтаний.

Связь между этими строками и только что приведенной путевой записью совершенно непосредственна и несомненна. В записи, заканчивающейся выразительным многоточием, поэт вспоминает друга своих романтических лет, Николая Раевского, которому он посвятил «Кавказского пленника»; в стихах поэт полон воспоминаниями прежде всего и больше всего о той, которая теперь «далеко» (вспомним вариант: «Твоя далекая пустыня»), той, к кому с полгода назад было обращено посвящение «Полтавы». И не в тоне любовных мадригалов и признаний С. Ф. Пушкиной, сестрам Ушаковым, Олениной, а именно в тоне посвящения поэмы о «Марии, бедной Марии» звучат эти строки, открывающие собой в творчестве Пушкина его новую, вторую кавказскую страницу. В посвящении, открываемом словом «Тебе», Пушкин писал «Твоя печальная пустыня, || Последний звук твоих речей — || Одно сокровище, святыня, || Одна любовь души моей». В стихах, навеянных тихой и звездной кавказской ночью, поднявшей в его душе все воспоминания о первой поездке на юг с Раевскими: «Печаль моя полна тобою, || Тобой, одной тобой». До сих пор не утихают еще до конца споры о том, кто был действительным предметом «утаенной любви» Пушкина. Между тем уже одна теснейшая связь с посвящением «Полтавы» этих озвученных музыкой одного чувства, овеянных единым лирическим дыханием строк, бесспорно обращенных к Марии Раевской, делает — я считаю — данный вопрос решенным окончательно, так сказать не подлежащим «апелляции». Но, едва написав эти строки, Пушкин от погруженности в романтику невозвратимого прошлого, в ночной, звездный мир воспоминаний, сразу же переходит к дню, к солнечному свету, к окружающей его и во многом столь для него новой и такой необычной реальной действительности, в которую жадно всматривается зорким и пытливым взором и мыслителя и поэта. Знаменательно, что одновременно со своими исполненными светлой печали лирическими строками, в тот же самый день, 15 мая, поэт начинает писать и свои путевые записки, которые вслед за этим станут на протяжении всего своего путешествия более или менее систематически вести. И не воспоминания о былой романтике, а именно впечатления и образы окружающей объективной действительности начинают переполнять пушкинское творчество.

В первой же своей путевой записи Пушкин подробно описывает один дорожный степной эпизод на пути к Кавказу (в «Путешествии в Арзрум» он передан в несколько сокращенном и сглаженном виде): «На-днях покаместь запрягали мне лошадей, пошел я к калмыцким кибиткам (т. е. к круглому плетню, крытому шестами, обтянутому белым войлоком с отверстием сверху). У кибитки паслись уродливые и косма-

тые кони, знакомые нам по верному карандашу Орловского. В кибитке я нашел целое калмыцкое семейство; котел варился по середине, и дым выходил в верхнее отверстие. Молодая калмычка, собой очень недурная, шила, куря табак. Лицо смуглое, темно-румяное. Багровые губки, зубы жемчужные... Я сел подле нее. Как тебя зовут? — — — сколько тебе лет? — десять и восемь. — Что ты шьешь? — портка. — Кому? — себя. Подалуй меня. — Неможна, стыдно. Голос ее был чрезвычайно приятен. Она подала мне свою трубку и стала завтракать со всем своим семейством. В котле варился чай с бараньим жиром и солью... Она предложила мне свой ковшик — и я не имел силы отказаться. Я хлебнул, стараясь не перевести духа — я просил заесть чем-нибудь — мне подали кусочек сушеной кобылятины. И я с большим удовольствием проглотил его. После сего подвига я думал, что имею право на некоторое вознаграждение. Но моя гордая красавица ударила меня по голове мусикийским орудием подобным нашей балалайке. Калмыцкая любезность мне надоела, я выбрался из кибитки и поехал далее. Вот к ней послание, которое вероятно никогда до нее не дойдет — —», — заключает поэт. Таково овеянное тонкой и добродушной иронией описание этого мимолетного эпизода на языке «смирненной прозы». Поэтическим переводом его является то самое послание — стихотворение «Калмычке», о котором в конце своего описания Пушкин упоминает¹.

Если сопоставить его с только что приведенной записью, легко убедиться, что «послание» — отнюдь не простой пересказ стихами того, что написано прозой. Прежде всего, опущены все бытовые детали, и не потому, чтобы это было слишком «низко» для «языка богов». Уже начиная с «Графа Нулина» Пушкин не боялся говорить в стихах языком «презренной прозы». Просто это не соответствовало замыслу стихотворения. В основе его — все то же противопоставление «природы» и «цивилизации», которое, как уже сказано, так настойчиво возникало в творческом сознании Пушкина. Но если в «Кавказском пленнике» «природа», в лице «девы гор», представляла в романтическом, идеализированном виде, здесь она дана такой, как есть: «Твои глаза конечно узки, И плосок нос, и лоб широк». Подобный этнографически точный женский портрет, конечно, был бы немислим ни в южных поэмах, ни вообще во всей предшествующей лирике Пушкина. И вместе с тем все стихотворение построено на сочувственном противопоставлении этой совсем не идеализируемой дочери природы цивилизованным обитательницам великосветского «омута» — лепечущим по-французски и подражающим английским манерам хозяйкам модных литературных салонов, вроде княгини Зинаиды Волконской с ее «проклятыми обедами», беспечно-

отъединена, «оторвана» от второй (в рукописи окончательная редакция и была названа «Отрывок» — слово, которое сохранилось — в оглавлении — и при напечатании стихотворения) в связи с существенным изменением всего внутреннего строя стихотворения: отделено от него все то, что связано с прошлым, с воспоминаниями. Равным образом, хотя, за исключением первых двух стихов, остальные шесть (от слов: «Мне грустно и легко»), составляющие воистину душу всего произведения, остались совершенно нетронутыми, переработка первых двух носит отнюдь не только стилистический характер, а весьма существенна для всего нового духа стихотворения. В первых двух строках меняется пейзажный фон. Вместо первоначального, связанного с темой воспоминаний и довольно отвлеченного пейзажа (о том, что он относится к окрестностям Минеральных Вод, мы узнаем только из путевых записок Пушкина; из самого стихотворения это не видно): «Все тихо — на Кавказ идет ночная мгла, || Восходят звезды надо мною» — появляется другой пейзаж, тоже навеянный непосредственными дорожными впечатлениями, но более конкретный, локально приуроченный: «На холмах Грузии лежит ночная мгла; || Шумит Арага предо мною». Вместо Кавказа вообще, перед нами — определенная, точно обозначенная часть его. Грузия и до этого неоднократно встречалась в творчестве Пушкина. Но поскольку поэт никогда еще там не бывал, он имел о ней достаточно общее представление.

Теперь «прекрасная страна» с ее «счастливым климатом» — Грузия — предстала перед поэтом во всей непосредственной чувственной конкретности. «Мгновенный переход от грозного, дикого Кавказа к прелестной миловидной Грузии восхитителен, — читаем в пушкинских путевых записках. — С высоты Гут-горы открывается Кашаурская долина — с ее обитаемыми скалами, с ее цветущими нивами, с ее богатыми темно зелеными садами, с ее синим, синим прозрачным небом, с ее светлой Арагвой, *милой сестрою свирепого Терека*. Дыханье благовонного Юга вдруг начинает повевать на путешественника». Обрывающаяся на этом запись (в том виде, как она до нас дошла) дополняется тем, что читаем в «Путешествии в Арзрум»: «Мы спустились в долину. Молодой месяц показался на ясном небе. Вечерний воздух был тих и тепел. Я ночевал на берегу Арагвы...» Особенно выразительна замена строки: «Восходят звезды *надо* мною» — строкой «Шумит Арага *предо* мною». Там — звездный мир, перекликающийся с мотивом воспоминаний, здесь поэт — на прекрасной южной земле, полностью в настоящем.

Однако самое существенное, что отличает первоначальную редакцию от окончательной, это перекликающаяся со сменой

пейзажей переадресовка стихотворения. Первоначальная, оставшаяся в рукописях поэта редакция была, несомненно, обращена к Марии Раевской-Волконской; вторая, опубликованная поэтом редакция, по свидетельству осведомленных современников, обращена к Натали Гончаровой, образ которой, глубоко в нем запечатленный, Пушкин, по его собственным словам, мысленно увозил с собой в свое далекое путешествие. Поэт — мы видели — мог легко перенести строки из мадригальных стихов, обращенных было к Олениной, в мадригальные стихи, обращенные к Ушаковой. Но ни первая, ни вторая редакции кавказского стихотворения 1829 года ни в какой мере не являются мадригалами. И та и другая, хотя они обращены к разным женщинам, являются выражением в одинаковой степени большого и глубокого чувства. И вместе с тем это два разных вида чувства, гармонически соответствующих двум духовным «возрастам» поэта, двум основным периодам его творческого развития. «Ах, он любил, как в наши лета|| Уже не любят, как одна|| Безумная душа поэта|| Еще любить осуждена», — говорил Пушкин о романтике Ленском. «Замечу кстати, все поэты, — обобщая, писал он в том же своем романе в стихах, — любви мечтательной друзья». Именно такой романтической, «мечтательной» любовью и была пронесенная Пушкиным через десятилетие его «утаенная любовь» к Раевской-Волконской: «Она одна бы разумела|| Стихи неясные мои;|| Одна бы в сердце пламенела || Лампадой чистою любви!» — восклицал о предмете этой «утаенной любви» Пушкин в 1824 году в «Разговоре книгопродавца с поэтом». И почти теми же словами снова говорит об этом охваченный нахлынувшими воспоминаниями поэт в первоначальной редакции своего первого кавказского стихотворения 1829 года: «Я твой попрежнему, тебя люблю я вновь|| И без надежд, и без желаний.|| Как пламень жертвенный чиста моя любовь|| И нежность девственных мечтаний». Многие то мимолетные, а то и очень серьезные, порой исключительно яркие и страстные сердечные увлечения Пушкина отразились в его творчестве за это десятилетие; но романтическая, «мечтательная» — «без надежд и без желаний» — любовь к той, кому посвящена «Полтава», продолжала оставаться наиболее глубоким и сильным чувством поэта до конца 1828 — начала 1829 года, когда в его душе вспыхнуло другое, более реальное, земное, полное и надежд и желаний, но столь же глубокое и сильное чувство к той, которая года два спустя станст его женой, матерью его детей. Отсюда и две, с двумя разными адресами редакции стихотворения, каждая из которых могла бы считаться самостоятельным произведением, если бы не те шесть стихов — о светлой печали и горящей в сердце

любви, — которые без всяких изменений присутствуют в обоих и сливают их в нерасторжимо единое целое.

Т. Г. Цявловская в своем комментарии к стихотворению «На холмах Грузии...», относя его полностью к М. Н. Волконской, пишет: «В. Ф. Вяземская летом 1830 г. переслала стихотворение (в таком виде, в каком оно было вскоре напечатано) в Сибирь М. Н. Волконской, которой она, со слов Пушкина, сообщила, что стихи обращены к его невесте, Н. Н. Гончаровой. Волконская не усомнилась в этом утверждении. Некоторые исследователи также приняли утверждение Вяземской, хотя ему противоречат слова: „Я твой *попрежнему*, тебя люблю я *вновь*“ — и один из вариантов: „Я *снова* юн и твой“; они не могли быть обращены к шестнадцатилетней Гончаровой, с которой Пушкин познакомился только в 1828 году»¹. Верно, не могли. Но ведь приводимые слова взяты из первой редакции, которая и в самом деле, несомненно, обращена к Волконской. В посланной же ей второй, окончательной редакции слов этих нет. Кроме того, оспаривая «утверждение Вяземской», комментатор как бы оставляет без внимания ею же с полным основанием сказанное: «со слов Пушкина»; помимо того, само стихотворение, вероятно, было послано Волконской в Сибирь с его ведома, а значит, и согласия. Можно было бы допустить (хотя это и очень маловероятно), что Пушкин выдал своей невесте стихотворение, обращенное к другой женщине, за стихи, посвященные ей. Но зачем ему было вводить в заблуждение М. Н. Волконскую, образ которой ему был так дорог, жизненный подвиг которой он так благоговейно чтит. Ведь никак не может это быть сочтено за еще один способ для сокрытия поэтом своей «утаенной любви». Поэтому с полным доверием следует отнестись к свидетельству Пушкина, что вторая редакция, точнее, окончательный текст стихотворения относится к Н. Н. Гончаровой. Смена двух редакций — своеобразная эстафета сердца. Первая, самая сильная и самая глубокая из всего, что в то время жило в сердце Пушкина, — любовь поэта-романтика, ничего не теряя в своей силе и в своей глубине, как бы переливается в последнюю, тоже самую сильную и самую глубокую из всего, что будет потом, любовь Пушкина — «поэта действительности», художника-реалиста.

Первоначальная редакция стихотворения исполнена высокого романтического обаяния. Но затем — в окончательной редакции — стихотворение деромантизируется. Мы уже видели это на изображении пейзажей. Мало того, с устранением мотива воспоминаний из стихотворения полностью уходит и его романтическая стилистика (сравнения, образы, лексика), столь выраженная в первоначальной редакции («сокрылось много лет», «бесценные созданья», «как пламень жертвенный... чи-

ста любовь», «нежность *девственных* мечтаний»). В окончательной редакции не только, как и в стихотворении «Цветок», почти вовсе нет поэтических фигур и тропов (ни одного сравнения, всего одна-две метафоры: *лежит* мгла, сердце *горит*), но все оно написано самыми простыми, обыкновенными, употребляющимися в обычной разговорной речи словами. Среди них есть ряд слов, хорошо известных нам по циклу безнадежных, пессимистических, трагически окрашенных стихотворений Пушкина 1826—1828 годов: печаль, грусть, унынье. Но нет слов: тоска, скука. Да и элегический настрой стихотворения не включает в себе на этот раз ничего тяжелого, угнетающего. Наоборот, поэту «грустно и *легко*», в его «унынье» нет ничего *мучающего, тревожащего*: печаль его *светла*. Именно это сочетание глубочайшей просветленной элегичности и предельной простоты выражения, при которой вместе с тем слова, сохраняя всю полноту и прозрачную ясность смысла, складываются в чарующую мелодию, превращаются в музыку, и делает стихотворение в его окончательном виде тем, о чем так прекрасно сказал в одном из своих выступлений наш современник, автор «Русского леса» Леонид Леонов: «Бывают стихи, которые во всей национальной поэзии пишутся однажды — и потом века без износа служат потомкам камертоном для настройки лир... Пушкин открыл нам волшебную музыку родной речи»¹. В заключение стоит подчеркнуть — в этой малой капле ярко отражается основной закон художественного развития поэта, движения его к реализму *через* романтизм, — что стихотворение «На холмах Грузии» — один из величайших образцов поэзии действительности в лирике Пушкина — зародилось в романтической атмосфере, в которой сложилась первая, пронизанная чувством и памятью об «утаенной любви», редакция его.

2

Новое, по сравнению с первой кавказской поездкой Пушкина, отношение к окружающей действительности, новый метод и, соответственно, новые стилистические приемы и средства ее художественного воссоздания наглядно сказываются на всей его лирике, навеянной путешествием в Арзрум. Центральное место в ряду стихотворений, с этим связанных, занимает своеобразный лирический триптих: «Кавказ», «Обвал» и «Монастырь на Казбеке».

Первое соприкосновение поэта с природой Кавказа — «ужасным краем чудес» (как он его называет в незавершенном наброске «Я видел Азии бесплодные пределы») — в его лирике того времени, в сущности, не оставило никаких следов

(только что названный набросок является единственным исключением). «Дикая и угрюмая» кавказская природа нашла свое отражение в нескольких строках эпилога к «Руслану и Людмиле». Помимо этого, ряд ее зарисовок, порой весьма точных и правдивых, включен в поэму «Кавказский пленник», которую Пушкин вначале и прямо было назвал «Кавказ» — заглавие, видимо свидетельствующее, что сперва кавказские реалии являлись для автора не только фоном поэмы, а пронизывали ее всю. Однако в дальнейшем на первый план вышло изображение разочарованного «байронического» героя-современника, романтическая коллизия любовной встречи цивилизованного «европейца» с дочерью природы — «девой гор», а изображение кавказской действительности тем самым естественно отодвинулось на второе место. Мало того, наличие в поэме довольно обильных описаний природы, быта и нравов Кавказа не удовлетворяло Пушкина, ибо своей реалистической точностью вступало в противоречие с самым существом романтической поэмы, представляя собой, по словам поэта, «не что иное, как географическую статью или отчет путешественника» (XIII, 371). По пути в Арзрум, едучи по Военно-Грузинской дороге, на станции Ларс Пушкин неожиданно нашел (видимо, у коменданта станции) «измаранный список» своего «Кавказского пленника»: «...и признаюсь, — замечает он в путевых записках, — перечел его с удовольствием. Все это молодо, многое неполно, но многое угадано. Сам не понимаю, каким образом мог я так верно, хотя и слабо изобразить нравы и природу, виденные мною издали». Как видим, теперь, в отличие от старого своего суждения о поэме, Пушкин особенно оценил в ней «верность» изображения. Именно установка на максимальную «верность» составляет основу одного из самых значительных произведений поэта, навеянных его кавказской поездкой 1829 года, — стихотворения, озаглавленного «Кавказ», то есть как раз так, как хотел было назвать он вначале свою первую кавказскую поэму.

Несомненно, что это стихотворение возникло в результате непосредственного дорожного впечатления. В «Путешествии в Арзрум» Пушкин подробно (в путевых записках это сделано значительно короче) описывает свой подъем пешком, а затем верхом на «снежную вершину Кавказа» — высшую точку Военно-Грузинской дороги, Крестовую гору — перевал через Главный Кавказский хребет. «Дорога шла через обвал, обрушившийся в конце июня 1827 года. Таковые случаи бывают обыкновенно каждые семь лет. Огромная глыба, свалясь, засыпала ущелие на целую версту, и загрохотала Терек. Часовые, стоявшие ниже, слышали ужасный грохот и увидели, что река быстро мелела и в четверть часа совсем утихла и истоцилась.

Терек прорылся сквозь обвал не прежде, как через два часа. То-то был он ужасен! Мы круто подымались выше и выше. В это время услышал я глухой грохот. „Это обвал“, сказал мне г. Огарев. Я оглянулся и увидел в стороне груды снега, которая осыпалась и медленно съезжала с крутизны. Малые обвалы здесь не редки. В прошлом году русский извозчик ехал по Крестовой горе. Обвал оборвался; страшная глыба свалилась на его повозку; поглотила телегу, лошадь и мужика, перевалилась через дорогу, и покатила в пропасть с своею добычею. Мы достигли самой вершины горы. Здесь поставлен гранитный крест, старый памятник, обновленный Ермоловым. Здесь путешественники обыкновенно выходят из экипажей, и идут пешком».

Легко заметить, что тут имеется целый ряд деталей, прямо вошедших в пушкинское стихотворение («Стою над снегами у края стремнины», «потоков рожденье», «первое грозных обвалов движенье»). Но наряду с непосредственными реалиями у стихотворения «Кавказ» имеется и некоторый литературный прообраз. В «Кавказском пленнике» описывалась подобная же ситуация: с вершины горы перед Пленником открывается «великолепная картина» бушующей внизу бури («Как часто пленник над аулом...» и т. д.). Многие в этой очень живо и динамически написанной картине увидено и угадано верно. Однако на сопоставления сходных описаний наглядно сказывается разность двух творческих методов — поэта-романтика, автора первой южной поэмы, и поэта действительности, автора лирического кавказского цикла. В поэме взят момент исключительный (грозная буря в горах) и вместе с тем дающий возможность прибегнуть к столь излюбленному романтиками приему резкого контраста. В горах гремит гроза: блещут «молнии», «из туч извергаются» дождь и град; сдвигая вековые камни, несутся вниз потоки воды. Все живое в смятении и ужасе. А романтический герой один *недвижно* созерцает все это со своей *недостигаемой* горной вершины, «с какой-то радостью» внимая устрашающему всех, но бессильному по отношению к нему «гласу бури», «немогучо» воющей у его ног. В результате возникает исключительно впечатляющий, почти скульптурно осязательный и вместе с тем исполненный яркой живописности образ приподнятого над всем окружающим демонического героя-одиночки.

В стихотворении «Кавказ» поэт, так же как и герой «Кавказского пленника», в полном одиночестве — «один в вышине» — видит с достигнутой им огромной высоты расстилающееся у его ног величественное зрелище («Кавказ подо мною»). Но в развертывающейся далее картине нет ничего исключительного. Наоборот, перед нами *обычный*, можно

сказать, повседневный — при ясной погоде — пейзаж. В переживаниях созерцающего все это поэта также нет ничего исключительного, тем более демонического. Герой «Кавказского пленника», в романтическом порыве устремившийся в «далекий край», тщетно искал здесь свободы. Поэт, пусть на мгновение, обрел ее. Стихотворение «Кавказ» проникнуто, наряду с восхищением открывающейся во все стороны грандиозной панорамой, тем ощущением безграничности, бескрайнего простора и одновременно человеческой мощи и силы, радости и полноты бытия, которое испытывает каждый совершивший восхождение на горную вершину. Прямо ни о чем этом не говорится, но с самого начала это подсказывается двумя красноречивыми строками: «Орел, с отдаленной поднявшись вершины,|| Парит неподвижно со мной наравне». Человек *наравне* с парящим орлом, исконным символом мощи и воли, каким обычно предстает образ орла и в творчестве Пушкина. Недаром с этим образом ассоциируется прилив творческого вдохновения (вспомним: «Душа поэта встрепетается, как пробудившийся орел»); орлу уподобляется поэт и в позднейших набросках поэмы об Езерском). В раннем стихотворении (1822) «Узник» ссыльный поэт воображает себя заключенным в темнице, перед окном которой томится другой пленник — «вскормленный в неволе орел молодой» (такой орел действительно находился на дворе тюрьмы в Кишиневе). Во взгляде и крике орла узник распознает обращенный к нему призыв: «Давай улетим!|| Мы вольные птицы; пора, брат, пора!|| Туда, где за тучей белеет гора,|| Туда, где синеют морские края,|| Туда, где гуляем лишь ветер... да я!» Именно такой, подобно орлу, «вольной птицей» и ощущает себя вырвавшийся из светского «омута», из жандармско-бенкендорфовой столичной «неволи» поэт здесь — на белеющей горе, на снежной вершине Кавказа. И таким же исключительно зорким и метким, подлинно орлиным взором озирает он весь находящийся под ним Кавказ. По мнению известного знатока и реального Кавказа и Кавказа литературного, И. Л. Андроникова, Пушкин не мог видеть одновременно с перевала, где находился крест, и Арагву и Терек: это можно было увидеть только с находящейся там Крестовой горы. Но Пушкин и в путевых записках и в «Путешествии в Арзрум» указывает, что он достиг *самой* вершины горы. Однако, если даже изображенная картина представляет собой, по выражению Андроникова, синтетический образ, то есть была увидена не непосредственно, а, говоря словами Ломоносова, «умными очами», — все элементы, ее составляющие, бесспорно сложились по горячим следам — только что завершившемуся пути по Дарьяльскому ущелью и начавшемуся переходу от грозного Кавказа к миловидной Грузии. В то же время этот

или непосредственный, или синтетический образ отличается абсолютной реалистической верностью. Именно так, в такой последовательности, человеку, находящемуся на снежной вершине и скользящему взглядом сверху вниз, предстает смена климатических зон горного ландшафта. Это будет наглядным, если мы сопоставим данный, увиденный глазами художника-реалиста горный кавказский пейзаж примерно с тем же пейзажем, созданным позднее романтическим воображением автора «Демона», Лермонтова. Подобное сопоставление законно тем более, что образ Демона, пролетающего над вершинами Кавказа и созерцающего его с этой высоты, возник у Лермонтова под явным впечатлением и в качестве предельного развития того демонического образа, который намечался в приведенном только что эпизоде пушкинского «Кавказского пленника». Заканчивается лермонтовское описание тем, что гордый дух окидывает весь этот расстилающийся вокруг «дикий и чудный» «божий мир» «презрительным оком»: «И на челе его высоком|| Не отразилось ничего». Последние, характеризующие внутренний мир «гордого духа» строки представляют собой, как мне уже приходилось указывать, буквальное повторение (с замсзой только слов «не изменялось» на «не отразилось») пушкинских строк о пленнике в конце первой части поэмы¹. Эти два пейзажа, списанные с одной и той же природы, особенно отчетливо показывают разность двух художественных методов. Описание Лермонтова — плод могучего воображения поэта-романтика — насыщено обильными сравнениями, почти непрерывными метафорами и производит огромное впечатляющее действие: Казбек сияет «как грань алмаза»; «излучистое» Дарьяльское ущелье чернеет глубоко внизу, «как жилище» гигантского «змея» и т. д. Кстати, года два назад мне довелось пролетать на самолете над этой частью Кавказа в ясный солнечный день и непосредственно *видеть* то, что *воображал* Лермонтов. Сравнение увиденного с этой «демонической» высоты Дарьяльского ущелья с «трещиной, жилищем змея», при всей его романтичности, поразило меня своей угаданной поэтом точностью. Но зато ярко освещенный солнцем Казбек сиял не переливчатым, искрящимся, подобно «граням алмаза», а спокойным, ровным, я бы даже сказал, «матовым» светом — «вечными лучами», как скажет о нем в одном из своих кавказских стихотворений Пушкин.

В большей части пушкинского стихотворения (в первых семнадцати строках из двадцати четырех) нет ни одного сравнения, ни одной метафоры. Оно отличается необыкновенной, словно бы чисто описательной простотой. Это действительно облеченный в стихотворную форму «отчет путешественника» об им увиденном. Единственное на протяжении всего стихо-

творения развернутое и оснащенное несколькими метафорами сравнение возникает только в конце — при описании Терека, который, как зверь молодой, бьется о берег и лижет утесы. Аналогичное сравнение Терека, прыгающего «как львица с косматой гривой на хребте», имеется и у Лермонтова. Но это едва ли не самое эффектное место лермонтовского описания возникло, как известно, в результате ряда оплошностей. Во-первых, львы живут не в горах, а в пустынях, и на Кавказе поэтому их не было, нет и быть не может. А во-вторых, — и это особенно резкий промах — у львиц гривы на хребте нет. Едва ли эта последняя оплошность, ставшая классическим, школьным примером «поэтической вольности», была не замечена самим поэтом. Но он, видимо, сознательно пошел на это, жертвуя реальной точностью ради броскости и необыкновенной эффектности образа. Для Пушкина подобное пожертвование было совершенно недопустимо. Уже издавна, еще в свой ранний романтический период — месяцев за шесть до начала работы над «Евгением Онегиным», он с огорчением отмечал в одной из дум Рылеева слова о луче *денницы*, то есть утренней зари, который проникал в темницу Хмельницкого в полдень; «...должно бы издавать у нас журнал „Revue des bévues“ (то есть свод промахов. — Д. Б.), — замечал он несколько месяцев спустя. — Мы поместили бы там... полудневную денницу Рылеева, его же герб российской на вратах византийских — (во время Олега, герба русского не было...)» (XIII, 46, 54). В «одной из лучших», по словам Пушкина, элегий Батюшкова он неодобрительно отмечает строки: «Как ландыш под серпом убийственным жнеца || Склоняет голову и вянет»: «Не под серпом, а под косою: ландыш растет в лугах и рощах — не на пашнях засеянных» (XII, 260). Тем более подобные оплошности были принципиально недопустимыми для зрелого Пушкина. В «Revue des bévues» в числе наиболее ярких примеров, несомненно, могли быть приведены и лермонтовские строки о львице с гривой. Но в пушкинском сравнении Терека с хищным молодым зверем материала для свода оплошностей нет. В то же время пушкинское сравнение бурной кавказской реки с пленным зверем, рвущимся из клетки, хотя внешне и гораздо менее эффектное, исполнено не только не меньшей динамической выразительности, но и несравненно большей содержательности и глубины.

Зрелище Терека было одним из самых сильных, наиболее запомнившихся поэту впечатлений, связанных с проникновением его в самое «святилище» Кавказа: «Кавказ принял нас в свое святилище, — читаем в его путевых записках. — Мы услышали глухой рев и скоро увидели Терек, разливающийся в разных направлениях. Мы поехали по его левому берегу, чем

далее углублялись мы в горы, тем уже становилось ущелье. Стесненный Терек с ужасным ревом бросал свои аспидные волны через камни, преграждающие ему путь (сперва было «свирепо катился». — Д. Б.)... Каменные подошвы гор обточены были его волнами. Я шел пешком и поминутно останавливался, пораженный дикими красотами природы...» Это естественно просилось в стихи. До нас дошло три незавершенных стихотворных наброска Пушкина, навеянных Дарьяльским ущельем и, очевидно, предваряющих финальное шестистишие стихотворения «Кавказ», явившихся к нему своего рода этюдами («Меж горных стен несется Терек», «И вот ущелье мрачных скал», «Страшно и скучно. Здесь новоселье...»). В последнем из них «дикое ущелье» сравнивается с темницей («Тесно и душно...», «Небо чуть видно, как из тюрьмы»). В первом Терек, который «волнами точит дикий берег», уподобляется некоему «зверю» («Как зверь живой ревет и воет»). Но эти сравнения и метафоры пронизаны непосредственными реальными впечатлениями и не заключают в себе никакой специфической «литературности»; недаром многие из них встречаются не только в приведенном отрывке из писанных для себя дорожных заметок поэта (*ужасный рев «свирепого» Терека, стесненного каменными подошвами гор, обточенных его волнами*), но и в обычной устной речи. Вместе с тем, как видим, в данных метафорах уже содержатся основные элементы последующего сравнения бурно несущейся реки с хищным зверем в заключительной части стихотворения «Кавказ», в которой Пушкин, «пораженный дикими красотами природы», также заговорил метафорическим языком.

Мало того, закончив стихотворение и поставив под ним дату, поэт вдруг начал продолжать его и набросал еще четыре весьма знаменательных стиха: «Так буйную вольность законы теснят, || Так дикое племя [под] властью тоскует, || Так ныне безмолвный Кавказ негодует, || Так чуждые силы его тяготят». Текстологов-пушкинистов упрекали в том, что они не вводят этих строк, которые в прижизненной публикации стихотворения отсутствовали, в основной его текст, а дают их в отделе других редакций и вариантов. Однако, сколь ни значительны данные строки сами по себе, упреки эти были несправедливы. Пушкин не включил их в печатный текст не из цензурных соображений, ибо отказался от них уже в процессе работы: из шести строк, которые должны были составить новую пятую строфу (все стихотворение написано шестистишиями), им были написаны только четыре, да и они брошены недоработанными: зачеркнутое «под» ничем не заменено.

Концовочные конкретные «применения» образов составляли один из традиционных элементов басенного жанра и сообщали

известную дидактичность, «рассудочность» даже реалистическим по своему методу басням Крылова. Пушкин исключительно высоко ценил последние, но был неизменным противником в поэзии «рассудочности», дидактики. Да и стихотворение «Кавказ» чи в какой мере не являлось басней. Поэтому прямое и конкретное рассудочное «применение» сравнения Терек со зверем к «дикому племени», безусловно, сужало бы его и снижало бы его огромную и непосредственную образно-поэтическую силу. Скорее всего, в этом — основная причина того, что поэт отказался от возникшей было в нем мысли продолжить стихотворение. Но вместе с тем отброшенные четыре строки (и поэтому как хорошо, что они до нас все же дошли!), несомненно, способствуют более углубленному пониманию этого стихотворения, бросают свет на те подсудные ассоциации, которые возникали в сознании поэта в процессе творческой работы над ним.

В путевых записках Пушкин, рассказывая о том, как он шел пешком по Дарьяльскому ущелью, пишет: «Не доходя до Ларса, отстал я от конвоя, засмотревшись на огромные скалы, между которыми хлещет Терек с бешенством неизъяснимым. Вдруг бежит ко мне солдат, говоря: „Ваше благородие, не останавливайтесь: *убьют!*“ Это предостережение с непривычки показалось мне чрезвычайно странным — дело в том, что осетинские разбойники, совершенно безопасные на той стороне Терека, здесь иногда из-за утесов стреляют по путешественникам. Накануне нашего перехода они таким образом убили одну лошадь и потревожили конвой генерала Бековича, проскакавшего под их выстрелами, и ранили одного солдата». Неудивительно, что хищная река и хищник-горец, притаившийся за скалой на ее берегу, слились в сознании поэта в нечто единое. Думается, что именно в этом эпизоде — реально психологическое зерно четырех дополнительных строк стихотворения. В противоположность грандиозной — глазами Демона — романтической панорамы в поэме Лермонтова, Пушкин дает в своем стихотворении реалистический «портрет» Кавказа, при его огромной художественной выразительности отличающийся точностью «географической статьи». В то же время описание сурового и могучего края является как бы ключом к пониманию характера и нравов его обитателей, быт и судьба которых олицетворены в образе неистойой, сдавленной горами и скалами и бьющейся в них «с бешенством неизъяснимым» свирепой реки.

К стихотворению «Кавказ» примыкает и вместе с тем как бы дополняет его стихотворение «Обвал», непосредственно связанное с уже известным нам описанием в «Путешествии в Арзрум» пути поэта через большой обвал, засыпавший Дарьяльское ущелье и запрудивший было на некоторое время Терек,

Этот огромный обвал произошел за два года до проезда здесь Пушкина. Но мы помним, что поэт был свидетелем другого, правда малого, обвала, который случился непосредственно при нем, то есть он не только видел картину обвала («...первое грозных обвалов движение»), но и слышал его («В это время *услышал я глухой грохот*»). И именно это непосредственное — слуховое — ощущение определило особый ритмострофический строй стихотворения.

Подобно стихотворению «Кавказ», и «Обвал» членится на шестистишия. Но первое стихотворение имеет спокойное ритмическое течение: написано одним из наиболее уравновешенных, симметричных метров — четырехстопным амфибрахийем, размером, довольно редким для Пушкина, но в данном случае замечательно соответствующим «неподвижному» паренью на своих двух мощных крыльях орла и столь же неподвижному положению созерцающего путешественника-поэта. Спокойна, симметрична и рифмовка стихотворения: перекрестные мужские и женские рифмы первых четырех стихов каждой строфы, замыкаемые смежными женскими рифмами заключающего ее двестишия. Стихотворение «Обвал» написано разностопным ямбом (первые три стиха и пятый — четырехстопные, четвертый и шестой — двустопные), построено сплошь на мужских рифмах, бьющих, подобно ударам горного потока о прибрежные утесы: скалы, валы, орлы, бор, мглы, гор. Особую силу обретают они во второй строфе, звукописующей тяжкий грохот обвала, перекатывающегося по горам и ущелью его громовое эхо: *сорвался раз, обвал, упал, скал, вал*. Особенно изобразительны четвертый и шестой стихи этой строфы, каждый из которых состоит всего из одного четырехсложного слова — глагола с одним-единственным ударением — ритмический узор, полностью передающий действие, обозначенное каждым из этих глаголов: «загородил» — «остановил». Если в первом стихотворении перед нами — зримый образ Кавказа, в «Обвале» дан как бы слуховой его «портрет»: звучит его грозная, дикая и суровая музыка, разрешающаяся последним «успокоенным» шестистишием, где неистовству природных стихий противопоставлены преодолевающие препятствия настойчивая воля и упорный деятельный труд человека и которое представляет собой своего рода звукописующую гамму — каждый вид движения рисуется соответствующими ему звуками: «*путь широкий шел*», «*конь скакал*», «*влекся вол*», «*верблюда вел*». А в заключающем и строфу и все стихотворение двестишии всей этой приземленности, в свою очередь, противостоит построенное на гласных *e, и* движение стремительно несущегося в своей вольной высоте ветра. «Где ныне мчится лишь Эол, небес жилец». Как и «Кавказ», «Обвал» отличается почти такой же прото-

кольной точностью и, соответственно, стилистической простотой пейзажного описания, но и его пронизывают мотивы «ущелья» и горных высот, неволи и свободы, скованности и высвобождения («задних волн упорный гнев прошиб снега»), которые сопровождают Пушкина во все время его кавказского пути и связывают крепкой внутренней связью в одно органическое целое все три части лирического триптиха, как бы последней «створкой» которого является стихотворение «Монастырь на Казбеке».

По пути в Арзрум Пушкин, по существу, Казбека не видел. «Скоро притупляются наши впечатления, — заметил он в дорожных записках. — Едва прошли одни сутки, уже шум Терека, уже его беспорядочное течение, уже утесы и пропасти не привлекали моего внимания. Нетерпение доехать до Тифлиса исключительно овладело мною. Я ехал мимо Казбека столь же равнодушно, как некогда плыл мимо Чатырдага. Правда и то, что дождливая и туманная погода мешала мне видеть его снеговую грудку, по выражению поэта, *подпирающую небосклон*». Зато во всей своей великолепной красоте Казбек предстал перед поэтом на его обратном пути из Арзрума. «Утром, проезжая мимо Казбека, — читаем в «Путешествии в Арзрум», — увидел я чудное зрелище. Белые, оборванные тучи перетягивались через вершину горы, и уединенный монастырь, озаренный лучами солнца, казалось, плавал в воздухе, несомый облаками». Это непосредственное впечатление — одно из сильнейших кавказских впечатлений Пушкина вообще — и послужило толчком к его стихотворению:

Высоко над семью гор,
Казбек, твой царственный шатер
Сияет вечными лучами.
Твой монастырь за облаками,
Как в небе реющий ковчег,
Парит, чуть видный, над горами.

Далекый, возделенный брег!
Туда б, сказав прости ущелью,
Подняться к вольной вышине!
Туда б, в заоблачную келью,
В соседство бога скрыться мне!..

Как видим, в начальном шестистишии, как и в стихотворениях «Кавказ» и «Обвал», дано очень точное изображение того, что было увидено поэтом. Причем монастырь, который, «казалось, плавал», подсказал ему библейский образ ковчега, возникший у него еще по пути в Арзрум, в Армении, когда во время восхода солнца он увидел перед собой «снеговую двуглавую гору», которую бывшие с ним казаки называли Араратом (на самом деле это был Алагез); «Как сильно действие звуков! — писал в связи с этим Пушкин в „Путешествии в Арзрум“. — Жадно глядел я на библейскую гору, видел ковчег, причаливший к ее вершине с надеждой обновления и жизни — и врана, и голубицу, излетающих, символы казни и примирения». Эти видения-символы и ассоциации, ими порождаемые,

словно бы яркой вспышкой снова озаряют уже известные нам трагические переживания Пушкина второй половины 20-х годов. Особенно выразительны слова о «казни и примирении», как-то внутренне перекликающиеся и с настойчиво повторявшимся наброском виселицы с телами казненных, и с некоторыми темами и мотивами его лирических стихов, не только таких, как «Стансы» и «Арион», но и как позднее написанная «Туча» (1835). В то же время слитный образ монастыря-ковчега определил эмоциональное содержание второй половины стихотворения, завершающего собой весь триптих и, вместе с тем, первыми двумя его частями уже подготовленного: связанный с жаждой «обновления» — новой жизни — страстный порыв к тому, чтобы вырваться из «ущелья» — «тюрьмы» (вспомним, что в одном из незавершенных кавказских стихотворных набросков это синонимы), неволи — в «вольную вышину», в «заоблачную келью». В этом отношении «Монастырь на Казбеке» предваряет такие замечательные и значительнейшие стихотворения Пушкина 30-х годов, как «Странник», как «Не дай мне бог сойти с ума».



Кавказские впечатления породили не только лирические отклики. В связи с настойчивыми раздумьями в путевых записках об отношениях между русскими и черкесами, между «буйной вольностью» и «законами», природой и культурой, в творческом сознании Пушкина вызревал новый эпический замысел, в котором это могло бы найти свое образное выражение, — замысел второй кавказской поэмы. Замысел этот в известной мере соотносится с первой кавказской поэмой, которую Пушкин «с удовольствием» там же на Кавказе перечел, и вместе с тем весьма существенно и в высшей степени характерно от нее отличается.

Возможно, еще во время пребывания поэта в только что взятом русскими войсками Арзруме он набросал план задуманной им было поэмы о русской девушке и черкесе: «Станица — Терек (?) — за водой — невеста — черкес на том берегу — она назначает ему свидание — тревога — бабы берут его в плен — отсылают в крепость — обмен — побег девушки с черкесом». Кроме этого плана в той же тетради сохранился небольшой стихотворный набросок, скорее всего связанный именно с этим замыслом: «Полюби меня девица || [Нет] || Что же скажет вся станица? || Я с другим обручена. || Твой жених теперь далече». План и набросок позволяют представить в основных чертах содержание намечавшейся поэмы. Действие происходит в одной из казачьих станиц на берегу

пограничной реки, отделяющей русских от черкесов. О такой «заветной» реке поется в «Черкесской песне» «Кавказского пленника». Мужчины, способные носить оружие, в том числе и жених девушки-казачки, находятся в далеком походе. В станице одни женщины. Девушка идет к реке, чтобы набрать воды, и видит на противоположном, вражеском берегу юношу-черкеса (вспомним рефрен только что упомянутой черкесской песни: «Чеченец ходит за рекой»). Молодые люди страстно увлекаются друг другом. Черкес, чтобы явиться на свидание, назначенное ему девушкой, переправляется на русский берег, движимый любовью и вместе с тем, очевидно, рассчитывая на то, что мужчин в станице нет. Во время свидания он уговаривает ее уйти с ним. Она отказывается: он — враг («Что-то скажет вся станица») и, кроме того, она невеста другого. Но тут его замечают бабы-казачки, привыкшие к бранной пограничной жизни и достойные своих мужей, и забирают его в плен. Пленника отсылают в ближайшую русскую крепость. Черкесы выменивают его на кого-то из русских пленных. Оказавшись на свободе, он снова отважно является к своей милой, и она теперь, подобно другой девушке-казачке, Марии в «Полтаве», всем пренебрегая, бежит со своим любимым.

Как видим, в основе фабулы новой поэмы — тот же острый конфликт, который составлял фабульное содержание «Кавказского пленника», — любовь двух молодых людей, принадлежащих к двум враждующим народам. Разница в том, что в первой поэме черкешенка полюбила русского пленника, здесь русская девушка полюбила пленника-черкеса. Причем эта разница связана не просто с литературными вариациями одного и того же сюжета. Для зрелого реалистического творчества Пушкина вообще характерно стремление к изображению отважного, героического национально-русского женского характера. Однако еще существеннее, что в «Кавказском пленнике» фабульный конфликт носил все же в основном несколько абстрактный, литературно-надуманный характер: контрастное сопоставление до времени охладевшего душой, разочарованного «байронического» героя-индивидуалиста с непосредственной, не тронутой «просвещением», цивилизацией дочерью «природы». Причем для изображения подобного конфликта был необходим «экзотический» фон, но вовсе не обязателен был именно Кавказ. Как мы знаем, подобную же функцию с успехом могли выполнить и молдавские степи. В новой задуманной Пушкиным поэме конфликт носил гораздо более конкретный, специфически «местный», кавказский характер. В ней не должно было быть никакого чужеродного данной народной среде, извне привнесенного в нее героя. Наоборот, и герой и героиня — простой черкес, простая казачка — полностью при-

надлежали каждый к своей — и именно к кавказской — народной среде. Но новый замысел поэта, при всей характерности как раз данной его разработки, все же сбивался еще на один вариант решения вековечной темы (любовь вопреки родовой, племенной, национальной вражде). И что самое главное, этот замысел не давал возможности широко развернуть «кавказский вопрос», столь занимавший в эту пору Пушкина как в связи с его историко-политическими взглядами, так и потому, что упорная многолетняя борьба русских войск с горными народами Кавказа — черкесами — являлась в восприятии ее поэтом одним из наглядных проявлений того исторически неизбежного конфликта между «природой» и «культурой», первобытностью и «просвещением», который волновал его уже в романтический период его творчества и продолжал волновать до последних дней жизни (предисловие к «Джону Теннеру», 1836).

Горные народы Кавказа жили тогда в условиях полупатриархального-полуфеодального строя, то есть стояли на относительно ранней, примитивной ступени общественного развития. С этим были связаны многие прекрасные обычаи горцев, например куначество, которое Пушкин всегда, начиная с «Кавказского пленника», так высоко ценил. Но в то же время среди них бытовали многие кровавые и зверские обычаи, в особенности обычай кровной мести — «долга крови» — беспощадного взаимоистребления лично ни в чем не повинных людей. Героический дух — «дух дикого их рыцарства» — сочетался с хищной жестокостью, разбойными инстинктами, бесчеловечным обращением с пленниками-рабами (VIII, 1034—1035). Касаясь взаимоотношений между русскими и кавказскими горцами — черкесами, Пушкин понимал всю трагическую сложность вопроса. «Черкесы нас ненавидят», — замечает он в «Путешествии в Арзрум», но тут же объясняет и причины, делающие понятной и в значительной мере оправдывающие эту ненависть: «Мы вытеснили их из привольных пастбищ; аулы их разорены, целые племена уничтожены». При внешне эпическом тоне этого места, почти без изменений перенесенного в «Путешествие» из путевых записок (в них перед этим было затем зачеркнутое: «и русские в долгу не остаются»), в нем, по существу, содержится явное осуждение жестоких методов колониальной политики русского царизма. То же самое сквозит и в уже приводившихся строках начатого было продолжения стихотворения «Кавказ».

Но поэт-гуманист органически сочетался в Пушкине с глубоко философски и политически мыслящим человеком. Примерно год спустя после возвращения из своей поездки в Арзрум, в наброске статьи «О народной драме и драме Марфа Посадница», Пушкин писал: «Автор Марфы Посадницы имел

целию развитие важного исторического происшествия: падения Новгорода — решившего вопрос о единой державии России». «Драматический поэт — беспристрастный как судьба, — продолжал Пушкин, — должен был изобразить — столь же искренно... — отпор погибающей вольности, как глубоко обдуманый удар, утвердивший Россию на ее огромном основании. Он не должен был хитрить и клониться на одну сторону, жертвуя другою» (XI, 181). В данном высказывании речь идет об исторической драматургии, но вместе с тем здесь сформулирован тот «шекспировский» метод объективного историзма, который составлял одну из существеннейших сторон художественного воссоздания зрелым Пушкиным действительности. Тот же метод и в основе отброшенных строк «Кавказа». При несомненно ощущаемом в них сочувствии «отпору погибающей вольности» — горским народам, героически борющимся против «чуждых сил» за свою независимость, в этих строках выражена историческая закономерность, а отсюда «беспольность» сопротивления переходу от «буйной вольности» (эпитет «буйный» придан в «Путешествии» и самим черкесам) к более высоким формам общественного и культурного развития — к «законам». Недаром о «свирепом» Тереке, с которым образно сопоставляется «дикое племя», было сказано в предшествующей строфе (последней строфе окончательного текста стихотворения), что он, «как зверь молодой», «бьется о берег в вражде бесполезной».

Снятие этой «вражды», объединение с русским народом, а не тесная связь с султанской Турцией, считал Пушкин, диктуется не только общегосударственными интересами России, но и интересами самих «черкесов» (здесь поэт стоял на той же позиции, что и декабристы), ибо оно сделает более гуманными, человечными «дикие», «буйные», «хищные» нравы и обычаи горцев. Но как добиться всего этого? В путевых записках Пушкин сперва было написал: «Все меры, предпринимаемые к их укрощению, были тщетны — Но меры жестокие более действительны», однако затем зачеркнул эти жесткие слова. Больше того, именно в противовес «жестоким мерам» поэт, провозвестник «добрых чувств», выдвигает в качестве «средства более сильного, более нравственного, более сообразного с просвещением века» «проповедание Евангелия» — принятие горскими народами христианства — «этой хоругви Европы и просвещения» (сочувственно цитируемые позднее Пушкиным слова черкеса, «сына полудикого Кавказа» Султана Казы-Гирея, очерк которого «Долина Ажитугай» он напечатал в первой же книжке своего журнала «Современник»; XII, 25). Из стихотворения «Кавказ» вгоргнувшийся было в него политический мотив — борьба между русскими и черкесами — был

устранен. Стремлением перевести историко-политические и этико-философские мысли и раздумья Пушкина, связанные с кавказским вопросом, на язык художественных образов проникнут замысел его новой поэмы — «Тазит»¹.

При сопоставлении этой второй «кавказской» поэмы с первой — «Кавказский пленник» — разница между Пушкиным 1820 года — поэтом-романтиком — и Пушкиным 1829 года — зрелым художником-реалистом — выступает особенно наглядно и выразительно. Сюжет «Кавказского пленника» — драматический эпизод из жизни одного из характерных представителей «молодежи 19-го века» — молодого русского дворянина, не удовлетворенного своей общественной средой — «светом», вследствие этого охладевшего к жизни вообще, страдающего «преждевременной старостью души», в поисках «свободы» «полетевшего» на далекий, экзотический для столичного жителя того времени Кавказ. Героиня поэмы, правда, черкешенка, но образ ее носит романтически-«идеальный» характер (так это сознавал и сам поэт, так восприняли и критики того времени). Что же касается кавказских реалий, обильно включенных в поэму, то они или внесюжетны, или, сколь бы впечатляющи сами по себе ни были, являются своего рода романтическими декорациями, в которые поставлено развертывание сюжета. В поэме Пушкина «Тазит», в ее сюжете, образах, напротив, нет ничего чужеродного; она не только целиком погружена в местную действительность — в жизнь и быт горных народов Кавказа, но и проникнута жгучей и злободневной специфически кавказской проблематикой. Это и в самом деле *кавказская* поэма, в самом точном и полном смысле этого слова. В то же время она насквозь сюжетна; в ней, в отличие от «Кавказского пленника», нет никаких внесюжетных элементов, выступающих как нечто автономное, самостоятельное.

В прямой связи с этим находится в высшей степени значительная особенность «Тазита». Одним из проявлений все нараставшей народности пушкинского творчества было стремление поэта ко все большему сближению своих произведений с творчеством самого народа. Из всех ранее написанных им поэм это сказалось в наибольшей степени в «Полтаве», к которой «Тазит» ближе всего и по своей глубокой общественно-политической проблематике. В то же время в развитии пушкинской народности «Тазит» представляет собой дальнейший, я бы даже сказал, качественно новый для жанра поэмы этап даже по сравнению с «Полтавой». В «Полтаву» народность входит как важнейший элемент, но органического сближения с фолькло-

ром поэт достигает только в двух эпизодах (скачка «при звездах и при луне» молодого казака и ответ Кочубея Орлику). В «Тазите» имеются не только более или менее развитые элементы связи с народным творчеством. Связь эта проникает собой всю поэму, определяет самую ее структуру.

Как и отрывок о «Братьях разбойниках», поэма открывается характерной для приемов народного творчества отрицательной конструкцией (с этим мы сталкивались и в «Полтаве»): «Не для бесед и ликований, || Не для кровавых совещаний, || Не для расспросов кунака, || Не для разбойничьей потехи || Так рано съехались адехи || На двор Гасуба старика». Гораздо важнее, что составляющие основное содержание написанного Пушкиным текста поэмы три поездки Тазита, каждый раз возвращающегося на *третий* день, с неизменно повторяющимся зачином и все одной и той же устойчивой композицией, явно восходят к столь характерному для фольклора приему тройственного повторения: «Тазит из табуна выводит || Коня, любимца своего. || Два дня в ауле нет его, || На третий он домой приходит». После этого следует диалог, складывающийся из серии лаконичных вопросов отца и столь же лаконичных ответов сына на все вопросы, кроме самого последнего. В первый раз: «Потупил очи сын черкеса, || Не отвечая ничего». Дальше — разрыв в рассказе (в поэме он обозначен звездочкой) и новая поездка: «Тазит опять коня седлает, || Два дня, две ночи пропадает, || Потом является домой». Опять происходит диалог отца с сыном, композиционно и по своим синтаксическим конструкциям полностью совпадающий с первым: вопрос — ответ, вопрос — ответ и последний вопрос, остающийся, как и в первом случае, без ответа: «Тазит опять главу склонил. || Гасуб нахмурился в молчанье». Снова звездочка — и третья поездка: «Тазит опять коня седлает. || Два дня, две ночи пропадает». И опять следует аналогичная серия вопросов и ответов и та же концовка: «Но сын молчит, потупя очи».

Фольклорная стихия, насытившая собой «Тазита» и создающая особое его своеобразие в ряду других пушкинских поэм, является замечательной чертой, которая имеет очень важное значение и сама по себе и с точки зрения динамики творческого развития поэта. От «Тазита» прямой путь к поэме-драме «Русалка», к пушкинским сказкам 30-х годов, к «Песне о Георгии Черном». Характерно, кстати, что вначале Пушкин принялся было писать «Тазита» хореем — размером большинства его будущих сказок, уже примененным им ранее в сказке «Царь Никита и его сорок дочерей». Особенно существенно и значительно, что стихия народности никак не привнесена в «Тазита» извне, что она глубоко сопряжена реальной действительности, в ней воссоздаваемой. Быту горных народов Кав-

каза, не имевших еще своей письменной литературы, естественно, была наиболее адекватна стихия устного народного творчества. Этим-то и определяется композиция и стиль «Тазита». Если в 1820 году, в пору создания первой южной поэмы, именно кавказские впечатления обусловили движение пушкинского романтизма от сказки к реальной жизни, — в 1829 году тот же реальный кавказский материал дал возможность Пушкину впервые достигнуть в рамках монументального художественного произведения — поэмы — максимального сближения со стихией народного творчества.

С этим связана еще одна особенность «Тазита». «Кавказский пленник» в ряду всех поэм Пушкина являет собой наиболее чистый образец лиро-эпического жанра с преобладанием в нем именно субъективной, лирической стихии. Дальнейшее развитие поэмого лиро-эпического жанра в творчестве Пушкина 20-х годов характеризуется все большим нарастанием эпического, объективного начала. Однако авторское «я» ни из одной поэмы Пушкина до «Тазита» вовсе не уходит. «Тазит» — единственная пушкинская поэма, в которой, как и в произведениях повествовательного устного народного творчества, авторского голоса, авторских суждений, высказываний, оценок нет, в которой автор, в сущности, выступает почти в роли сказителя. В то же время фольклорная простота, словно бы даже примитивизм формы «Тазита», его художественных средств и приемов никак не равнозначны бедности содержания. Наоборот, поэма чрезвычайно содержательна, глубоко проблемна и вместе с тем насыщена острым драматизмом, отличается исключительно напряженной конфликтностью.

Основа фабулы «Тазита» — трагический конфликт между сыном и отцом. Но он не ограничен узкосемейными или психологическими рамками, а имеет гораздо более широкий характер. Сущность конфликта с самого начала заключена уже в именах героев поэмы. Выбор имен вообще не был для Пушкина чем-то творчески нейтральным. Наоборот, в процессе воплощения данного художественного замысла придание имен персонажам — их эстетическое «крещение» — было для поэта, наряду с планом произведения, его композиционной структурой, определенным творческим актом — своего рода исходным звеном. «Я думал уж о форме плана || И как героя назову», — писал Пушкин в конце первой главы «Евгения Онегина» о возникавшем в нем замысле еще одного, нового произведения. Называя героя, поэт как бы обрезал пуповину, связывающую его с автором, претворял порождение своего творческого воображения в объективно существующий художественный образ, сообщал ему самостоятельное индивидуальное бытие. В связи с этим

стоит напомнить, что в первой кавказской поэме Пушкина, в отношении структуры образов героев наиболее из всех южных поэм субъективно-романтической, ее действующие лица (не только пленник, но и черкешенка) имен вообще не имеют. В «Тазите» герои поименованы. Советские исследователи установили и этимологию этих имен. Гасуб, видимо, образован от арабского «гасыб», что значит — хищник, разбойник, грабитель, а Тазит — от персидского «тазе» (слово, существующее и в азербайджанском языке) — новый, свежий, молодой. Причем, если слово «Гасуб» встречается (хотя и не во вполне совпадающем, но близком звучании) как имя среди некоторых кавказских народностей, то слово «Тазит», видимо, получило значение имени лишь под пером самого поэта¹.

Пушкин иронически относился к распространенному в нашей литературе XVIII века чисто рационалистическому и весьма поверхностному приему наделять героев искусственными фамилиями-характеристиками «злонравного» или, наоборот, «добродетельного» ряда, к которому автором относилось то или иное выводимое им лицо, о чем заранее и давалось знать читателям. Пушкин жестоко высмеивал антихудожественный примитивизм этого приема, широко используемого Булгариным в его пресловутых «нравоучительных» романах: «Г. Булгарин наказует лица разными затейливыми именами: убийца назван у него Ножевым, взяточник Вяткиным, дурак Глаздуриным и проч.», — писал поэт вскоре в связи с появившимся болгаринским романом о «Выжигине» и, переходя к его историческому роману «Димитрий Самозванец» — этому «Выжигину XVII столетия», иронически продолжал: «Историческая точность одна не дозволила ему назвать Бориса Годунова Хлопухиным, Димитрия Самозванца Каторжниковым, а Марину Мнишек княжною Шлюхиной...» (XI, 207). Однако у больших мастеров слова даже этот наивный прием мог приобретать своеобразную выразительность и необходимый художественный эффект. Таков, например, Скотинин Фонвизина, где семантика фамилии и образ оказались настолько органичны друг другу, что срослись в нечто целостное и нерасторжимое². К подобному приему значащих имен прибегал порой даже зрелый Пушкин. Однако в данном случае имена Гасуба и Тазита не могли ничего навязывать читателям, ибо восточная этимология этих имен была от них скрыта. В сознании же самого поэта, об этом осведомленного, каждое из них создавало определенный, соответствующий его замыслу образ, в отношении Гасуба восполняемый самим звуковым строем этого имени с его гортанным *г* и свистящим *с*, подобным клетку хищной птицы. Особенно ощущаешь это, если сравнить действительно данное Пушкиным имя с неверным прочтением его Жуковским

«Галуб», вызывающим совсем иные ассоциации. (Кстати, из рукописей Пушкина видно, что он сознательно добивался необходимого ему звучания имен. Вместо Гасуб сперва он написал было Газуб, есть и написание Хасуб; вместо Тазит вначале было Тазишь, а в первоначальном, отдельно выписанном наброске имен — Танас.) А в сопоставлении, точнее, стычке — «поединке» — этих имен-образов как бы уже задана основная идея поэмы. Действительно, драматическая коллизия, воплощенная в образах отца и сына, нечто гораздо большее, чем просто столкновение двух разных характеров, двух противоположных натур. Перед нами даже не только трагический конфликт двух поколений, а борьба старых и новых начал в черкесском быту — двух ступеней сознания, двух антагонистичных мировоззрений, двух различных культур.

И отец и сын выросли в атмосфере старых обычаев, издавна и крепко укоренившихся в горской среде. Но сын выбрал в себя из них то доброе и человеческое, что в них имелось. Наставник Тазита не обманывал Гасуба, когда утверждал, что исполнил его поручение: из «слабого младенца» вырастил стройного и ловкого, сильного телом и духом юношу: «Ты голоду преклонишь к его могучему плечу». Об этом же говорит и сам Тазит отцу любимой им девушки: «Я беден — но могуч и молод. || Мне труд легок. Я удалю || От нашей сакли тощий голод. || Тебе я буду сын и друг, || Послушный, преданный и нежный, || Твоим сынам кунак надежный, || А ей — приверженный супруг».

Но Тазит не может принять в нравах и обычаях своих соплеменников того, что в них было хищного, свирепого, кровавого, бесчеловечного. Это и раскрывается в истории трех встреч Тазита, о которых он поочередно рассказывает отцу и которые составляют идейно-художественный стержень написанного Пушкиным текста поэмы, ее сердцевину.

Соплеменники Тазита, как отметил Пушкин в путевых записках, «никогда не пропустят случая напасть на слабый отряд или на беззащитного». Встретив на утесистом берегу Терека, столь удобном для внезапных коварных нападений, тифлисского купца-армянина, ехавшего с товаром в одиночку, без стражи, Тазит не прыгнул к нему с утеса, не «сразил» «нечаянным ударом» и не завладел его добром, чего, как само собой разумеющегося, естественного, ожидал Гасуб. Горцы «с ужасным бесчеловечием», как записал там же Пушкин, обращаются со своими пленниками-рабами, а Тазит, повстречав бежавшего из их дома раба, не «притащил» его на аркане назад. Наконец, Тазит оказался не в силах кровожадно отомстить встреченному им убийце брата, поскольку тот был «один, изранен, безоружен». Как уже сказано, соответствующие диалоги

между отцом и сыном почти повторяют друг друга. Но, слегка варьируя устойчиво — по-фольклорному — сложившиеся речевые конструкции и наполняя одну и ту же композиционную схему все более напряженным по своему драматизму содержанием, Пушкин полностью избегает монотонности, которая, казалось, могла бы возникнуть. Это достигается изображением все нарастающей негодующей реакции Гасуба на смущенные (Тазит чувствует, что поступает не так, как бы следовало по общим понятиям горской среды, но не может поступить иначе) ответы сына. О реакции отца на рассказ Тазита о встрече с купцом совсем ничего не говорится, но из предыдущего обмена репликами и так ясно, что он не одобряет поведения сына. После рассказа Тазита о встрече с беглым рабом Гасуб, который сперва горячо проявляет свою хищную радость («О, милосердая судьба! Где ж он?..»), «нахмурился в молчанье, но скрыл свое негодование». Когда же Гасуб услышал, что Тазит забыл священнейший «долг крови» — оставил невредимым убийцу брата, он «стал чернее ночи || И сыну грозно возопил». Здесь применен прием, который встретим позднее в «Сказке о рыбаке и рыбке» (меняющийся, становящийся все более угрожающим с каждой новой просьбой старухи к рыбке образ моря), в «Песне о Георгии Черном».

Конфликт Тазита и Гасуба и прямо драматизирован — облечен в диалогическую форму. И, соответственно, разработан он Пушкиным полностью в духе уже упомянутого выше требования, обращаемого им к «драматическому поэту», — быть «беспристрастным, как судьба» — не нарушать логики драматического действия, обусловленной обстоятельствами и характерами действующих лиц, не искажать объективного хода вещей в угоду своим субъективным пристрастиям, взглядам, симпатиям. Пушкину, безусловно, ближе, симпатичнее обаятельный облик мечтателя и гуманиста Тазита, художественно олицетворяющего идею о возможности в среде горцев иной, более человеческой морали. Недаром в характеристике Тазита много общего — своего рода автореминисценций — с обрисовкой поэтом его любимейшего образа — Татьяны. Татьяна «в семье своей *родной* казалась девочкой *чужой*», Тазит — «среди *родимого* аула он как *чужой*»; она «*дика, печальна, молчалива*», он «*все дикость* прежнюю хранит», «целый день в горах *один, молчит* и бродит... Сидит печален под горой»; Татьяна «как *лень* лесная боязлива», Тазит — «так в сакле кормленный *олень*, все в лес глядит; все в глушь уходит». Но не менее «искренне» — во всем его суровом величии — дав поэтом и облик старика Гасуба. Он воистину трагически переживает то, что происходит не только на его глазах, но и в его собственном сердце. В поступках Тазита для него рушатся основные устой ис-

конного горского мира — привычного уклада, вошедших в плоть и кровь, крепких, как громады окрестных гор, представлений о должном, о нормах поведения, понятий о добре и зле. И разрушает все это не кто иной, как последняя его надежда и опора, его единственный оставшийся в живых сын.

Вначале Гасуб рассчитывал, что Тазит будет свято выполнять заветы старины, неписанные законы — адаты — горской среды, будет отцу «*службой* и другом неизменным, могучим *мстителем* обид». Но вскоре поведение Тазита, который чувствует себя чужим и одиноким среди своих, вызывает в нем разочарование и недовольство. «Где ж, — мыслит он, — в нем плод наук, || Отважность, хитрость и проворство, || Лукавый ум и сила рук?» На самом деле в Тазите есть и отважность, и ум, и сила рук, но нет в нем тех хитрости и лукавства, которые, по понятиям Гасуба, должны быть неотъемлемой принадлежностью «чеченца». Последующее — история первых двух встреч — все больше оправдывает опасения отца, но любовь к сыну — «влечение сердца» — побуждает его скрывать свою горечь и негодование, сдерживать грозу, в нем накапливающую. Но при рассказе Тазита о его встрече с убийцей брата буря, разразившаяся в душе Гасуба, ломает все преграды, конфликт между старым и новым, отцом и сыном, достигает своей трагической кульминации. Гасуб — мы видели — сперва не сомневался, что, встретив бежавшего раба, сын приволочет его на аркане домой. Тем более не сомневался он, что, встретив убийцу брата, Тазит воспользуется этим как величайшей удачей и исполнит святейший для Гасуба долг кровной мести, который, как также подчеркивал в своих записках Пушкин, играл такую видную, определяющую и вместе с тем роковую роль в сознании и быту горцев. Отказаться от этого явно не легко было и самому Тазиту. Когда он рассказывает отцу о своих первых двух встречах, поэт ни одним словом не обмолвился о том, что чувствует сам Тазит. На этот раз Тазит приходит домой «бледен, как мертвец» — внешний, но очень выразительный знак того смятения, той внутренней борьбы между старым и новым, которая, несомненно, происходит теперь и в пем самом, но в которой новое одерживает свою самую трудную и самую решительную победу. В противоположность этому, Гасуб весь во власти старого. В ответ на слова сына о том, что убийца был совершенно беспомощен, Гасуб в яростном испуге восклицает:

Ты долга крови не забыл!..
Врага ты навзничь опрокинул,
Не правда ли? ты шашку вынул,
Ты в горло сталь ему воткнул

И трижды тихо повернул,
Упился ты его стенамъем,
Его змеиным издыханьем...
Где ж голова?.. подай... нет сил...

Первоначально последние слова Гасуба звучали еще иступленнее: «Мозг ее мне нужен. Дай мне прогрызть»; «Где череп? Дай прогрызу». И затем следует столь же неистовое проклятие и изгнание сына:

Поди ты прочь — ты мне не сын,
 Ты не чеченец — ты старуха,
 Ты трус, ты раб, ты армянин!
 Будь проклят мной! поди, чтоб
слуха
 Никто о робком не имел,
 Чтоб вечно ждал ты грозной
встречи,
 Чтоб мертвый брат тебе на плечи

Окровавленной кошкой сел
 И к бедне гнал тебя нещадно,
 Чтоб ты, как раненый олень,
 Бежал, тоскуя безотрадно,
 Чтоб дети русских деревень
 Тебя веревкою поймали
 И как волчонка затерзали,
 Чтоб ты... Беги... беги скорей,
 Не оскверняй моих очей!

И дальше, все с тем же исключительным умением передать внутреннее через внешнее, Пушкин дает почувствовать всю глубину и силу трагических переживаний Гасуба:

Сказал и на земь лег — и очи
 Закрыл. И так лежал до ночи.
 Когда же приподнялся он,

Уже на синий небосклон
 Луна, блистая, восходила.
 И скал вершины серебрила.

И снова — гениальный психологический штрих, свидетельствующий лишний раз о силе сердечного влечения Гасуба к сыну, которого он несколько часов назад проклял, изгнал, которому пожелал самой позорной и мучительной смерти: «Тази-та *грижды* он позвал. || Никто ему не отвечал...» Голос крови — отцовской привязанности к сыну — на мгновенье пробился сквозь толщу ярости, ненависти, презрения, заполнивших до краев душу Гасуба. Все это придает суровому и грозному образу типичного представителя «дикого племени», поборника черкесской «буйной вольности» громадную силу, не только художественно впечатляющую, но и вызывающую невольное к себе сочувствие. Вероятно, именно потому столь эстетически восприимчивый Жуковский, впервые публикуя незавершенную пушкинскую поэму, озаглавил ее по имени не сына, а отца.

* * *

В изображении трагического столкновения между носителями двух антагонистических начал, двух «правд» — Гасубом и Тазитом — и в особенности на обрисовке образа Гасуба ярко сказывается тот пушкинский метод художественного «беспристрастия», отсутствия какой-либо предвзятости, каких-либо субъективных симпатий и антипатий, который с исключительным блеском и силой, в полном своем развитии проявится меньше чем год спустя в маленьких трагедиях — в обрисовке таких образов, как барон Филипп, как Сальери. Вместе с тем

показанный в «Тазите» с замечательной глубиной психологического проникновения конфликт между отцом и сыном поставлен на точно и строго определенную конкретно-историческую почву. В «Путешествии в Арзрум», излагая на основе путевых записок размышления о черкесских нравах, обычаях, черкесском характере, Пушкин писал: «Черкесы очень недавно приняли магометанскую веру. Они были увлечены деятельным фанатизмом апостолов Корана... Кавказ ожидает христианских миссионеров». В только что приведенном диалоге неистово-беспощадному, ни перед чем не останавливающемуся фанатизму Гасуба, возвращенному в нем «апостолами Корана», воинственный дух которого Пушкин еще пятью годами ранее так замечательно постиг и передал в своих «Подражаниях Корану», противостоит проникнутый иной, по существу христианской моралью младший его сын.

Естественно, что христианская настроенность Тазита вступила в резкое противоречие не только с нравом и понятиями Гасуба, но и со всей окружающей горской средой. Тем самым и конфликт сына с отцом являлся особенно ярким и трагическим выражением другого, более общего конфликта, который Пушкин и предполагал широко развернуть в дальнейшем. Проклятый Гасубом и изгнанный им из родного дома, Тазит пытается обрести в горах другой дом, другую семью. Но отец любимой им и любящей его девушки, «угрюмый» старик, решительно отказывает отдать свою «орлицу» тому, кто не смеет «вступить в бой», кто «робок даже пред рабом», кто не способен отомстить за убийство брата. После отцовского проклятия это, конечно, явилось для Тазита вторым тягчайшим ударом.

На этом написанный поэтом и перебеленный, хотя тоже не до конца доделанный им текст «Тазита» (последние восемь строк — отказ отца девушки — набросаны вообще только начерно) обрывается. Но в рабочих тетрадях Пушкина имеются три плана поэмы. Самый развернутый из них, второй, охватывающий все содержание задуманного произведения и потому позволяющий составить наибольшее представление о характере, масштабах и направленности творческого замысла поэта, состоит из следующих четырнадцати пунктов: «Похороны [три дня] Черкес-христианин Купец [Казак] Раб. Убийца Изгнание (?) Любовь Сватовство Отказ [Священник] Миссионер Война Сражение Смерть Эпilog». Не только «Кавказский пленник», но и вообще все прежние поэмы Пушкина строились на традиционной основе любовного конфликта. Даже в «Полтаве», хотя в ней ставятся большие национально-государственные и морально-политические проблемы, любовный конфликт (трагический роман Марии и Мазепы) занимает весьма большое и видное (а в первых двух песнях и основное, заполня-

ющее почти все их пространство) место. Любовный мотив имеется и в «Тазите», но здесь он играет роль не более, пожалуй, даже менее значительную, чем роман самозванца и Марины в «Борисе Годунове». Свою историческую трагедию Пушкин, в резком противоречии с вековой традицией, задумывал как пьесу «без любви». Поэмой, в сущности, «без любви» или, во всяком случае, такой, в которой любовная тема занимала бы весьма скромное, явно побочное место, должен был явиться, по замыслу поэта, и его «Тазит».

Из четырнадцати пунктов только что приведенного плана были реализованы лишь первые девять. На основании столь же лаконичных последующих пяти вех, указанных в нем, естественно, невозможно с полной уверенностью установить, как должно было дальше разворачиваться действие поэмы, хотя основные моменты развития сюжета ими уже намечены. А при незнании этого возникают некоторые неясности и в отношении написанной части «Тазита», допускающие различные толкования. Первым, кто сразу же исключительно высоко оценил это произведение Пушкина и дал его развернутый и глубокий философский анализ, был Белинский (VII, 548—553). Он правильно воспринял «трагическую коллизию между *отцом и сыном*» как столкновение «между *обществом и человеком*», опередившим его развитие, не признающим его антигуманистической сущности. Критик упоминает и о «Путешествии в Арзрум», но к анализу поэмы его почти не привлекает. Очевидно, не было ему известно и о пушкинских планах продолжения и окончания поэмы. Да это его, в сущности, и не интересовало. Говоря о *трагическом* характере конфликта Тазита с общественной средой, Белинский замечал, что герой неизбежно должен погибнуть, «но как погибнуть, что до того!.. Следовательно, — заключал критик, — поэму эту можно считать целою и оконченною. Мысль ее видна и выражена вполне». Проницательность Белинского и здесь его не обманула. Но даваемая им интерпретация поэмы носит слишком общий характер, отвлечена от того частного — «индивидуального», на почве которого вырастает действительно заключенное потенциально в поэме и выводимое из нее Белинским большое философско-историческое обобщение. «Такие чеченские истории, — пишет он, — случаются и в цивилизованных обществах: Галилея в Италии чуть не сожгли живого за его несогласие с чеченскими понятиями о мировой системе... И вот она, — заключает критик, — вечная борьба общего с частным, разума с авторитетом и преданием, человеческого достоинства с общественным варварством. Она возможна и между чеченцами!..»

Как видим, мысль Белинского движется тут путем дедукции, идет от общего («вечная борьба») к частному («возмож-

на и между чеченцами»). Но сам автор поэмы идет в ней другим, специфически художественным, индуктивным путем. Его поэма твердо и органично прикреплена (и отнюдь не условно, а реалистически правдиво и точно) к конкретному месту и времени — к национальной жизни кавказских горцев, в определенный момент ее исторического развития. То, что непосредственно, художественно-образно в ней предстает перед нами, происходит именно «между чеченцами» и только между ними, ни в какой иной обстановке. Со свойственной Белинскому эстетической чуткостью он и сам это прекрасно понимал, прямо говоря, что «глубоко гуманная мысль» поэмы «выражена в образах столько же отчетливо верных, сколько и поэтических», и заключал свой анализ словами, что она — «весь Кавказ». Но в стремлении развернуть глубокий идейно-философский смысл произведения критик невольно оставлял в тени его конкретную, собственно кавказскую специфику. По аналогичному пути пошел и П. В. Анненков, который, впервые опубликовав два плана из трех — две «программы» — «Тазита» (кстати, он первый считал более правильным именно так называть поэму), сделал тем самым следующий важный шаг в ее изучении. Но, пытаясь в свою очередь и по-своему уяснить гуманную мысль поэмы и даже осторожно намечая возможную развязку («просветленный и умиротворенный» «христианской проповедью» Тазит «является снова между народом своим в качестве учителя и, по всем вероятиям, искупительной жертвы»), Анненков в качестве ключа к этому привлекает лишь литературные источники. «Начиная с Шатобриана, — пишет он, — европейские литераторы нередко представляли нам развитие той же мысли, которая преобладает в поэме Пушкина; но верность характеру местности и нравственным типам края, истина и трагическое величие сделали бы ее, вероятно, явлением совершенно другого рода и не похожим на предшествовавшие образцы»¹. Однако этой оговоркой Анненков и ограничивается.

Впервые задача осмыслить поэму в сопоставлении с той действительностью, которая в ней изображена, установить не только литературные, но и реальные, идущие от самой жизни источники, на которые опирался Пушкин, была поставлена советскими исследователями, в особенности В. Л. Комаровичем, автором первой монографической работы, посвященной «Тазиту» и составившей новый этап в изучении поэмы, и еще более последовательно идущим по этому пути Г. Ф. Турчаниновым².

Уже Белинский обратил внимание на то, что начало поэмы — похороны убитого сына Гасуба — является переводом на стихотворный язык описания осетинских похорон, данного Пушкиным в «Путешествии в Арзрум» (оно было почти бук-

важно внесено в него из путевых записок). В тексте «Тазита» немало и других мест, связанных с непосредственными дорожными впечатлениями поэта (упоминание развалин Татартуба, пейзажи Дарьяльского ущелья). Кроме увиденного, поэт, несомненно, мог немало и услышать о жизни и быте горцев от тех, с кем ему доводилось общаться или встречаться во время своего путешествия. Так, в бытность Пушкина в Тифлисе, «много любопытного о здешнем крае» рассказывал ему П. С. Санковский (VIII, 457), редактор еженедельной газеты «Тифлисские ведомости», на страницах которой в эту пору публиковались статьи поручика Новицкого «Географическо-статистическое обозрение земли, населенной народом Адехе» (в поэме Пушкина «адехи»), как называли себя сами черкесы. Мало того, в библиотеке Пушкина имеется несколько книг о Кавказе, по большей части вышедших в 1828—1829 годах и, надо думать, собранных им в связи со своим путешествием и, возможно, именно с работой над «Тазитом». По обоснованному предположению Турчанинова, специально исследующего поэму «с позиций историко-этнографических, кавказоведческих», особенное значение имел в этом отношении для Пушкина двухтомный труд «Новейшие географические и исторические известия о Кавказе, собранные и дополненные Семеном Броневским» (1823). Из него Пушкин мог почерпнуть сведения и о кровной мести, и об обычае аталычества — отдачи черкесскими узденями своих малолетних сыновей на воспитание в соседние аулы, о чем, впрочем, он мог и слышать во время своего путешествия, и прочесть в некоторых других имевшихся в его распоряжении книжных источниках. Турчанинов приводит примеры и того, как в связи со штудированием труда Броневского поэт, работая над «Тазитом», кое-что исправлял, уточнял в его тексте.

Установление всего этого, чем в особенности и ценны указанные статьи советских исследователей, проливает свет на метод работы Пушкина над его второй кавказской поэмой. Если в «Кавказском пленнике» поэт, по его собственным словам, больше «угадывал» в жизни и быте черкесов — и многое действительно угадал, — то теперь он опирается на свой личный опыт, на непосредственно увиденную и, помимо того, пытливо, по всем доступным ему тогда материалам, изучавшуюся им действительность, которую он воспринимал к тому же не субъективным сознанием поэта-романтика, а зорким и пытливым взором художника-реалиста и очень верно и точно воссоздавал в написанной им части «Тазита».

Однако, если Белинский и Анненков, в сущности, никак не опирались в своем анализе на кавказские реалии, некоторые новейшие исследователи подчас склонны придавать им чрез-

мерное значение, прилагая порой к поэме узко этнографический критерий и при этом невольно упуская из виду, что она — не просто копия действительности, в ней изображаемой, а художественное произведение, складывающееся в результате не только наблюдений и изучения, а и творческого воображения, способности к обобщению, возведению единичного в степень типического. Поэтому и по сей час в поэме еще не все понято до конца, а иные выдвигаемые положения не только вызывают споры, но являются и прямо неверными. Это касается прежде всего ее главного героя. Уже Белинский, стремясь объяснить психологию и поведение Тазита и не зная пушкинских планов ее продолжения, считал, что его поступки, не только отличающиеся, но и находящиеся в резком противоречии с «чеченскими» понятиями его отца и других соплеменников, являются результатом некоего врожденного «инстинкта»: «Без образования, без всякого знакомства с другими идеями или другими формами общественной жизни, но единственно инстинктом своей природы юный Тазит вышел из стихии своего родного племени, своего родного общества. Он не понимает разбора ни как ремесла, ни как поэзии жизни, не понимает мщения ни как долга, ни как наслаждения... В самом деле, что он такое — поэт, художник, жрец науки или просто одна из тех внутренних, глубоко сосредоточенных в себе натур, рождающихся для мирных трудов, мирного счастья, мирного и благотворительного влияния на окружающих его людей?» (VII, 549). Комарович, зная, что в самом начале наиболее полного плана Пушкина (вторым пунктом его) стоит фраза «черкес-христианин», и относя ее к Тазиту, считал, что он «христианин, сам не зная того, христианин по природе». Создание Пушкиным именно такого образа исследователь, развивая точку зрения Анненкова, связывал с французской литературной традицией, в особенности с творчеством Шатобриана, влияние которого на автора «Тазита» вообще до крайности преувеличивал. Однако, как это ни странно, Комарович совсем упустил из виду роль, которую, несомненно, сыграл в формировании характера и становлении морального облика Тазита его аталык — воспитатель. Ведь если бы новые черты в Тазите возникли произвольно, его наставник, конечно, не мог бы их не заметить, а если бы он мыслил и чувствовал, как Гасуб, он, безусловно, постарался бы подавить, искоренить их. Если же это не удалось бы, не стал бы он говорить отцу Тазита, что успешно выполнил его поручение. «Иль обманул меня старик?» — задает себе вопрос Гасуб, со все нарастающим беспокойством приглядываясь к Тазиту. Но в изображении Пушкина этот «важный и спокойный» старик наставник на обманщика явно непохож. Таким образом, несомненно, что Тазит сделался таким,

каким он предстал перед своим отцом, не только в силу врожденных склонностей своей «природы», а и в результате воспитания. Больше того, едва ли не прав Н. О. Лернер, считая, что слова «черкес-христианин» относятся не к самому Тазиту, а именно к его воспитателю¹. Крайнюю точку зрения занимает в этом вопросе Турчанинов, полагая, что пункт «Черкес-христианин» фигурирует только в предварительном плане поэмы, а в ней самой, поскольку для жизни «адехов» того времени это явление совершенно невозможное, Пушкиным никак не реализован. Однако с этим нельзя согласиться как по соображениям текстологического порядка, так и по существу. В плане всей поэмы Пушкин зачеркнул, очевидно как выполненные им, первые семь пунктов, в том числе и пункт «Черкес-христианин». Мало того, он снова вписал его в последний — третий — план поэмы, состоящий только из выполненных пунктов. Что же касается существа дела, то магометанская вера распространилась среди черкесов в основном только в XVIII веке, да и насаждалась «апостолами Корана» порой насильно. До этого же в течение тысячелетия их религией было христианство, что, конечно, не могло не оставить следов, и Пушкин, несомненно, знал это. В своих путевых записках он прямо отмечает, что, «недавно став магометанами», они еще «сохранили много христианских преданий» (в другом варианте: «много христианских обычаев»). Не обязательно формально, а именно в таком смысле и мог быть обозначен Пушкиным как «Черкес-христианин» сохранивший эти предания и обычаи и столь импонирующе обрисованный поэтом седовласый старец-патриарх, наставник Тазита.

Спорят исследователи и о том, к какой именно из многих народностей, объединяемых общим названием черкесов — адехе, Пушкин относит героев поэмы. Комарович стремится доказать, что Гасуб и Тазит — абадзехи; Турчанинов, что они — кабардинцы. Однако едва ли поэт стремился к такому суженно-этнографическому приурочению своих героев. Ведь перенес же он похоронный обряд, который видел у осетин, в иную этническую среду — адехов. И в своих персонажах он стремился показать не представителей той или иной народности, а дать *типические* образы кавказских горцев вообще. Особенно это ощутимо в образе Гасуба, являющем собой блестящую художественную концентрацию всех тех хищных, разбойных черт, которыми поэт характеризует в своих путевых записках горцев, фигурирующих в них, как правило, под общим родовым именем черкесов. Особенно ярко черты эти были выражены в чеченцах, которые в этом отношении слыли в горах образом, наиболее заслуживающим подражания. Именно поэтому-то, а не в стремлении к узко этнографическому прикреплению Пуш-

кин частично связывает фэбулу и действие поэмы с чеченским аулом, в который черкес — адех — Гасуб отдает на воспитание младенца-сына с поручением сделать из него «храброго чеченца» и в котором, видимо, живет девушка, любимая Тазитом.

По-разному представляют себе авторы последних работ о «Тазите» и возможное дальнейшее содержание пушкинского замысла, как и причины отказа поэта от его осуществления. Вызывающим особые споры и различные толкования является здесь десятый пункт второго плана — «Миссионер», — который наиболее непосредственно связан с размышлениями поэта о дальнейших культурно-политических судьбах черкесов и путях сближения их с Россией, то есть с основной внутренней идеей поэмы, и на котором работа над ней вместе с тем и оборвалась. Сопоставляя этот пункт с, очевидно, аналогичным ему шестым пунктом первоначального плана («Юноша и монах») и позднейшее обозначение «Миссионер» со сперва написанным Пушкиным словом «Священник», Анненков осторожно замечал: «Иногда кажется, из сличения обеих программ, что поэт имел двойное намерение в отношении своего героя. По первой можно предполагать, что он хотел сделать *инока* орудием его просветления; по второй, что сам *инок* или миссионер, упоминаемый в ней, есть Тазит, решившийся на распространение христианства в собственной своей родине».

Решительную позицию занял в этом вопросе Комарович. Считая, что поэт безусловно имел в виду ввести в поэму новый персонаж — христианского миссионера, исследователь обосновывает это, с одной стороны, ссылкой все на ту же французскую литературную традицию, с другой (и это гораздо убедительнее) — привлечением непосредственных кавказских реалий. Под Пятигорском близ Бештау, в бывшем черкесском ауле Каррас, Российским библейским обществом была создана еще в 1806 году колония шотландских миссионеров. При ней имелась специальная типография, печатавшая для горских народов переводы Библии на турецкий и татарский языки. Под заголовком «Миссионер», полагает исследователь, Пушкин «только и мог подразумевать» миссионеров из этой колонии, о которой он, несомненно, должен был знать еще со времени своего первого приезда на Кавказ. Самое обращение Тазита в христианство также имеет под собой, по мнению Комаровича, реальную основу. Исследователь впервые в пушкиноведческой литературе обратил внимание на свидетельство кавказоведа Берже о знакомстве и близком общении Пушкина, очевидно именно в 1829 году, с черкесским узденем Шорой Бекмурзином Ногмовым, лицом действительно весьма примечательным. Будучи сперва муллой в своем ауле, Шора отказался от этого звания, поступил на русскую военную службу, выполнял раз-

ведывательные поручения и участвовал в боевых экспедициях против горцев. Вместе с тем он был широко образованным человеком (владел пятью языками) и сыграл видную роль в просвещении своего народа и сближении его с русской культурой, составил первую кабардинскую грамматику, собирал народные песни и перевел многие из них на русский язык, написал позднее «Историю адыгейского народа». Комарович особенно подчеркивает, что Шора происходил от абадзехского узденя (абадзехи были особенно воинственной и агрессивной по отношению к русским ветвью адехе) и что, сперва мусульманин, он затем принял христианство, как полагает исследователь, под влиянием все тех же пятигорских миссионеров. Всем этим Шора, конечно, должен был стать для Пушкина ценнейшим источником сведений о горских народах Кавказа. Больше того, именно он, по мнению исследователя, и явился «живым прообразом Тазита». Не стал же кончать Пушкин поэму якобы по цензурным соображениям, в силу неприязненного отношения Николая I к иностранным миссионерам вообще, в том числе и к миссионерам из колонии Каррас. Концепция Комаровича представляет несомненный интерес и выглядит на первый взгляд весьма убедительно. Однако дальнейшие разыскания специалистов-кавказоведов (в особенности уже упомянутая работа Турчанинова) во многом поколебали ее. Прежде всего, был взят под сомнение самый факт знакомства Пушкина с Шорой. Был исправлен и ряд неточностей, порой весьма существенных, в изложении Комаровичем биографии Ногмова; в частности, оказалось, что он до конца жизни оставался мусульманином и, следовательно, не мог быть для поэта наглядным примером «практики пятигорских миссионеров» и тем более прототипом в этом отношении для обращенного в христианство Тазита. При этом Турчанинов идет еще дальше, считая, что, подобно отказу Пушкина при работе над поэмой от пункта «Черкес-христианин», он оказался вынужденным, размышляя о возможном продолжении ее, отказаться и от намеченного было им пункта «Миссионер», то есть от обращения в христианство самого Тазита. А тем самым якобы отпала и возможность продолжения и окончания поэмы. Произошло это, считает исследователь, потому, что во время своего путешествия на Кавказ в 1829 году Пушкин убедился, что «пропаганда христианства» среди черкесов при политической обстановке, которая там в это время сложилась, была совершенно нереальна — не дала бы никаких результатов, и, цитируя уже известные нам пушкинские слова: «Черкесы нас ненавидят. Мы вытеснили их из привольных пастбищ...» — и так далее, считает, что это высказывание является одним из ключей к пониманию того, почему Пушкин «в корне изменил замысел поэмы» —

опустил все пункты, связанные с темой христианизации черкесов¹. Однако исследователь странным образом упускает из вида, что замысел «Тазита» возник и работа над ним (составление планов, написание первой половины поэмы) велась не до пушкинского путешествия, а *после* него и в *результате* дорожных впечатлений и раздумий, фиксированных в путевых записках поэта. Мало того, в основанном на них и являющемся в ряде мест прозаическим эквивалентом «Тазита» «Путешествии в Арзрум», окончательном оформленном в 1835 году, Пушкин полностью повторяет мысль о настоятельной необходимости для сближения черкесов с Россией и приобщения их к «Европе и просвещению» «проповедания» им христианской морали. Значит, мысли его на этот счет оставались все время неизменными.

Почему же все-таки Пушкин не продолжал и не закончил одного из самых глубоких по проблематике, в нем заключенной, и самых совершенных по художественному воплощению своих произведений, причем действительно оборвал работу на пункте «Миссионер»? Думается, что действительным «ключом» к этому является как раз та развернутая и целиком посвященная теме миссионерства запись Пушкина, которая имеется в его путевых записках, но в «Путешествии в Арзрум», безусловно по соображениям цензурного порядка, не была включена. На этой воистину «жаркой странице», как, упоминаемая о ней, уклончиво (явно по тем же цензурным соображениям) называет ее Анненков, Пушкин с исключительной резкостью отзывается о представителях официальной православной церкви, из которых, как он подчеркивает, говоря с ними для вящего сарказма на их собственном ханжески-витиеватом языке, никто «не подумал препоясаться и идти с миром и крестом» к народам, «пресмыкающимся во мраке детских заблуждений». Обращаясь к ним и явно имея в виду не столько рядовое духовенство, сколько тех, кто стоит во главе церковного управления, начальников церкви, носителей всяческого мракобесия, Пушкин гневно и презрительно восклицает: «Лицемеры! Так ли выполняете долг христианства? Христиане ли вы?» И, ставя им в пример «древних апостолов» и современных католических миссионеров, продолжает: «С сокрушением раскаяния должны вы потушить голову и безмолвствовать... Кто из вас, муж Веры и Смирения, уподобился святым старцам, скитающимся по пустыням Африки, Азии и Америки, без обуви, в рубищах, часто без крова, без пищи — но оживленным теплым усердием и смиренномудрием! Какая награда их ожидает? Обращение престарелого рыбака или странствующего семейства диких, нужда, голод, иногда — мученическая смерть. Мы умеем спокойно (сперва было: «в великолепных

храмах») блистать велеречием, упиваться похвалами слушателей. Мы читаем книги и важно находим в суетных произведениях выражения предосудительные...» Ясно, что из этой православно-церковной среды «миссионер» появиться в поэме не мог. Мало того, тут же имеется явный и также весьма саркастический намек и на деятельность каррасских миссионеров, заключавшуюся в издании Библии для черкесов: «Легче для нашей холодной лености в замену слова живого выливать мертвые буквы и посылать немые книги людям, не знающим грамоты». При таком отношении к пятигорскому филиалу Российского библейского общества, которое тоже было при Александре I одним из центров обскурантизма и к которому Пушкин еще в свои досыльные годы относился весьма проницательно, не с ним мог быть связан героический — «апостольский» — образ миссионера, который возникал в воображении поэта (кстати, тем самым отпадает и предположение Комаровича, что причина отказа от завершения «Тазита» — цензурная невозможность вывести в поэме образ каррасского миссионера). Таким образом, нереальность «проповедания Евангелия» заключалась, по Пушкину, не в том, что черкесы этого бы не приняли. Наоборот, в своих путевых записках Пушкин писал, что «почва готова для принятия» христианства, «почва ждет семени», «Кавказ ждет христианских проповедников» (в «Путешествии в Арзрум»: «Кавказ ожидает христианских миссионеров»). Нереальность заключалась в том, что таких проповедников в современной ему действительности Пушкин не находил. А раз так, образ «миссионера» в поэме являлся бы чем-то искусственным — надуманной иллюстрацией некоего публицистического тезиса. Но, может быть, прав Анненков и Пушкин подумывал, не явить ли в поэме в качестве миссионера самого Тазита? Возможно, в сознании поэта мелькал и такой вариант. Но остановиться на нем сколько-нибудь всерьез он едва ли мог. Ведь следующие пункты плана гласили: «Война Сражение Смерть». Без участия основного героя — самого Тазита — развертываться действие поэмы, конечно, не могло. Значит, Тазит принимал активное участие и в сражении, и, понятно, не в качестве миссионера (едва ли мог миссионер оказаться на поле боя), а одного из его участников, — это, конечно, больше соответствовало как правде его образа (ведь, несмотря на свои «антигасубовские» этические воззрения и чувства, он не переставал оставаться «могучим» и «храбрым» черкесом), так и самой действительности, где с подобными явлениями поэт не раз сталкивался. Вспомним служившего в русских войсках и на их стороне принимавшего участие в военных экспедициях против своих соплеменников того же Шору Ногмова. Если Пушкин даже и не был с ним лично знаком,

то не слышать о Шоре, поскольку, по свидетельству современников, о нем, как о личности во всех отношениях примечательной, знали тогда все в Пятигорске, он не мог. В русских войсках служил и уже упомянутый Султан Казы-Гирей. Исходя из всего этого, можно думать, что, в соответствии с планом, фабула поэмы должна была разворачиваться следующим образом. Тазит, приняв в результате встречи с «миссионером» (по другим вариантам, «монахом», «священником») христианство (почва для чего уже была подготовлена воспитанием, которое он получил от своего аталыка — «наставника»), сблизается с русскими, находит в их среде вторую родину и в соответствии со своими естественными — черкесскими — наклонностями поступает на военную службу. Во время русско-турецкой войны 1829 года абадзехи (одна из ветвей адехов — черкесов) стали на сторону Турции и начали военные действия против России. Скорее всего именно это и имеет в виду пункт «Война». Далее возникает наиболее драматический момент поэмы. Русский военный, Тазит вынужден принять участие в одном из боев с черкесами (пункт «Сражение») и погибает в нем (пункт «Смерть»). Что касается последнего пункта плана — «Эпилог», он, очевидно, должен был носить, как и эпилог к первой кавказской поэме Пушкина, выраженно политический характер. Но в период написания «Кавказского пленника» Пушкин, подобно декабристам, полагал, что единственное средство замирить Кавказ — «меры жестокие» (отсюда и «воспевание» в эпилоге применяющих именно такие меры русских «героев» — Цицианова, Котляревского и в особенности Ермолова). В эпилоге к «Тазиту», в соответствии со своими взглядами 1829 года, поэт скорее всего поэтически развил бы известный нам и отвечающий пафосу второй кавказской поэмы тезис о необходимости применения другого средства, более сильного, более нравственного, «более сообразного с просвещением нашего века», — водружения среди черкесов «хоругви Европы и Просвещения» — христианства. Напомню, что уже и раньше, в «Бахчисарайском фонтане», Пушкин сталкивал между собой две религии: «магометанскую луну» и крест. Но там эта тема разворачивалась в романтическом духе: смягчение души «мрачного, кровожадного» приверженца Корана — хана Гирея — под влиянием вспыхнувшей любви его к своей пленнице, юной польской княжне, облик которой озарен в поэме светом лампы, денно и ночью горящей пред кротким ликом «пречистой девы». В «Тазите», по существу, та же тема развернута не только в этическом, но и в политическом — государственном — плане.

Конечно, все только что сказанное не более как гипотеза, но вместе с тем гипотеза, логически вполне допустимая. Больше того, естественно задаваясь вопросом, который не может

не интересовать читателей, о более конкретном разворачивании и ходе действия ненаписанной части поэмы (в плане это намечено в самых общих чертах), исследователь, считаю, имеет право попытаться пойти и еще далее.

Поэма в написанной своей части предстает перед нами как произведение с двумя героями-антагонистами — отцом и сыном. В драматическом конфликте между ними — завязка фабульного узла, который, естественно ожидать, должен был бы стягиваться еще туже. Не мог же столь ярко и впечатляюще данный, художественно на равных правах с Тазитом, образ Гасуба играть в поэме только эпизодическую (подобно образам «наставника», чеченской девы), «проходную» роль, фигурировать в первой части и вовсе исчезнуть из второй. Не мог, думается, Пушкин развивать дальше поэму вне этой «трагической коллизии», олицетворяющей те «государственные мысли историка», которые волновали поэта в связи с кавказским вопросом — проблемой отношений между русскими и черкесами. Наконец, зная, как часто, если не всегда, Пушкин в строении своих произведений прибегал к излюбленному им приему кольцевой композиции, законно предположить, что сын и отец должны были снова столкнуться в конце поэмы и именно на поле битвы, а конфликт между ними приобрести еще более острый и напряженный характер и в той новой ситуации, в которой они снова встречаются, достигнуть своего апогея, еще более трагического, чем столкновение отца с сыном в финальной сцене «Скупого рыцаря». В первой части поэмы, видя, что сын изменяет черкесскому адату — закону кровной мести, отец проклиная его и изгоняет из дому. Теперь, когда сын предстает перед ним в рядах русских, сражающихся против черкесов, Гасуб не может не видеть в нем изменника в прямом смысле этого слова. И не от чьей-то пули или шашки (по отношению к развитию фабулы это носило бы случайный характер) гибнет Тазит. «Предателя»-сына убивает сам его отец — острейший сюжетный ход, который органически сращен с развитием фабулы поэмы и вместе с тем полностью соответствует свирепому, неистовому характеру Гасуба. Такая развязка замечательно ложится и в общую художественную идею поэмы. В начале ее Гасуб теряет старшего сына, который, как следствие «хищных», «свирепых» нравов горцев, «рукой завистника убит», в конце, как следствие того же, своею собственной рукой убивает младшего. Все это страшное, бесчеловечное должно было по контрасту сообщить особенную силу миротворному, гуманистическому пафосу эпилога.

Вероятно, сразу же возразят, что я конструирую свою гипотезу по образу и подобию гоголевского «Тараса Бульбы». Однако, снова подчеркивая сугубую гипотетичность моего по-

строения, я склонен думать, наоборот, что творческим толчком для знаменитого эпизода — убийства Тарасом Андрия — гениальной гоголевской повести мог послужить именно пушкинский «Тазит». Поэма, мы знаем, при жизни Пушкина не печаталась. Но поэт не раз знакомил Гоголя и со своими непечатанными произведениями. В период работы Гоголя над «Тарасом Бульбой» общение между ним и Пушкиным было особенно тесным. Причем Пушкин был не только в курсе этой работы, но в какой-то мере принимал в ней участие. Так, до нас дошло свидетельство современника, что «Пушкину какой-то знакомый господин очень живо описывал в разговоре степи. Пушкин дал случай Гоголю послушать и внушил ему вставить в Бульбу описание степи»¹. Кажется почти несомненным, что Гоголь знал из уст Пушкина и о его «Тазите». Уже очень напоминает старый Бульба с его двумя сыновьями, из которых старший, Остап, совершенно ему по душе, а характер и поведение младшего, Андрия, сразу же его настораживает, Гасуба и его сыновей. Очень напоминают три диалога Гасуба с Тазитом — сцену убийства Тарасом Бульбой Андрия. Следует первый вопрос Тараса: «— Ну, что ж теперь мы будем делать? — сказал Тарас... Но ничего не умел на то сказать Андрий и стоял, утупивши в землю очи» (сравним в первом диалоге: «Потупил очи сын черкеса, не отвечая ничего»). Тарас задает второй вопрос: «— Что, сынку, помогли тебе твои ляхи? — Андрий был безответен» (в конце второго диалога «Тазит опять главу склонил», снова ничего не отвечал отцу). Следует третий и самый страшный вопрос: «Так продать? продать веру? продать своих?» Не отвечая и теперь ни слова, Андрий стоял «ни жив, ни мертв перед Тарасом» (Тазит, стоя перед отцом после встречи с убийцей брата, «бледен как мертвец»; на исступленные вопросы Гасуба он снова «молчит, потупя очи»).

Когда имеешь дело с такими великанами художественного слова, как Пушкин и Гоголь, конечно, не приходится говорить о подражании или даже о влиянии, в вульгарном понимании этого слова (хотя глубокое и в высшей степени плодотворное влияние Пушкина на Гоголя, как известно, оказал). Но огонь зажигается от огня. И знакомство с написанной частью «Тазита» могло, как я уже сказал, послужить Гоголю могучим творческим толчком для создания собственного совершенно оригинального произведения. Конечно, мог Пушкин поделиться с Гоголем и планом продолжения поэмы, а если он действительно совершенно отказался от завершения ее (хотя известны случаи, когда поэт возвращался к иным своим замыслам много лет спустя и некоторые из них завершал), даже уступить ему трагическую развязку. Беспредельная щедрость Пуш-

кина в этом отношении широко известна. Но если в данном случае этого даже и не было, то все же сопоставление образов Тазита и Андрия представляет существенный интерес. Андрий изменяет своим и становится на сторону врагов из-за любви к красавице полячке. Насколько глубже и во всех отношениях значительнее, проблемнее раскрыт образ Тазита! Об этом же свидетельствует и другое, естественно напрашивающееся и потому неоднократно уже указывавшееся исследователями, сопоставление «Тазита» — с поэмой Лермонтова «Беглец». В отличие от «Тараса Бульбы», здесь уже не творческая переключка, а, при совершенно несомненной преемственной связи с пушкинской поэмой, прямая с ней полемика. Поэма Лермонтова от начала и до конца выдержана в «гасубовском» ключе (отсюда, вероятно, и подзаголовок «Горская легенда») безоговорочного осуждения и презрения к Гаруну — образ, играющий в ней роль, аналогичную в пушкинской поэме образу Тазита, но лишенный его психологической глубины и философской содержательности, низведенный до уровня банального труса.

«Росток», заложенный в русскую литературную почву хотя и неоконченной, но производящей такое огромное и целостное художественное впечатление (здесь полностью прав Белинский) поэмой Пушкина, несомненно пророс (и именно со стороны ее исторической и философской проблематики) в «Отцах и детях» Тургенева. Следуя за Белинским в раскрытии смысла «трагической коллизии» поэмы, Чернышевский, знавший план ее продолжения в отличие от Белинского, жалел, что он не был осуществлен. «...Глубокое содержание должна была приобрести по мысли автора эта поэма, — писал критик и пояснял: — Тазит... падает в борьбе между прежним и новым, отвергаемым и принимаемым нравственным существованием» (II, 454—455). Тем замечательнее, при глубоком общеполитическом содержании поэмы, ее национально-историческая конкретность. Чутьем художника-мыслителя Пушкин за свое недолгое пребывание на Кавказе сумел ощутить тот глубинный процесс борьбы «прежнего и нового», который уже начал происходить тогда в сознании и жизни кавказских горцев. Как далеко при этом заглядывал Пушкин в будущее, показывает то, что много десятилетий спустя, почти в самом конце XIX века, один из видных грузинских поэтов, кавказский «певец гор», как его называют, Важа Пшавела, кстати особенно высоко ценивший творчество Пушкина, положил подобную же коллизию в основу двух своих наиболее значительных поэм — «Алуда Кетелаури» и «Гость и хозяин»¹.

Булгарин, опираясь на свой опыт «военного человека» (как известно, он сперва воевал в русских войсках против Наполеона, затем переметнувшись к Наполеону и участвовал в его походе на Россию в 1812 году), упрекал, как мы видели, Пушкина в «невероятностях» при описании Полтавского боя, которые «заглушают всю прелесть Поэзии», снисходительно объясняя это тем, что «поэт никогда не был зрителем сражения». Теперь Пушкину, который нагнал действующую русскую армию, победоносно наступавшую на турок, за Карсом, таким зрителем быть довелось. Причем ограничиться только ролью зрителя он никак не мог. В альбоме Ушаковой поэт набросал шуточный автопортрет: верхом на коне, в бурке и цилиндре, с длинной пикой в руке он мчится вперед. Штатская одежда Пушкина среди военных фуражек и мундиров действительно заключала в себе нечто странное, даже комическое. Но во всем остальном эпизод, им иронически зарисованный, носил совсем не шуточный характер и мог кончиться весьма трагически.

Пушкин всегда отличался исключительной храбростью и презрением к смерти. Это неоднократно проявлялось в его многочисленных дуэлях. Есть свидетельство, что знаменитая сцена в «Выстреле» (граф спокойно под дулом без промаха стреляющего Сильвио выбирает из фуражки спелые черешни и ест их, выплевывая косточки) навеяна автобиографическими воспоминаниями. Несомненно, автобиографически окрашены и не менее знаменитые строки из «Гимна чуме» Вальсингама о «неизъяснимых наслаждениях», испытываемых от всего, что «гибелью грозит» и в торжестве над чем утверждается достоинство человека, его бесстрашие, мощь его духа. И вот в первой же стычке с турками, при нем случившейся, Пушкин принял весьма активное участие. В «Путешествии в Арзрум» сам он пишет об этом весьма сдержанно: «...турки завязали перестрелку на передовых наших пикетах. Я поехал с Семичевым посмотреть новую для меня картину». Подробнее и отнюдь не в таких эпических тонах рассказывает об этом один из вызывающих к себе полное доверие очевидцев, брат И. И. Пущина, Михаил Иванович Пущин, тоже декабрист, но признанный менее виновным и потому сосланный не в «каторжные норы» Сибири, а разжалованный в рядовые и находившийся во время персидской и турецкой войн при штабе Паскевича, очень ценившего его за энергию и выдающиеся военно-инженерные способности. На вопрос поэта, только что прибывшего в армию и находившегося в палатке друга его романтической юности, командира Нижегородского драгунского полка генерала Николая Раевского, где же неприятель: «Дай пожалуйста мне ви-

деть то, за чем сюда, с такими препятствиями, приехал!» — Пушкин успокоил его: «Могу тебя порадовать: турки не замедлят представиться тебе на смотр; полагаю даже, что они сегодня вызовут нас из нашего бездействия... Пушкин радовался как ребенок тому ощущению, которое его ожидает. Я просил его не отделяться от меня при встрече с неприятелем, обещал ему быть там, где более опасности, между тем, как не желал бы его видеть ни раненым, ни убитым». Тем же был озабочен и Раевский, который вообще не хотел никуда отпускать поэта от себя. В это время в палатку вошел еще один ссыльный, майор Нижегородского пехотного полка Семичев, который предложил Пушкину находиться при нем, когда он выедет вперед с фланкерами полка. «Еще мы не кончили обеда у Раевского с Пушкиным, его братом Львом и Семичевым, — продолжает Пушкин, — как пришли сказать, что неприятель показался у аванпостов. Все мы бросились к лошадям, с утра оседланным. Не успел я выехать, как уже попал в схватку казаков с наездниками турецкими, и тут же встречаю Семичева, который спрашивает меня: не видел ли я Пушкина? Вместе с ним мы поскакали его искать и нашли отделившегося от фланкирующих драгун и скачущего с саблею нагольб против турок, на него летящих. Приближение наше, а за нами улан с Юзефовичем, скакавшим нас выручать, заставило турок в этом пункте удалиться...»¹ Реальную основу, возможно имеет и шуточный автопортрет поэта с пикой в руках. Другой участник войны, генерал Н. И. Ушаков, написавший впоследствии ее историю, рассказывает, что Пушкин, «одушевленный отвагою... схватив пикку после одного из убитых казаков, устремился противу неприятельских всадников. Можно поверить, что донцы наши были чрезвычайно изумлены, увидев пред собою незнакомого героя в круглой шляпе и в бурке»². В действующих частях вместе с генералом Раевским Пушкин находился с самого своего прибытия к нему и до взятия Эрзерума (Арзрума); участвовал во всех переходах, боевых операциях, несколько раз подвергался вместе со всеми смертельной опасности.

Непосредственное знакомство со сражениями, с войной, при всех волнующих ощущениях, с этим связанных, несомненно смыло с нее те традиционно-поэтические краски, которыми она обычно живописалась, в том числе и самим Пушкиным. Война обернулась к поэту своей грязью и кровью, теми страданиями, которые несет она с собой ни в чем не повинным людям. На это Пушкин наткнулся сразу же, помчавшись посмотреть новую для него картину. Именно с этого и начинается описание ее в «Путешествии в Арзрум»: «Мы встретили раненого казака: он сидел, шатаясь на седле, бледен и окровавлен. Два казака поддерживали его. „Много ли турков?“ — спросил Семи-

чев. „Свиньем валит, ваше благородие“, — отвечал один из них». И в дальнейшем именно эта суровая проза снова и снова встречается на страницах «Путешествия». Тогда же Пушкин явился свидетелем того, как турки, завидя подоспевшее к небольшому казачьему отряду подкрепление, «исчезли, оставя на горе голый труп казака, обезглавленный и обрубленный. Турки отсеченные головы отсылают в Константинополь, а кисти рук, обмакнув в крови, отпечатлевают на своих знаменах». Причем сочувствие вызывали в Пушкине тяжкие страдания и гибель не только своих соотечественников, но и врагов — турок. С протокольной точностью, скупыми короткими фразами описывает поэт ход и исход одной из многочисленных боевых схваток: «...наша конница поскакала во весь опор. Турки бежали; казаки стегали нагайками пушки, брошенные на дороге, и неслись мимо. Первые в преследовании были наши татарские полки, коих лошади отличаются быстротою и силою. Лошадь моя, закусив повод, от них не отставала; я насилу мог ее сдержать. Она остановилась перед трупом молодого турка, лежавшим поперек дороги. Ему, казалось, было лет 18; бледное девическое лицо не было обезображено. Чалма его валялась в пыли; обритый затылок прострелен был пулею. Я поехал шагом...» Как видим, все описание выдержано в тоне деловой военной режиссуры. И только в словах о «девическом» лице убитого «молодого турка» вдруг прорываются сдержанные лирические нотки. Не менее характерно и такое место из «Путешествия»: «Подъезжая к лощине, увидел я необыкновенную картину. Под деревом лежал один из наших татарских беков, раненный смертельно. Подле него рыдал его любимец. Мулла, стоя на коленях, читал молитвы. Умиравший бек был чрезвычайно спокоен и неподвижно глядел на молодого своего друга. В лощине собрано было человек 500 пленных. Несколько раненых турков подзывали меня знаками, вероятно принимая меня за лекаря, и требуя помощи, которую я не мог им подать. Из лесу вышел турок, зажимая свою рану окровавленную тряпкою. Солдаты подошли к нему с намерением его приколоть, может быть из человеколюбия. Но это слишком меня возмутило; я заступился за бедного турку и насилу привел его, изнеможенного и истекающего кровию, к кучке его товарищей. Пленные сидели, спокойно разговаривая между собою. Почти все были молодые люди». С явным сочувствием рисует Пушкин облик и поведение одного из взятых в плен турецких военачальников: «Войско наше стояло в турецком лагере взятом накануне. Палатка графа Паскевича стояла близ зеленого шатра Гаки-паши, взятого в плен нашими казаками. Я пошел к нему и нашел его окруженного нашими офицерами. Он сидел, поджав под себя ноги и кура

трубку. Он казался лет сорока. Важность и глубокое спокойствие изображалось на прекрасном лице его. Отдавшись в плен, он просил, чтоб ему дали чашку кофию и чтоб его избавили от вопросов».

Когда «Путешествие в Арзрум» много лет спустя было опубликовано Пушкиным, тот же Булгарин, упрекавший ранее поэта в отсутствии личного военного опыта, что заглушало «прелесть Поэзии», теперь возмущался холодностью пушкинских описаний, сделанных на этот раз уже несомненно с натуры, отсутствием в них, с его точки зрения, какой-либо поэзии: «Виден ли тут поэт с пламенным воображением, с сильною душою? — вопрошал он, — где гениальные взгляды, где дивные картины, где пламень?!» — и патетически восклицал: «И в какую пору был автор в этой чудной стране! Во время знаменитого похода! Кавказ, Азия и война! Уж в этих трех словах есть поэзия, а «Путешествие в Арзрум» есть не что иное, как холодные записки, в которых нет и следа поэзии»¹. Однако именно в этом-то и заключалось громадное новаторское значение путевых записок поэта, устранившего из своих батальных описаний всю ту ходульную приподнятость, все те риторические, «пламенные» краски, которые обычно на них наносились, показавшего жестокою правду войны во всей ее неприглядности и тем намечавшего дорогу будущему автору очерков о Севастополе и «Войны и мира» Льву Толстому, а своей гуманистической настроенностью предвсравнявшего лермонтовское стихотворение «Валерик».

Непосредственными военными впечатлениями навеяно и несколько стихотворений Пушкина, набросанных им в том же году частично и прямо во время арзрумского похода. Однако и в них нет никаких ура-военных мотивов. Так, при стихотворении «Не пленяйся бранной славой» (Пушкин озаглавил его «Из Гафиза», но оно, хотя и проникнуто духом восточной поэзии, является оригинальным произведением) имеется помета: «Лагерь при Ефрате» и дата «5 июля», — значит, оно написано под Арзрумом, то есть в самой что ни на есть боевой обстановке. Между тем в нем не только нет воспевания той «бранной славы», которая так влекла к себе молодого Пушкина-романтика, а, наоборот, поэт прямо предостерегает от этого адреса стихотворения. Обращено оно к юноше Фаргат Беку, который служил в конном мусульманском полку русской армии, но, думается, при написании его Пушкин вспоминал и о своем впечатлении от трупа другого юноши — молодого турка с бледным девическим лицом. Во время одной из схваток с турками на высотах Саган-лу, описанной в «Путешествии в Арзрум», Пушкин увидел ударную часть турецкой конницы, так называемых дели-башей (в переводе значит «отчаянная голова»):

«Вскоре показались дели-баши и закружились в долине, перестреливаясь с нашими казаками». С этим непосредственно связано стихотворение «Делибаш», так и помеченное в рукописи: «Саган-лу» — и заканчивающееся строками: «Мчатся, сшиблись в общем крике... || Посмотрите! каковы?... || Делибаш уже на пике, || А казак без головы». Стихотворение — несомненное прославление дерзкой, безоглядной удали, выраженной в самом его стремительном, как скачка лошади, ритме, причем удали опять-таки не только наших людей, но и турецких сорвиголов. Но и здесь, как в обращении к молодому красавцу, то же предостережение не обольщаться отчаянной боевой игрой, которая ведет к взаимной гибели. Уж если что и воспевает Пушкин в своем кавказском военном цикле, так не войну, а мир. Таковы его незавершенные стихотворные наброски «Опять увенчаны мы славой...» и «Восстань, о Греция, восстань...», вызванные заключением адрианопольского мира, осуществившего наконец чаяния всех прогрессивных людей того времени и у нас и в Западной Европе — освобождение Греции из-под турецкого ига. Правда, в стихотворении «Олегов щит» поэт сетует на поспешность его заключения, но из-за того, что в результате русских побед Османская империя, как считают многие, могла бы быть окончательно сокрушена. Именно о мире, о возвращении к мирной жизни говорят и остальные два стихотворения «арзрумского» цикла: «Дон» и «Был и я среди донцов...».

В уже упомянутом мною в начале этой главы раннем стихотворении «Война» поэт уповал, что военные дела, ратные подвиги дадут новую пищу его вдохновению — разбудят его «уснувший гений». «Сильные впечатления», острые ощущения при встрече лицом к лицу со смертельной опасностью поэт испытал во время похода на Арзрум, но, как видим, они не стали предметом его песнопений. Больше того, настойчивое подчеркивание в «Путешествии в Арзрум» именно жестокой стороны войны перекликается не с романтическими строками стихотворения 1821 года, а с сочувственными размышлениями Пушкина того же времени об идее вечного мира. Но необычная обстановка, в которой Пушкин оказался после того, как приехал в действующую армию, и которая была так непохожа на столь тяготившее его подневольное «светское» существование, чрезвычайно привлекала поэта. В «Путешествии в Арзрум» он пишет: «Лагерная жизнь очень мне нравилась. Пушка подымала нас на заре. Сон в палатке удивительно здоров. За обедом запивали мы азиатский шашлык английским пивом и шампанским, застывшим в снегах таврийских. Общество наше было разнообразно. В палатке генерала Раевского собирались беки мусульманских полков; и беседа шла через переводчика. В войске нашем находились и народы закав-

казских наших областей и жители земель недавно завоеванных».

Но в палатку Раевского часто являлась и еще одна группа посетителей, о которых поэт имел основания почти совсем не упоминать, но общество которых было ему особенно дорого и близко. Бенкендорфу и царю поэт позднее объяснял свою поездку в Тифлис и далее к действующей армии желанием повидаться с братом, который служил в Нижегородском драгунском полку и которого он не видал в течение последних пяти лет. Но в числе побуждений к поездке в армию, есть все основания думать, имелось и еще одно, о котором он по понятным причинам умалчивал. Мы помним, что при прощании с Марией Волконской Пушкин сказал ей о своем намерении побывать на местах военных действий Пугачева, а оттуда добраться и до Нерчинских рудников. Сказано это было полувшутку, но, несомненно, отражало какие-то глубокие внутренние переживания поэта. На пугачевских местах он позднее и в самом деле побывал, но посетить сибирских узников, конечно, никакой ни возможности, ни надежды у него не было. Но очень много разжалованных в рядовые декабристов было сослано на Кавказ и находилось в рядах действующей армии. По подсчетам новейшего исследователя, в русско-персидской и русско-турецкой войнах 1827—1829 годов принимало участие двадцать человек из числа декабристов, осужденных в качестве «государственных преступников», и двадцать шесть признанных «прикосновенными». Кроме того, на Кавказ был сослан еще ряд лиц, в той или иной степени связанных с декабристским освободительным движением. Всего «в рядах Отдельного Кавказского корпуса числилось свыше 65 „переведенных“ и разжалованных офицеров-декабристов и более 3000 репрессированных солдат — участников декабрьского восстания»¹.

Для всех сосланных декабристов был создан, по специальным инструкциям свыше, исключительно суровый режим. Ревностным исполнителем этих инструкций был главнокомандующий, генерал Паскевич, во всех сражениях направлявший их в самые опасные места, о чем специально рапортовал высшему начальству. В то же время, поскольку именно декабристы составляли наиболее культурное ядро армии и отличались особенной отвагой, Паскевич широко использовал знания и опыт многих из них, цинично присваивая себе их дела и заслуги. Совсем по-иному относился к декабристам генерал Раевский. Докладывая несколько позднее царю о политических — декабристских и продекабристских — настроениях в армии, Паскевич писал: «... дух сообщества существует, который по слабости своей не действует, но с помощью связей между собою живет... По множеству здесь людей сего рода, главное к наблюдению

есть то, чтобы они не имели прибежища в лицах высшего звания и, так сказать, пункта соединения». В качестве лиц «высшего звания», оказывающих такое прибежище, он называл и генерала Раевского¹. В одном из «пунктов соединения» — палатке Раевского — Пушкин встречался со многими декабристами, некоторых из них он раньше знал и лично («Многие из моих старых приятелей окружили меня», — пишет он в «Путешествии»). «Соединению» этому, конечно, способствовал и сенсационный проезд в армию Пушкина, вольнолюбивая поэзия которого так восторгала почти всех участников декабристского движения и сыграла такую большую роль в формировании и их политических взглядов и в особенности их революционных настроений и чувств. До нас дошли скудные сведения о содержании этих встреч. Однако из тоже довольно скудных свидетельств очевидцев мы знаем, что, подобно тому как после возвращения из ссылки поэт читал московским любознателям свои новые произведения, и прежде всего «Бориса Годунова», так и теперь он читал своим старым и новым приятелям ту же свою историческую трагедию, тогда все еще не опубликованную, читал новые отрывки из «Евгения Онегина». В этом «тесном кругу», по воспоминаниям одного из адъютантов Раевского, друга П. А. Вяземского, поэта М. В. Юзефовича, велись оживленные разговоры с Пушкиным на литературные темы, порой вспыхивали и «откровенные споры». Юзефович упоминает о теме только одного из них: «...Пушкин коснулся аристократического начала, как необходимого в развитии всех народов; я же щеголял тогда демократизмом. Пушкин, наконец, с жаром воскликнул: „Я не понимаю, как можно не гордиться своими историческими предками! Я горжусь тем, что под выборною грамотой Михаила Федоровича есть пять подписей Пушкиных“»². Как мы знаем, именно на эту тему, которая всегда имела для Пушкина не узкословное, а большое культурно-историческое значение и которая занимает такое существенное место в его политических концепциях конца 20—30-х годов, жарко спорил он в 1825 году с Рылевым и А. Бестужевым. Но в этих тесных дружеских беседах, можно с уверенностью сказать, шла речь и о более близких и острых политических темах. Характерно, что именно в этой обстановке Пушкин поделился одним из планов окончания своего романа в стихах, согласно которому Онегин должен был оказаться в числе декабристов. Особенно откровенный характер, вероятно, носили беседы Пушкина с одним из его любимейших лицейских друзей, членом Союза Благоденствия, невольным очевидцем страшного и трагического зрелища — приведения в исполнение приговора над декабристами, полковником В. Д. Вольховским, занимавшим во время турецкой кампании нелегкий пост обер-квартирмей-

стера всего Кавказского корпуса и одновременно с исключительной отвагой выполнявшего ряд ответственных боевых поручений. «Здесь, — читаем в «Путешествии», — увидел я нашего Вольховского, запыленного с ног до головы, обросшего бородой, изнуренного заботами. Он нашел однако время, — глухо добавляет Пушкин, — побеседовать со мною как старый товарищ». Еще более часто и тесно общался Пушкин с М. И. Пущиным. Среди разжалованных и сосланных на Кавказ декабристов М. И. Пущин являлся одним из самых замечательных. Его знаниям и личной отваге Паскевич обязан был многими своими победами. Другой находившийся в Кавказской армии декабрист, А. С. Гангеблов, рассказывает в своих воспоминаниях: «В своей солдатской шинели, Пущин распоряжался в отряде как у себя дома, переводя и офицеров, и генералов с их частями войск с места на место по своему усмотрению: он руководил и мелкими и крупными работами, от вязания фашин и туров, от работ киркой и лопатой, до трасировки и возведения укреплений, до ведения апрошей, и кроме того исполнял множество важных поручений. Он же, в той же солдатской шинели, присутствовал на военных советах у главнокомандующего, где его мнения почти всегда одерживали верх (о чем мне известно было через Вольховского и Ушакова). Этот человек как бы имел дар одновременно являться в разных местах»¹.

Пушкину, естественно, импонировал, внушал глубокое уважение замечательный облик этого человека, которого не смогла сломить ни постигшая его тяжкая судьба, ни унижительные обстоятельства, в которые были поставлены разжалованные декабристы. «Он любим и уважаем, как славный товарищ и храбрый солдат», — лапидарно и выразительно заметил о нем поэт в «Путешествии». Не мог не вспомнить с ним Пушкин и его брата, своего «первого», «бесценного» лицейского друга И. И. Пущина. Общение с Вольховским также не могло не вызвать в его памяти далекие лицейские времена. Если при вторичном посещении Минеральных Вод на Пушкина нахлынули воспоминания о его первом там пребывании, о семействе Раевских, о Марии Раевской, здесь он невольно погружался в атмосферу своего отрочества и ранней юности — «лицейских ясных дней». Непререкаемое свидетельство тому — небольшой стихотворный набросок, сделанный им, возможно, тогда же, в военном лагере: «Зóрю бьют... из рук моих || Ветхий Данте выпадает...» Содержание этого, судя по всему, незавершенного поэтом и потому затерявшегося в его рукописях наброска крайне просто. Поэт услышал рано утром в лагере барабанный бой, отбивавший зóрю — сигнал вставать, и вспомнил свои лицейские годы, когда по утрам его будил тот же звук. Строго го-

вора, здесь даже почти нет никакого содержания, это скорее то, что некоторые композиторы называют «музыкальный момент». И вместе с тем именно в необыкновенной музыкальности этой стихотворной миниатюры, порожденной услышанным звуком, тайна ее исключительно впечатляющего эстетического обаяния. В связи с резким барабанным боем, в начале стихотворения преобладают звонкие согласные — *з* («зрю»), *б* («бьют»), *д* («Данте выпадает»). Затем, в соответствии с отходом поэта от реального, сейчас окружающего его мира в мир воспоминаний, они как бы приглушаются, притухают: в третьей строке, инструментованной на *т*, вообще нет ни одного звонкого согласного («На устах начатый стих»). Особенно выразительна в этом отношении пятая строка, как бы постепенно утрачивающая свою материальную весомость (замена двух *д* первой половины стиха двумя *т* второй; улетающая, тающая гамма гласных: у-а-е-е-у-е-а-е): «Дух далече улетаёт». Однако этот мир воспоминаний так ярко переживается поэтом, что как бы приобретает всю силу реальности, — и снова стих ведут по преимуществу звонкие звуки: шестая строчка инструментована на *з* и *в* («звук привычный, звук живой»), в дальнейшем снова возникает твердое звукосочетание *да* («раздавался», «давнишнюю»)...

Но долго пробыть вместе со своим давним другом, двадцатисемилетним генералом Раевским, «старыми приятелями» и новыми знакомцами Пушкину не довелось. Прошло всего месяц с небольшим по прибытии его в армию — и он вынужден был покинуть ее. Свое внезапное решение двинуться в обратный путь сам поэт объясняет в «Путешествии» тем, что после взятия Арзрума война казалась фактически законченной, и, кроме того, в Арзруме «открылась чума»: «Мне тотчас представились ужасы карантина, и я в тот же день решил оставить армию». Когда же выяснилось, что военные действия снова возобновляются, и Паскевич предложил ему быть «свидетелем дальнейших предприятий», он не стал отменять принятого решения. Прощаясь с поэтом, Паскевич подарил ему на память турецкую саблю. Игнорировать этот рассказ Пушкина, как это склонны делать некоторые новейшие исследователи, никак нельзя. Не может быть сомнения и в том, что все, о чем в нем рассказывается, было на самом деле. Но это составляло только внешнюю, так сказать, «дипломатическую» сторону дела. Между тем под ней крылась определенная подоплека. После того как III отделению из агентурных донесений стало известно, что Пушкин направляется в действующую армию к Паскевичу, сразу же были даны инструкции всюду установить за поэтом тайный полицейский надзор¹. Инструкции эти, понятно, были выполнены. Из свидетельств современников-очевидцев мы знаем, что Паскевич старался по возможности все время дер-

жать Пушкина в поле своего зрения. Конечно, не были для него секретом и встречи поэта с разжалованными декабристами, и их беседы «в тесном кругу». Один из участников Арзрумского похода, Н. Б. Потокский, со слов Вольховского, рассказывает, что Паскевич призвал поэта в свою палатку и, когда тот явился (как раз во время доклада Вольховского главнокомандующему), «резко объявил: — Господин Пушкин! мне вас жаль, жизнь ваша дорога для России; вам здесь делать нечего, а потому я советую немедленно уехать из армии обратно, и я уже велел приготовить для вас благонадежный конвой... — Вольховский передал мне, что Александр Сергеевич порывисто поклонился Паскевичу и выбежал из палатки, немедленно собрался в путь, попрощавшись с знакомыми и друзьями, и в тот же день уехал». Не говоря о неточностях, которые имеются в этом рассказе (в частности, из «Путешествия» мы знаем, что проститься с Паскевичем Пушкин пришел 19 июля, а уехал он из Арзрума только 21 июля), получается, что поэт придумал факты, изложенные в его путевых записках, кстати опубликованных им при жизни Паскевича. Да и едва ли бы Паскевич, все же рассчитывавший, что Пушкин, хотя за месяц своего пребывания в армии ничего и не написал в его славу, в дальнейшем воспевает своей «сладкозвучной лирой» его военные триумфы, стал действовать так резко. Гораздо правдоподобнее и согласнее с другими данными, которыми мы располагаем, то, что Потокский сообщает далее: «Вольховский передавал мне под секретом еще то, что одною из главных причин недовольствия главнокомандующего было нередкое свидание Пушкина с некоторыми из декабристов, находившимися в армии рядовыми. Говорили потом, что некоторые личности шпионили за поведением Пушкина и передавали свои наблюдения Паскевичу...»

Характерно, что Паскевич вообще, видимо, постарался разрушить «пункт соединения» Пушкина с его друзьями. После взятия Арзрума М. И. Пущин был отправлен им в Тифлис; генерал Раевский с его Нижегородским драгунским полком — одним из «прибежищ» разжалованных декабристов — в дальнейший поход; самого же поэта Паскевич удержал при себе, поселив в том же сераскирском дворце, в котором расположился сам. Именно потому-то Пушкину и могло казаться, что война кончена, и, во всяком случае, дальнейшее пребывание его в армии утратило для него интерес. Мог он и почувствовать, что все это делается неспроста. «Ужасно мне надоело вечное хождение на помочах этих опекунов, дядек; мне крайне было жаль расстаться с моими друзьями, — но я вынужден был покинуть их. Паскевич надоел мне своими любезностями», — говорил Пушкин редактору «Тифлисских ведомостей» П. С. Сан-

ковскому, человеку прогрессивных взглядов, печатавшему на страницах своей газеты (конечно, без подписи) произведения ссыльных декабристов; поэт близко сошелся с ним во время пребывания в Тифлисе¹. Вскоре же после «вынужденного» отъезда Пушкина из армии последовала расправа и над генералом Н. Раевским. Узнав, что Раевский приблизил к себе ряд лиц, «принадлежавших к злоумышленным обществам», и даже «приглашал их к обеду», Николай I предписал, по соответствующему рапорту Паскевича, рекомендовавшего его «удаление» из Кавказской армии: «Г.-м. Раевского за совершенное забытие своего долга, сделав строгий выговор, посадить под арест домашний при часовом на 8 дней и перевести в 5-ю уланскую дивизию»².

5

Поездка Пушкина в Закавказье, в действующую армию, продолжавшаяся около четырех месяцев, начатая посещением опального генерала Ермолова и проходившая в тесном общении со многими из своих друзей, ссыльных декабристов, как уже сказано, имела огромное значение для вырвавшегося — пусть на короткое время — из «мертвящего упоенья света», из среды «бездушных гордецов», «блистательных глупцов», «холопов добровольных» и хлебнувшего вольного воздуха поэта.

Могучая природа Кавказа, боевая обстановка, доблестные военные подвиги простых русских людей, одетых в солдатские шинели, встречи и беседы с друзьями-декабристами, так героически, с таким мужеством и достоинством переносившими свою тяжкую долю, оказали самое благотворное действие на поэта. Наряду с историческим и политическим оптимизмом «Полтавы», все это способствовало преодолению Пушкиным тягостных настроений, в течение первых последекабрьских лет окрашивавших его личную лирику в безотрадно мрачные, унылые, минорные тона. От пушкинских стихов 1829 года снова повеяло бодростью, здоровьем душевным, мажорным, мужественным, жизнеутверждающим духом.

Это ощутимо уже в цикле кавказских стихов. Но едва ли не с особенной силой звучит в написанном месяца через полтора после возвращения из Арзрума, 3 ноября 1829 года, напоенном бодрым морозным воздухом, насквозь пронизанном солнечными лучами («Мороз и солнце, день чудесный!»), блистательном «Зимнем угре», стирающем, как и в «Евгении Онегине», всякие грани между «высоким», торжественным, праздничным («Навстречу северной Авроры || Звездою севера явись») и «низким», будничным, бытовым («трещит затопленная печь», «лежанка», бурая кобылка, которая заменила первоначальный

вариант «конь черкасский»), превращающем и то и другое в неразрывно слитое, единое — в поэзию действительности. По заглавию это стихотворение словно бы перекликается с элегической «Зимней дорогой» (1826), но и по содержанию и по своему тону оно прямо, почти подчеркнуто противоположно ей. В «Зимней дороге» перед нами был унылый ночной пейзаж: печальные поляны, печально озаренные светом отуманенной луны; в «Зимнем утре» — блестящие под яркими солнечными лучами великолепные ковры снежных полей. И для того чтобы этот контраст стал еще нагляднее, еще непосредственно ощущаемее, в «Зимнем утре» дается прямое сопоставление мглистого и мрачного, наводящего на душу печаль «вчера», в известной мере повторяющего пейзаж «Зимней дороги» («бледное пятно» луны), с ослепительно сверкающим солнечным «сегодня» («Вечор...» — «А нынче...»). И это не только два разных пейзажа и, соответственно с этим, два различных душевных состояния. Поставленное в ряд со всем циклом трагически окрашенных стихов Пушкина, открывающимся «Зимней дорогой», стихотворение это, сближающееся с последней даже в перекличке заглавий, приобретает гораздо более широкое значение. В нем снова, как в «Полтаве», вне всяких условностей, на самых обычных, ежесуточно всеми наблюдаемых сменах вечера утром, ночи днем показано торжество света над мраком — звучит победный клич мажорной «Вакхической песни»: «Да здравствует солнце, да скроется тьма!» В подобном же ключе воспринимается написанное (в селе Павловском Тверской губернии — имени П. И. Вульфа) накануне «Зимнего утра» и в этом отношении его как бы подготовляющее стихотворение «Зима. Что делать нам в деревне?». Скучные и однообразные деревенские помещичьи будни («Вот вечер: вьюга воет; || Свеча темно горит; стесняясь, сердце ноет; || По капле, медленно, глотаю скуки яд») — «Тоска!». И вдруг издали наезжает «нежданная семья: старушка, две девицы || (Две белокурые, две стройные сестрицы)» — и томительные сельские будни оборачиваются праздником, унылая скука — радостной полнотой бытия: «Как оживляется глухая сторона! || Как жизнь, о боже мой, становится полна!..»

Однако ни в одном из пушкинских стихотворений не сказывается с такой силой тягчайший личный и общественный кризис и одновременно выход из него, его преодоление — и трагедия и разрешающий ее катарсис, — как в написанных месяца через два после «Зимнего утра» (26 декабря) новых стансах — стихотворении «Брожу ли я вдоль улиц шумных».

Большая часть этого широчайше известного стихотворения, ставящего в упор тему о смерти, по-настоящему трагична. Где бы ни был поэт и что бы он ни делал, его неотступно пресле-

дует мысль о неизбежной смерти не только его самого, но и всех, кто его окружает. Причем эта дума владеет им не только каждый день, но и каждую минуту — каждый час. «Кружусь ли я с толпой мятежной, || Вкушаю ль сладостный покой, || Но мысль о смерти неизбежной || Везде близка, всегда со мной...» — еще прямолинейнее говорит об этом поэт в одном из первоначальных вариантов. Эта неотступная мысль о смерти — тоже знамение эпохи, проявление общественной депрессии, уныния, упадка сил. Недаром тема смерти звучит в эту пору у многих и многих поэтов — современников Пушкина. С особенной силой проявляется это в творчестве одного из самых значительных поэтов пушкинской поры, Евгения Баратынского. В 1827 году (год создания Пушкиным его «Трех ключей») Баратынский пишет большое стихотворение «Последняя смерть», в котором рисуется конечная гибель всего человечества; а в 1828 году (год создания Пушкиным стихотворения «Дар напрасный, дар случайный») пишет стихотворение «Смерть» — восгорженный и страстный гимн «святой деве» — смерти, в которой поэт, также очень тяжело переживавший кару, постигшую декабристов, склонен видеть не только «всех загадок разрешенье», но — это было полно в ту пору особого смысла — и «разрешенье всех цепей». «О дочь верховного Эфира! || О светозарная краса! || В руке твоей олива мира, || А не губящая коса...» — молитвенно восклицает поэт. Совсем иное — в пушкинских стансах «Брожу ли я вдоль улиц шумных». В них говорится о неминуемом смертном часе, о неизбежности для каждого сойти «под вечны своды», но никакого культа смерти нет. Наоборот, трагическая мысль о смерти, и своей и всего своего поколения, разрешается другой, светлой, альтруистической мыслью (зерно ее уже в эпитете «Младенца ль *милого* ласкаю») о цветении новой, молодой жизни. Благословением ее и завершается это чудесное стихотворение, в котором «лелеющая душу гуманность» поэзии Пушкина одерживает одну из самых трудных и великих своих побед.

«Брожу ли я вдоль улиц шумных» — стихотворение в существе своем глубоко оптимистическое. Но это не высмеянный Вольтером наивно-розовый «оптимизм» недалекого Панглоса, считающего, что все к лучшему в этом лучшем из миров; это не эгоистически-эпикурейский оптимизм русского «вельможеского» XVIII века (см. концовку замечательной державинской оды «На смерть князя Мещерского», тематически во многом перекликающейся с пушкинскими стансами 1829 года). Свидетель многих глубоко драматических событий мировой и отечественной истории, остро ощущавший ложь и несправедливость существующих общественных отношений, испытывавший так много горечи и боли в своем собственном жизненном опыте,

Пушкин отнюдь не отрицал наличия в мире зла; он больше чем кто-нибудь знал и понимал трагический характер исторического процесса. Оптимизм Пушкина совсем другого качества, это и глубоко выстрадавший, и подлинно мужественный, и действительно жизнеутверждающий оптимизм. И замечательно: стихотворения, в которых поэт снова обретает душевную бодрость, ясную мужественность духа, звучат в мажорном стихотворном метре — четырехстопном ямбе, размере победных од Ломоносова, ставшем основным размером и поэзии Пушкина. «Зимняя дорога» написана четырехстопным хореем; «Три ключа» — пятистопным ямбом; «Воспоминание» — перемежающимся шестистопным и четырехстопным ямбом; «Дар напрасный, дар случайный» — тоже четырехстопным хореем. «Зимнее утро» и «Брожу ли я вдоль улиц шумных» написаны четырехстопным ямбом — размером «Евгения Онегина» и «Полтавы».

Наличие в лирике Пушкина второй половины 20-х годов мотивов тоски, отчаяния, безнадежности показывает, насколько он был человеком своего времени, как глубоко и как органически был связан с жизнью общества, выражал все его боли и недуги. Мужественное преодоление Пушкиным трагических мотивов наглядно свидетельствует, насколько великий поэт сумел в своем творчестве выйти за пределы своего времени, указывая выход и грядущим поколениям. Читая такие его стихи, как «Зимнее утро», как стансы «Брожу ли я вдоль улиц шумных», начинаешь в полной мере понимать проникновенные слова Герцена о том значении, какое имела звонкая и широкая пушкинская песня для него и его современников.



Мужественно-звонкие и широкие звуки новых лирических стихов Пушкина тем замечательнее, тем больше свидетельствуют о мощи и крепости духа поэта, что после возвращения его из Закавказья и его личная жизнь, и условия, в которые было поставлено его творчество, стали еще труднее и неблагоприятнее. Больше того, именно год, последовавший за возвращением поэта, был в этом отношении самым тяжелым из его послесыльных лет. Первым приветствием в любезном отечестве была разгромно-издевательская статья Надеждина о «Полтаве». Но это было только начало. По приезде в начале ноября в Петербург его ждало второе «приветствие» — посланное ему почти месяц назад письмо от Бенкендорфа. Не только в сухоофициальном, но и прямо в угрожающем тоне шеф жандармов, ссылаясь на повеление царя, требовал ответа, «по чьему позволению» он предпринял «странствия» за Кавказом и посещение Арзрума. «Я же, со своей стороны, — добавлял глава

III отделения, — покорнейше прошу вас уведомить меня, по каким причинам не изволили Вы сдержать данного мне слова и отправились в закавказские страны, не предупредив меня о намерении вашем сделать сие путешествие» (XIV, 49). Пушкину пришлось объясняться и оправдываться в своем «поведении», признавая его «опрометчивостью» («étourderie») и подчеркивая, что ничего помимо этого — «никакого другого побуждения» («tout autre motif») — в его поступке не было (XIV, 51).

Ждали Пушкина и большие личные огорчения. Натали, видимо, удивил и оскорбил стремительный, без всякого предупреждения отъезд поэта в действующую армию. А ее мать, очевидно наведя соответствующие справки, получила сведения о политической его неблагонадежности. Во всяком случае, во время своего закавказского путешествия Пушкин несколько раз писал Гончаровой-матери, но ответа не получал. Сразу же по приезде в Москву поэт поспешил к Гончаровым, но принят был и матерью и дочерью весьма холодно и сухо. «Сколько мук ожидало меня по возвращении! — писал он Н. И. Гончаровой месяцев восемь спустя. — Ваше молчание, ваша холодность, та рассеянность и то безразличие, с каким приняла меня м-ль Натали... У меня не хватило мужества объяснитьсь — я уехал в Петербург в полном отчаянии. Я чувствовал, что сыграл очень смешную роль, первый раз в жизни я был робок (timide)...» (XIV, 76; подлинник по-французски). Мучительные переживания Пушкина претворились тогда же в едва ли не самые проникновенные любовно-лирические строки, им когда-либо написанные (датируются 1829 годом, не позднее ноября):

Я вас любил; любовь еще, быть
 может,
 В душе моей угасла не совсем;
 Но пусть она вас больше не
 тревожит;
 Я не хочу печалить вас ничем.

Я вас любил: безмолвно,
 безнадежно,
 То робостью, то ревностью томим;
 Я вас любил так искренно, так
 нежно,
 Как дай вам бог любимой быть
 другим.

Стихотворение это абсолютно целостный, замкнутый в себе художественный мир. И в то же время существует несомненная внутренняя преемственная связь между ним и созданной по пути в Тифлис второй и окончательной редакцией стихотворения «На холмах Грузии...». Оба стихотворения даже внешне подобны друг другу. Тот же объем, простота рифм, некоторые из них прямо повторяются (в обоих стихотворениях рифмуется: «может» — «тревожит»), и вообще единый структурный принцип — предельная простота выражения, при насыщенности словесными повторами — лейтмотивами (там: «Тобою || Тобой,

одной тобой», здесь — троекратное: «Я вас любил»), сообщающими обоим стихотворениям их проникающий душу лиризм, их чарующую музыкальность, которая с особенной силой приводит на память слова П. И. Чайковского. На заданный ему однажды вопрос, почему он не пишет романсов на стихи Пушкина, композитор ответил: потому что они и так музыка. Эта близость формы определена общностью содержания — единой развивающейся лирической темой. Основа первого — утверждение, что сердце поэта любит, ибо не может не любить. Во втором раскрывается природа, сущность большой, подлинной любви. Мне приходилось слышать критические замечания по этому поводу. — Деликатно ли по отношению к любимой настойчиво твердить ей о своей любви в прошедшем времени? — сказал мне один из моих весьма квалифицированных собеседников. Однако такое замечание — результат непонимания того душевного состояния, которое выражено в пушкинском стихотворении и лучшим реально-психологическим комментарием к которому являются приведенные только что строки из письма Пушкина к Н. И. Гончаровой. Поэт говорит, что его любовь, быть может, не совсем *угасла* (снова образная переключка с кавказским восьмистишием, где сердце *горит* любовью), но все стихотворение — непрерываемое свидетельство того, что гореть любовью оно продолжает и посейчас. Троекратным «Я вас любил» поэт, в какой-то мере уязвленный, даже, возможно, оскорбленный тем, что та, кого он *так* любит, относится к его чувству столь равнодушно, столь безразлично, хочет больше всего убедить самого себя. Но главное не в этом. То, что он говорит о своей любви в прошедшем времени, продиктовано мыслями не о себе, а о ней, нежной заботой о том, чтобы своей настойчивой, а раз она безответна, становящейся даже назойливой любовью ничем не потревожить любимую, не причинить ей хотя бы тень какого-либо огорчения; а это уже само по себе лучшее подтверждение того, что любовь не угасла: «Я не хочу печалить вас ничем». И уже совсем снимается что-либо личное, эгоистическое в концовке стихотворения, адекватной — по своей просветленной альтруистичности — концовке написанных около этого же времени стансов «Брожу ли я вдоль улиц шумных». Там благословение новой, молодой жизни, которая придет на смену и самому поэту и всем его сверстникам; здесь — пожелание, чтобы любимая нашла такую же полноту чувств в том — другом, кто станет ее избранником. Восьмистишие «На холмах Грузии...», подобно стихотворному наброску «Зрю бьют», — «музыкальный момент», навеки чудесно запечатлевший пережитое поэтом мгновение любви и светлой печали. В буквально напoeнных любовью восьми строчках стихотворения «Я вас любил» (слово «любовь» в разных его формах: «любил», «лю-

бовь», «любимой» — повторяется пять раз) заключена целая история высокого и пламенного, исключительного по своей самоотверженности и благородству любовного чувства. И это не только запечатленное мгновенье, преходящий мотив. Это — в высшей степени просветленное состояние души, обретенное здесь поэтом и снова порой в нем возникающее. Так, концовка этого восьмистишия будет, по существу, снова повторена и развита в другом, написанном года три спустя стихотворении-дублете (весьма редкий случай в творчестве Пушкина) «К ***». Любуясь «в печальном сладострастье» «нечаянно» прошедшей перед ним девушкой — «младым, чистым, небесным созданием», поэт, безмолвно следуя за ней глазами, благословляет ее «на радость и на счастье», желая ей сердцем всё — «все блага жизни» и даже «счастье того, кто избран ей, || Кто милой деве даст название супруги». В «Евгении Онегине» Пушкин пишет о «безнадежном эгоизме» героев байронического типа, возвеличенном, облеченном в «унылый романтизм» их творцом. Приведенные только что два стихотворения, как и стансы «Брожу ли я вдоль улиц шумных», ярче и нагляднее всего выражают диаметрально противоположное, «антибайроническое» существо творчества русского национального гения.

Необыкновенная просветленность любовного чувства в стихотворении «Я вас любил...», при всей его пламенности подлинная его возвышенность тем замечательнее, что свой, как казалось поэту, окончательный разрыв с «м-ль Натали» он переживал в высшей степени мучительно. Примерно через месяц Пушкин написал новое стихотворение, явно этим навеянное: «Поедем, я готов; куда бы вы, друзья, || Куда б ни вздумали, готов за вами я || Повсюду следовать, надменной убегая». Сам поэт назвал это обращение к друзьям, написанное в духе его прежних антологических стихов и подражаний древним и обрывающееся в печати строкой тире, «Элегическим отрывком». «Отрывком» назвал Пушкин и стихотворение 1828 года «Каков я прежде был, таков и ныне я...», сходное с только что приведенным по тону и прямо перекликающееся с ним концовкой. Однако сам поэт считал, очевидно, оба эти стихотворения художественно законченными и так их и опубликовал. Стихотворение «Поедем, я готов...» является в известной мере психологическим комментарием к «Я вас любил...» и подтверждает правильность именно такого понимания последнего. «Умрет ли страсть моя?» — спрашивает в нем себя поэт. Значит, любовь его отнюдь не угасла. В черновых вариантах поэт называл свою любовь «безумной»; там же употреблен эпитет «робкая любовь» (вспомним: «то робостью... томим»); в другом месте: «Я робко принесу повинную главу». В строках (в особенности в эпитетах, придаваемых любимой):

«Повсюду следовать, *надменной* убегая...» — и в вопросительной концовке: «Забуду ль *гордую мучительную* деву...» — отчетливо сквозит и та уязвленность поэта, о которой говорилось выше. После заключительных строк «Отрывка» Пушкин и прямо написал: «Но полно, *разорвал* оковы я любви», затем исправил: «Но полно, *разорву* оковы я любви»; однако в дальнейшем эту строку вовсе снял.

Вообще все это стихотворение имеет совершенно определенные биографические реалии. Поэт действительно мечтал в это время о новых далеких странствиях. Ровно полмесяца спустя после его написания (датировано Пушкиным 23 декабря 1829 года) он обратился с письмом к Бенкендорфу, в котором просил разрешения поехать во Францию (в стихотворении: «кипящий Париж»), или в Италию («Где Тасса не поет уже ночной гребец» — то есть гондольер, — Венеция находилась в это время под чужеземным, австрийским, игом), или, если это окажется невозможным, даже в Китай с направляемой туда миссией («К подножию ль стены далекого Китая...») (XIV, 56). И конечно, когда он писал эту строку, он вспоминал своего прадеда Ганнибала, сосланного Меншиковым к китайской границе. Как видим, даже возможные маршруты поездки абсолютно соответствуют намечавшимся в стихотворении. Однако на все это последовал категорический отказ, лицемерно прикрываемый заботами о поэте царя, полагающего, что такая поездка может расстроить его денежные дела и, кроме того, отвлечет от литературных занятий. Подобная «отеческая» заботливость, вероятно, привела бы Пушкина во всякое другое время в ту неудержимую ярость, которая порой им овладевала. Но в данном случае приходилось смириться и в ответном письме шефу жандармов благодарить царя за оказанные «благотворения» (возвращение из ссылки, исход дела с «Гавриилпадой», прощение самовольной поездки в действующую армию). Характерно, что в том же ответном письме Пушкин, отрепаясь от себя, просит (что и занимает почти все письмо) о назначении пенсии вдове отца М. Н. Волконской, генерала Раевского. «Узами дружбы и благодарности, — пишет поэт, — связан я с семейством, которое ныне находится в очень несчастном положении («*aujourd'hui bien malheureuse*»): вдова генерала Раевского обратилась ко мне с просьбой замолвить за нее слово перед теми, кто может донести ее голос до царского престола. То, что выбор пал на меня, — с внезапно прорывающейся и нескрываемой горечью добавляет поэт, — само по себе уже свидетельствует, до какой степени она лишена друзей, всяких надежд и помощи. Половина семейства, — продолжает Пушкин, — находится в изгнании, другая — накануне полного разорения». «Прибегая к вашему превосходительству, — заключает

Пушкин, — я надеюсь судьбой вдовы героя 1812 года, — великого человека, жизнь которого была столь блестяща, а кончина так печальна, — заинтересовать скорее война, чем министра, и доброго и отзывчивого человека скорее, чем государственного мужа» (XIV, 58 и 398—399; подлинник по-французски). Просьба Пушкина была передана Бенкендорфом царю и удовлетворена последним, но, конечно, не благодаря впечатлению, произведенному прочувствованным пушкинским письмом (хотя оно и послужило толчком к этому), как и не в силу присущих тому и другому «отзывчивости и доброты». Николай, как мы знаем, любил «лицедействовать» — становиться в позу великодушного рыцаря (лицемерный характер оказанной им в данном случае «милости» не замедлил вскоре же обнаружиться). Вместе с тем жест царя явился еще одним звеном в той цепи «благодетний», которой он психологически оковывал поэта. Но замечательным свидетельством доброты и отзывчивости, верности дружбе и любви является письмо самого Пушкина, еще один из тех систематических и настойчивых призывов милости к падшим, с которыми он стал обращаться к Николаю сразу же по возвращении из ссылки.

Поехать в дальние страны, чтобы «забыть» предмет своей «нежной» и «безумной» любви-страсти, Пушкин не смог. Попытался он было возобновить одно из своих прежних страстных увлечений периода южной ссылки, знаменитой красавицей Каролиной Собаньской, которой позже, там же, на юге, увлекся Мицкевич и на сестре которой впоследствии женился Бальзак (см. его письма в начале февраля 1830 года к Собаньской)¹. В ее альбом он вписал одно из самых мелодичных и грустно-серьезных любовных своих стихотворений, ей посвященное: «Что в имени тебе моем?» (1830). Но, видимо, и это не помогло. Поэт не выдержал и 4 марта вдруг снова собрался в Москву. Вскоре по прибытии туда его настигло новое письмо от Бенкендорфа (от 17 марта), в котором шеф жандармов опять, примерно в тех же выражениях, что и в письме, полученном от него Пушкиным после возвращения из Арзрума, и в еще более угрожающем тоне, запрашивал (точнее, пожалуй, будет сказать, допрашивал) о причинах «внезапной» поездки поэта без предварительного согласования с ним, Бенкендорфом. «Мне весьма приятно будет, — ядовито замечал шеф жандармов, — если причины Вас побудившие к сему поступку, будут довольно уважительны, чтобы извинить оный, но я вменяю себе в обязанность Вас предупредить, что все неприятности, коим Вы можете подвергнуться, должны Вами быть приписаны собственному вашему поведению» (XIV, 70). Пушкин ответил (21 марта) в очень спокойном, выдержанно деловом и вместе с тем полном достоинства тоне, убедительно доказывая, что

никакого проступка в его «поступке» нет. Однако, когда через два дня поэт, на этот раз заранее, письменно сообщил о своем намерении съездить в Михайловское и просил разрешения заехать в Полтаву, где находились Раевские (вдова генерала, две ее дочери, старший сын А. Н. Раевский, сосланный туда по жалобе Воронцова из Одессы) и куда ожидали Н. Н. Раевского, чтобы повидаться с ним, последовал категорический отказ. «...Когда я представил этот вопрос на рассмотрение государя, — отвечал Бенкендорф, — его величество соизволил ответить мне, что он запрещает Вам именно эту поездку, так как у него есть основание быть недовольным поведением г-на Раевского за последнее время». Имеется в виду уже известное нам приглашение Раевским к своему столу разжалованных декабристов. Пушкин, конечно, узнал об этом, как и о репрессиях, постигнувших его друга, и, вероятно, хотел выразить ему свое одобрение и сочувствие. «Этот случай должен Вас убедить в том, — наставительно заключал Бенкендорф, — что мои добрые советы способны удержать Вас от ложных шагов, какие Вы часто делали, не спрашивая моего мнения» (XIV, 75 и 403—404). Но в поле зрения царя находились не только поездки Пушкина. Какой мелочный характер носил надзор его за поэтом, видно еще из одного письма Бенкендорфа (как раз от этого же времени), в котором тот от имени царя ставил на вид неприличие появления Пушкина на балу у французского посла во фраке, а не в дворянском мундире, «как все прочие приглашенные» (XIV, 61). Но это было еще полбеды.

С 1 января 1830 года стала выходить под редакцией издателя альманаха «Северные цветы» А. А. Дельвига «Литературная газета». Есть достоверное свидетельство, что именно Пушкин вдохновил на это своего ближайшего друга¹. Во всяком случае, давняя мечта поэта иметь свой периодический орган и вокруг него собрать наиболее литературно и общественно прогрессивных писателей в какой-то мере осуществилась. В газете Дельвига активно сотрудничали и Вяземский, который порвал с «Московским телеграфом», и Катенин, и Баратынский, и Денис Давыдов, и ближайший помощник Дельвига, близкий в свое время к кругам тайного «Северного общества» декабристов Орест Сомов. Были опубликованы в ней, конечно без подписи, и некоторые произведения ссыльных писателей-декабристов. С самого же начала весьма активное участие в «Литературной газете» принял и отошедший к этому времени от погодинского «Московского вестника» Пушкин. В связи с отъездом Дельвига в Москву он выпустил вместе с Сомовым несколько номеров газеты (с 3-го по 12-й), опубликовал в ней ряд своих новых произведений в стихах и в прозе (отрывок из «Арапа Петра Великого», главу из «Путешествия в Арзрум»),

довольно большое количество критических и полемических статей и заметок. В первом же номере появилась его сочувственная заметка о «Некрологии» генерала Н. Н. Раевского, как бы подготовлявшая просьбу о назначении пенсии вдове генерала. Небольшая заметка Пушкина о критике, напечатанная в 3-м номере, носит весьма принципиальный характер. Пушкин снова подчеркивает в ней крайне низкий уровень русской критической мысли, о чем еще в 1825 году писал к Александру Бестужеву: «Не говоря уже о живых писателях, Ломоносов, Державин, Фон-Визин ожидают еще египетского суда. Высокопарные прозвища, безусловные похвалы, пошлые восклицания уже не могут удовлетворить людей здравомыслящих» (XI, 89). Своими небольшими рецензиями на первый исторический роман Загоскина «Юрий Милославский», на впервые опубликованный в «Литературной газете» «Разговор у княгини Халдиной» Фон-Визина, на альманах «Денница», на поэму опального поэта Ф. Глинки «Карелия» и совсем уж лаконичными критическими оповещениями-миниатюрами (о переводе Вяземским романа Бенжамена Констана «Адольф», о выходе в свет перевода «Илиады» Гнедича) поэт дает образцы надлежащей критики.

Подчеркнутое с первых же номеров «Литературной газеты» отмежевание ее от всей остальной журналистики, и прежде всего от «Северной пчелы» Булгарина, «газеты полуофициальной» или прямо «официальной», как называл ее Пушкин, находившейся под особенным покровительством Бенкендорфа, руководящее участие в новом органе лиц, неизменно находившихся на подозрении у правительства, вызывали к нему настороженное внимание главы III отделения. С самого начала выхода «Литературной газеты» Булгарин открыл против нее и особенно против Пушкина ожесточенную кампанию клеветы, злобных намеков, граничивших с доносами, издевательств, продиктованную сугубо личными, меркантильными побуждениями, боязнью конкуренции, но бывшую на руку Бенкендорфу и потому встретившую с его стороны безусловную поддержку¹. Чувствуя это и окончательно распоясавшись, Булгарин поместил в номере от 11 марта некий «Анекдот», представляющий собой пасквиль на Пушкина, полный не только личных выпадов («служит Бахусу», проигрывается в карты и т. п.), но и весьма опасных политических обвинений («бросает рифмами во все священное, чванится перед чернью вольнодумством» и т. п.)². Зная, что Булгарин является секретным агентом III отделения, и чувствуя, что угрожающая атмосфера вокруг него все сгущается, Пушкин решил предупредить события и объясниться с Бенкендорфом начистоту. В том же письме, в котором он просил разрешения захватить в Полтаву, он писал Бенкендорфу, что, хотя в

течение четырех лет после возвращения из ссылки он вел себя вполне лояльно, малейшие его поступки вызывают подозрение и недоброжелательство. Это создает для него крайне тягостное положение: «Оно до такой степени неустойчиво, что я ежеминутно чувствую себя накануне несчастья, которого не могу ни предвидеть, ни избежать. Если до настоящего времени я не впал в немилость, то обязан этим не знанию своих прав и обязанностей, но единственно вашей личной ко мне благосклонности. Но если Вы завтра не будете больше министром, послезавтра меня упрячут («je suis coffré»)». И тут же Пушкин «предупреждает» о предвзятом отношении к нему Булгарина («После той гнусной статьи, которую напечатал он обо мне, я считаю его способным на все»), который утверждает, что «пользуется некоторым влиянием» на Бенкендорфа (деликатный, но достаточно прозрачный намек на особые отношения, существующие между главой III отделения и издателем «Северной пчелы») и потому может причинить поэту «бескопечно много зла» (XIV, 73; подлинник по-французски). Трудно сказать, действительно ли верил еще в это время Пушкин в благожелательное отношение к себе Бенкендорфа, или, что вероятнее, это был просто умный тактический прием — поставить себя под защиту Бенкендорфа, против самого же Бенкендорфа в лице его креатуры и подголоска — Булгарина, но письмо до известной степени достигло цели. Шеф жандармов ответил на него в гораздо более любезном тоне. Естественно, отрицая наличие какой-либо близкой связи между собой и своим тайным агентом Булгариным, шеф жандармов писал, что ему не совсем понятно, почему поэту угодно находить свое положение неустойчивым: «...я не считаю его таковым, и мне кажется, что от Вашего собственного поведения зависит придать ему еще больше устойчивости». Однако тут же он указал, что «столь поспешный отъезд» поэта в Москву не мог не вызвать подозрений, и одновременно именем царя запрещал ему поездку в Полтаву (XIV, 75).

Но поэт не только защищался от Булгарина, одновременно он перешел против него в наступление. Используя трибуну «Литературной газеты», Пушкин месяц спустя после своего предупреждающего письма Бенкендорфу о Булгарине, которого походя он уже задел и в заметке о критике, печатает свою статью о записках парижского полицейского сыщика Видока, в которой под видом последнего рисует мерзкий облик литературного подручного шефа жандармов. Убийственный удар попал прямо в цель. Литературный памфлет сыграл и важнейшую общественную роль. Булгарин, сразу же распознанный, был гласно разоблачен и навсегда заклеен в глазах всех порядочных людей.

Среди критических статей Пушкина в «Литературной газете» особое место занимает его острополюемический разбор только что вышедшего первого тома «Истории русского народа» Н. А. Полевого, свидетельствующий о все нарастающем и углубляющемся интересе автора «Песни о вещем Олеге», «Бориса Годунова», «Арапа Петра Великого» и «Полтавы» к исторической проблематике, в особенности к вопросам русского исторического прошлого. Несколько месяцев спустя, в Болдине, Пушкиным были сделаны три наброска статьи и о втором томе «Истории». Возражая «поспешному» и «опроектированному» апологету капиталистического прогресса Полевому, строившему концепцию русского исторического процесса по схемам новейших буржуазных историков Западной Европы, Пушкин настаивал на необходимости учитывать своеобразие и особенности исторического развития России («...история ее требует другой мысли, другой формулы», XI, 125, 127).

Вскоре после рецензии на исторический роман Загоскина и на «Историю» Полевого поэт дает на страницах той же «Литературной газеты» в высшей степени оригинальный образец нового художественно-исторического произведения — послание «К вельможе», обращенное к князю Н. Б. Юсупову, хозяину знаменитого подмосковного дворца и имения, своего рода русского Версаля — Архангельского. Сказочно богатый владелец нескольких десятков тысяч крепостных крестьян, наделенный высшими чинами, званиями и орденами империи, обладатель огромной и исключительно ценной библиотеки и уникальной коллекции картин и статуй, славившийся в молодости своей красотой и любовными похождениями, Юсупов являл собой весьма колоритную фигуру. В юные годы, подобно героям «гисторий» петровского времени, типа повести о российском дворянине Александре, он, молодой посланник «увенчанной жены», отправился с образовательными целями в «чужие края». Получив от императрицы Екатерины, одним из фаворитов которой он, по-видимому, являлся, рекомендательные письма, Юсупов объездил многие европейские страны, был почетным гостем некоторых европейских монархов, начиная с французского короля Людовика XVI, общался с наиболее замечательными людьми того времени, писателями, мыслителями, гостил у Вольтера в его знаменитом замке Ферней, встречался в Париже с Дидро и энциклопедистами, сблизился с прославленным итальянским скульптором Кановой. Автор «Женитьбы Фигаро» Бомарше, с которым Юсупов познакомился в Лондоне, обращал к нему свои стихи, приветствуя его жадное стремление «все видеть, всему научиться, все познать». Во время напи-

сания Пушкиным послания «К вельможе» адресат его, в возрасте уже почти восьмидесяти лет, беззаботно и празднично, среди собранных им сокровищ искусства, доживал свои дни ярким олицетворением русского XVIII века, воспетой Державиным эпохи вельможеской культуры.

Какие-то впечатления, связанные с Юсуповым, должны были возникнуть в сознании Пушкина уже в детские годы, когда его родители снимали квартиру в одном из юсуповских владений в Москве в Большом Харитоньевском переулке, где также находился один из его дворцов с большим садом, украшенным античными статуями. Тем интереснее было поэту встретиться с Юсуповым в период своей полной зрелости. Для Пушкина, при его страстном внимании к событиям и людям прошлого, к национальным характерам и культурам других народов, Юсупов, так много повидавший на своем долгом и пестром веку, понятно, был счастливой находкой. «Я слушаю тебя: твой разговор свободный исполнен юности», — пишет поэт. И действительно, сохранивший живость ума и памяти Юсупов был не просто памятником былого, а его непосредственным свидетелем и во многом очевидцем, как бы живым голосом из европейского XVIII века. Это и дало возможность Пушкину создать произведение, единственное в своем роде.

С Юсуповым поэт говорит, что — мы знаем — вообще столь было ему свойственно, на привычном просвещенному вельможе XVIII века литературном языке. Свое стихотворение он облекает в одну из канонических жанрово-стилистических форм классицизма — эпистолу; слагает его столь же каноническим для этого жанра александрийским стихом. Именно так — в манере Буало — было написано одно из самых ранних стихотворений Пушкина, с которым он впервые выступил в печати, — лицейское послание «К другу стихотворцу». Однако теперь, шестнадцать лет спустя, традиционнейшая форма эпистолы приобретает под пером поэта исключительно новаторский характер.

В послании сто шесть стихов — объем, тоже отвечающий выбранному жанру, но для зрелого Пушкина необычный (после возвращения из ссылки таких пространных стихотворений он до этого не писал). Однако, если исходить из того, какое богатство содержания вмещено в новую эпистолу, объем этот не может не показаться фантастически малым. На протяжении всего ста с небольшим стихотворных строк, не выходя формально из рамок выбранного им и совсем не исторического жанра, поэт сумел осуществить то, что сделал в своей исторической трагедии «Борис Годунов», что ставил целью своего незавершенного исторического романа «Арап Петра Великого», — воскресил минувший век в его истине. Да и разница между посланием и этими двумя произведениями, сколь ни отличается каждое из

них друг от друга по жанру со всеми вытекающими отсюда последствиями, по существу не так уж велика. Историческая эпоха развита во всех них (в известной мере даже и в «Арапе») не «в вымышленном происшествии» (формула романа, только что выдвинутая Пушкиным в рецензии на «Юрия Милославского»), а на реально-исторической основе. Вместе с тем в послании это сделано максимально скромными, скупыми средствами. В произведении всего один «герой» — адресат поэта; содержание — некоторые характерные факты из его биографии.

Но на этой весьма узкой площадке развернуто огромное историческое полотно. Задумав некоторое время спустя снова писать свою биографию, Пушкин, как я уже отмечал, в кратком предисловии к ней указывал, что он избрал себя лицом, около которого постарается «собрать другие, более достойные замечания». Именно на этом структурном — даже не столько биографическом, сколько мемуарном принципе построено послание «К вельможе». В начале его поэт с тонкой, почти неуловимой иронией дает психологический портрет своего «героя», его немудреную и такую удобную и приятную житейскую философию: «Ты понял жизни цель: счастливый человек, || Для жизни ты живешь. Свой долгий ясный век || Еще ты смолоду умно разнообразил, || Искал возможного, умеренно проказил, || Чредою шли к тебе забавы и чины...»

Затем вокруг этого «потомка Аристиппа» (первоначально было «апостола Аристиппа»), древнегреческого философа, учившего, что главное в жизни — удовольствие, «собраны» те исторические лица, с которыми он вступал в тесное общение во время своих странствий по различным европейским странам. Особенно ощутим в послании опыт автора «Арапа Петра Великого», произведения, с некоторыми художественными приемами которого оно прямо перекликается. Подобно тому как годы учения Ганнибала во Франции дали Пушкину возможность набросать характеристику французской жизни и нравов того времени, резко контрастную тогдашней русской действительности, так поездки, встречи и знакомства Юсупова открывали возможность явить в ярко живописных образах-картинах и лапидарно четких формулах-характеристиках калейдоскопическую панораму жизни, быта, культуры трех различных и крупнейших европейских народов.

В центре послания, естественно, находится Франция — страна, культура которой первенствовала тогда в Европе, к которой, особенно начиная с елизаветинского времени, тянулись различные слои русского общества и которой, главное, было предназначено в конце века совершить общественно-политический переворот всемирно-исторического значения. Уже в «Арапе» Пушкин, рисуя Францию первых десятилетий XVIII века,

времен регентства, «легкомыслие, безумство и роскошь» ее правящего класса, дал ощутить, что в ней зреют семена неизбежного «распадения» существовавшего строя. В 70-е годы, когда туда попал Юсупов, этот процесс продолжался с нарастающей силой. И вот, подобно тому как в «Арапе» показаны две России — Россия молодая, утверждающаяся новая Российская империя и старая, обреченная боярская Русь, в послании поэт живописует две противостоящие друг другу Франции: Францию королевского двора — Версаля и Трианона — ветрености, ликующего веселья, роскоши (в одном из первоначальных вариантов — «безумной роскоши», то есть совсем как в «Арапе») — и Францию Фернея, резиденции Вольтера, уже признанного «вождя философии», «дум новых сеятеля» (тоже в первоначальных вариантах послания; в «Арапе» фигурировал еще молодой Вольтер), Францию Просвещения, энциклопедистов:

С Фернеем распротысь, увидел ты Версаль.
 Пророческих очей не простирая вдаль,
 Там ликовало все. Армида молодая,
 К веселью, роскоши знак первый подавая,
 Не ведая, чему судьбой обречена,
 Резвилась, ветреным двором окружена.
 Ты помнишь Трианон и шумные забавы?
 Но ты не изнемог от сладкой их отравы;
 Ученье делалось на время твой кумир;
 Уединялся ты. За твой суровый пир
 То чтитель промысла, то скептик, то безбожник,
 Садился Дидерот на шаткий свой треножник,
 Бросал парик, глаза в восторге закрывал
 И проповедывал...

Стоит отметить, что сперва поэт хотел было и прямо возобновить сделанное им в «Арапе» противопоставление, с одной стороны, распадающейся королевской Франция, с другой — строящейся петровской России, дать следом за образом беспечно резвящейся среди своего ветреного, «пышного, слепого и дерзновенного» (первоначальный вариант) двора «Армиды молодой» — французской королевы Марии-Антуанетты — контрастный ей образ «вечного работника» Петра. После строки: «Резвилась, ветреным двором окружена» — он было написал: «Ты знал сей пышный двор, и вдруг, пленясь Наукой, || Помчался ты туда, где наш Гигант сторукой, || Наш Петр, оставя трон, поденный брал топор...», то есть «помчался» в Голландию. Однако такое сопоставление было бы явным анахронизмом, да и образ екатерининского вельможи мало вязался с духом Петровской эпохи. Строки эти были откинута. Но самый прием исторического контраста в качестве основного, наиболее эффективного художественно-выразительного средства систе-

матически использовался поэтом на протяжении всего послания. На остром контрасте по отношению к строкам о Трианоне и его «шумных забавах», овеянных пасторальной атмосферой картин французского придворного живописца того времени Буше (некоторые полотна его имелись в Архангельском), построены следующие вскоре за ними строки об английском буржуазно-политическом строе: «Но Лондон звал твое внимание. Твой взор || Прилежно разобрал сей двойственный собор: || Здесь натиск пламенный, а там отпор суровый, || Пружины смелые гражданственности новой».

Строки эти словно бы исполнены суровым и пламенным пафосом Джона Мильтона — писателя, проникнутого духом английской революции XVII века и, следом за Радищевым, столь ценимого Пушкиным (особенно это чувствуется в первоначальных вариантах: «Здесь пламенный народ — там барства хлад суровый»). В свою очередь, столь же контрастен этим строкам образ ленивой, сладострастной и набожной Испании, в которую, «скучая, может быть, над Темзою скупой» и пленившись рассказами Бомарше об отечестве Дон Жуана, «полетел» русский Дон Жуан — Юсупов.

Но за контрастными образами разных стран следуют куда более разительные контрасты сменявших друг друга на протяжении всего одной человеческой жизни двух общественно-исторических формаций, двух резко отличных социально-исторических миров. Пока «герой» предавался в «благословенном краю», где «лавры зыблются» и «апельсины зреют», любовным усадям, история шла своей твердой и неумолимой поступью. Сразу же после «испанских» строк о «мантилье», женах, которые «умеют с любовью набожность умильно сочетать», о юном любовнике, который «под окном трепещет и кипит, окутанный плащом», следуют строки о не только резко противопоставленной старой королевско-пасторальной Франции, но и начисто ее сметающей революционной *буре*. По камертону именно этого ведущего слова, сопровождаемого синонимичными ему и его усиливающими словами: «*вихорь*», «свобода *грозная*», они и «настроены»: инструментованы на звуки *p* и ударное *y* (еще более усиленное тем, что в двух первых строках оно дано в рифмуемых словах), придающие им в данном смысловом контексте особенно грозную, устрашающую выразительность: «Все изменилось. Ты видел вихорь *бури*, || Падение всего, союз ума и *фурий*, || Свободой *грозною* воздвигнутый закон, || Под гильотиною Версаль и Трианон || И мрачным ужасом смененные забавы». Но еще большим контрастом по отношению уже не только к Версалью, но и к Фернею — ко всему XVIII веку с его литературными салонами, просветительной философией,

энциклопедистами — является даваемый далее образ новой, пореволюционной действительности:

Смотри: вокруг тебя
Все новое кипит, бывшее истребя.
Свидетелями быв вчерашнего паденья,
Едва опомнились молодые поколения.
Жестоких опытов собирая поздний плод,
Они торопятся с расходом свести приход.
Им некогда шутить, обедать у Темиры,
Иль спорить о стихах. Звук новой, чудной лиры,
Звук лиры Байрона развлечь едва их мог.

И, еще осязательнее и непосредственнее подчеркивая этот контраст, Пушкин возвращается в самом конце послания к тому, с чего начал, к образу своего «героя» — екатерининского вельможи, который вместе со всем, что его окружает, с его дворцом, словно «волшебным» островом, не смытым волнами времени, является олицетворенным былым, живым обломком истории, продолжающим существовать в настоящем, в современности:

Один все тот же ты. Ступив за твой порог,
Я вдруг переносусь во дни Екатерины.
Книгохранилище, кумиры, и картины,
И стройные сады свидетельствуют мне,
Что благосклонствуешь ты музам в тишине,
Что ими в праздности ты дышишь благородной.
Я слушаю тебя: твой разговор свободный
Исполнен юности. Влиянье красоты
Ты живо чувствуешь. С восторгом ценишь ты
И блеск Алябьевой и прелесть Гончаровой.
Беспечно окружась Корреджем, Кановой,
Ты, не участвуя в волнениях мирских,
Порой насмешливо в окно глядишь на них
И видишь оборот во всем кругообразный.

И снова на столь понятном Юсупову языке классицизма, с его античными аналогиями, послание заканчивается живописно-выразительным сравнением пережившего свой век екатерининского вельможи с вельможами древнего Рима: «Так, вихорь дел забыв для муз и неги праздной, || В тени порфирных бань и мраморных палат, || Вельможи римские встречали свой закат. || И к ним издалека то воин, то оратор, || То консул молодой, то сумрачный диктатор || Являлись день-другой роскошно отдохнуть, || Вздохнуть о пристани и вновь пуститься в путь».

Контрастом, особенно резким и глубоким, не только двух веков, а и двух эпох, двух общественных формаций завершается целая серия контрастных сопоставлений и противопоставлений, на которых структурно держится все послание. Именно они-то

и помогли поэту развернуть в нем многообразный западноевропейский мир, показанный не только в пространстве, но и во времени, в его историческом движении и развитии, в динамике бурных и стремительных переворотов и перемен. Вместе с тем они сообщают спокойному, эпически повествовательному жанру стихотворной эпистолы с ее размеренно текущими александрийскими двустушиями некий внутренний драматизм, конфликтность, напряженность. Здесь в полной мере сказывается мастерство Пушкина-поэта. Но, как и во всех его произведениях на историческую тему, в послании едва ли не с особенной силой дают себя знать и «государственные мысли историка». Ведь четко набросанная картина пореволюционной Европы — становящихся на смену феодально-дворянской культуре новых, буржуазных отношений — прихода «века — торгаша» (формула, данная Пушкиным еще в 1824 году, в «Разговоре книгопродавца с поэтом») — развернута в послании задолго до высказываний на эту тему Маркса и Энгельса, писавших о замене, в результате буржуазной французской революции, кафедры просветительной философии прилавком конторщика.

Мало того, пожалуй, ни в каком другом произведении Пушкина мы не встречаемся с такой предельной конденсацией мысли, как именно в послании «К вельможе». «Преобразился мир при громах новой славы». Здесь в одну строку как бы «спрессована» вся блистательная эпопея Наполеона (хотя самое имя его упоминается только в черновиках), причем всего одним словом «преобразился мир» подчеркнута его роль в становлении новой, буржуазно-капиталистической формации. В одной же строке: «Здесь натиск пламенный, а там отпор суровый» — образно выражен принцип «гражданственности новой» — английской двухпалатной парламентской системы. Следующий далее эпитет: «над Темзой скупой» — подчеркивает буржуазный — «купеческий» — характер английских общественных отношений (в первоначальных вариантах было: «Ты видел сей народ купеческих», «Ты видел сей народ воинственных купцов || Властителей морей»). «И видишь оборот во всем кругообразный», — опять-таки в одной поэтически выразительной строке передана сущность столь популярной в XVIII веке (у нас приверженцем ее был даже Радищев) теории круговорота (повторяющегося исторического развития все по тому же замкнутому кругу), выдвинутой итальянским философом-социологом Вико и открывающей дорогу скептическому выводу — ничто не ново под луной.

Столь же «спрессованы», афористичны в послании характеристики людей и событий. Французская революция в ее наивысшем, якобинском выражении — «союз ума и фурий» (богиня мщения) — определение, перекликающееся с ранее

данной характеристикой Вольтера: «умов и моды вождь» (сперва было «опасных мнений вождь») — и тем самым подчеркивающее как генетическую связь революционной бури с идеями философов-просветителей, так и ее существенное от них отличие. «Под гильотину Версаль и Трианон» — строка, опять-таки перекликающаяся со строками о пребывании Юсупова при версальском дворе, о шумных забавах Трианона и одновременно заключающая в себе большое образно-художественное обобщение — не только казнь короля и королевы, но и гибель всей старой Франции. Первоначальные варианты позволяют установить и самый процесс сгущения мысли в художественный образ. Сначала было: «Версаль и Трианон исчезли пред тобой || На плахе голова катилась за другой || Утоплены»; затем: «Исчезли пред тобой Версаль и Трианон || — под гильотиной трон»; «Свободу и топор — под гильотиной трон»; и наконец: «Под гильотину Версаль и Трианон».

Именно эта уплотненность мысли и образно-афористический стиль ее выражения и дали возможность Пушкину явить подлинное художественное чудо — легко и свободно вместить в рамки относительно небольшого стихотворного послания поистине грандиозную историческую панораму, насыщенную глубоким социальным и философским содержанием.

Появление послания «К вельможе» в «Литературной газете» вызвало новую резкую атаку на Пушкина, на этот раз со стороны его недавнего самого пылкого хвалителя, автора «Истории русского народа» Н. А. Полевого, опубликовавшего в своем «Московском телеграфе» памфлет под названием «Утро в кабинете знатного барина». Булгарин в своем «Анекдоте», стремясь не только как можно сильнее политически опорочить Пушкина, но и как можно больнее задеть его, демагогически подхватывал упреки в лести царю, делавшиеся теми, кому поэт ответил в стансах «Друзьям».

Полевой, по существу вторя Булгарину, в своём памфлете грубо упрекает Пушкина в лести перед Юсуповым, продиктованной пресмыкательством бедного дворянчика, добившегося приглашения к столу знатного магната. Со всей резкостью выступил против недостойного выпада Полевого Белинский. «Некоторые крикливые глупцы, — без всяких обиняков писал критик, — не поняв этого стихотворения, осмеливались, в своих полемических выходках, бросать тень на характер великого поэта, думая видеть лести там, где должно видеть только в высшей степени художественное постижение и изображение целой эпохи в лице одного из замечательнейших ее представителей» (VII, 354).

Однако эта негодующая отповедь была дана Белинским уже много времени спустя, после смерти Пушкина. А грубо-топорный

ви одного русского имени. И это абсолютно соответствовало действительности. Примерно год спустя после послания Пушкин по просьбе Вяземского, работавшего в это время над монографией о Фонвизине, попытался расспросить Юсупова об авторе «Недоросля». Тот отозвался, что «очень знал» Фонвизина, с которым даже жил как-то в одном доме, похвалил его как остроумнейшего собеседника — второго Бомарше («C'est un autre Beaumarchais par la conversation»). Он знает пропасть его *bon-mots*, сообщал поэт Вяземскому, тут же характерно добавляя: «да не припомнит». Действительно, из всего, что Юсупов знал, он запомнил только грубоватый — в рифму — ответ Фонвизина поэту Василию Майкову, спросившему его мнение о своей новой трагедии «Агриппа».

Себялюбивым и насмешливым скептиком, по-прежнему жарким поклонником женской красоты, отгородившимся в своем дворце не только от чуждого ему нового века, но и от всей русской жизни вообще, и показан старик Юсупов в конце пушкинского послания. Но сделано это поэтом не в том грубо и односторонне разоблачительном ключе, которого хотел бы Полевой, а с реалистической правдой и полнотой и с большим художественным тактом. Равным образом, давая портрет-характеристику молодого Юсупова (помимо всего, не следует забывать, что это делается в послании, к нему обращенном), поэт тонкими штрихами, почти незаметными поверхностному взгляду, оттеняет даже в том, что является положительным, наличие и отрицательных моментов. Так, говоря о тяге «героя» к знанию, Пушкин отмечает несерьезность этого: «Ученье сделалось *на время* твой кумир». «Он *угадал тебя*», — пишет поэт о Бомарше, который стал рассказывать Юсупову, скучающему в стране «гражданственности новой», «о ножках, о глазах» испанских красоток. Мало того, уже приведенный мною обобщенный образ Юсупова, данный в начале послания («Искал возможного, умеренно проказил, || Чредою шли к тебе забавы и чины»), если приглядеться, весьма напоминает данный во вскоре написанной заключительной главе «Евгения Онегина» собирательный образ светской посредственности, тех, «кто странным снам не предавался», «кто славы, денег и чинов спокойно в очередь добился». Об этом «не догадался» и по всему своему психическому складу не мог догадаться сам Юсупов, этого не заметил и его яростный антагонист Полевой. Но именно это было замечено и вызвало недовольство многих представителей света.

В полной мере оценил историческую характерность и художественную многосторонность пушкинского образа Юсупова Белинский. Подчеркивая, что «в творениях Державина ярко отпечатлелся *русский XVIII век*», критик тут же добавляет,

«что все сочинения Державина, вместе взятые, далеко не выражают в такой полноте и так рельефно русского XVIII века, как выражен он в превосходном стихотворении Пушкина „К вельможе“». «Этот портрет вельможи старого времени, — продолжает Белинский, — дивная реставрация руины в первобытный вид здания. Это мог сделать только Пушкин». Державин, хваля добро того времени, «не прозревал связи его со злом и, нападая на зло, не провидел связи его с добром» (VI, 622). Диалектическую связь «добра» со «злом» провидел и явил в своем образе Юсупова Пушкин. И в этой исторической диалектике созданного поэтом характера заключается важнейшее художественно-новаторское его значение. Позднее этот принцип еще отчетливее будет развит Пушкиным в романе «Дубровский» в образе князя Верейского, несомненным прототипом для которого был тот же Юсупов и который тем самым является как бы дополнительным — «прозаическим» — автокомментарием к образу «героя» пушкинского послания. Так, усвоив и развив в этом последнем некоторые приемы, выработанные в процессе работы над своим первым историческим романом, Пушкин, в свою очередь, использовал в позднее писавшемся им социально-бытовом романе творческие открытия своей эпистолы. Замечательную правдивость, историческую индивидуальность и вместе типичность пушкинского образа вельможи в полную меру оценил Герцен, в основном опираясь именно на него в своей тоже блестящей характеристике лично знакомого ему Юсупова и людей его типа, данной им позднее в «Былом и думах» (VIII, 87).



Объединение в нападках на Пушкина прогрессивного журналиста Полевого, до этого всячески превозносившего поэта, с его завзятым и злостным недоброжелателем, прислужником реакции Булгаринным, каким бы парадоксальным оно ни показалось, не было чем-то случайным. Под знаменем «Литературной газеты» собрались все оставшиеся в живых наиболее талантливые, значительные и замечательные деятели русской литературы 20-х годов, признанным главой которой являлся Пушкин. Это был цвет дворянской интеллигенции — представители того наиболее просвещенного и передового культурного слоя дворянства, из среды которого вышли герои 14 декабря. Они не были организационно связаны с декабристами, но идейно были к ним наиболее близки и в той или иной мере продолжали пушкинско-декабристскую литературную традицию. Знаменательно в этом отношении, что именно на страницах «Литературной газеты» впервые был опубликован пушкинский

«Арион», строкой: «Я гимны прежние пою» — подчеркивающий преемственную связь поэта с эпохой декабризма, — опубликован, по понятным причинам, без подписи, что вместе с тем придавало ему особое, почти программное значение. Употребляя уже приводившиеся выше выражения Паскевича, можно с полным основанием утверждать, что из всех тогдашних литературных деятелей именно в руководителях и некоторых сотрудниках «Литературной газеты» сохранялся «дух общества» — идеи декабризма. А созданный ими впервые после разгрома восстания периодический орган явился своего рода литературным «пунктом соединения». Однако то, что соединяло сотрудников «Литературной газеты» между собой, отделяло их от остальной современной им литературы. Узость круга участников, явившаяся одной из основных причин крушения декабризма, с еще большей силой давала себя знать теперь, в условиях торжествующей реакции.

Против «Литературной газеты», руководящее ядро которой объявили «литературными аристократами», объединилась вся остальная журналистика — не только «Северная пчела» с «Московским телеграфом», но и еще недавно так связанный с Пушкиным «Московский вестник». Противники «литературной аристократии» вкладывали в это понятие различное содержание. В правительственных сферах стремились представить восстание декабристов, среди которых было немало представителей древних аристократических фамилий, как «бунт аристократии» — враждебную интересам народа честолюбивую барскую затею, которой была противопоставлена теория «официальной народности». Поэтому название сотрудников газеты «литературными аристократами» в устах Булгарина, дельца от литературы, «литературного промышленника», было одним из способов скомпрометировать их в глазах правительства в политическом отношении. Аналогичное название их Полевым проистекало из антидворянской настроенности представителя молодой русской буржуазии, стремившегося овладеть общественным сознанием, выйти на первое место. Ряд противников «литературных аристократов» нападал на них с позиции ложно понятого демократизма, той же официальной народности. Но независимо от этих оттенков кампания против «Литературной газеты» проходила при полном сочувствии со стороны III отделения. При этом основные удары приходились на долю Пушкина. Вслед за «Анекдотом» Булгарин напечатал в «Северной пчеле» разгромную статью против только что вышедшей в свет новой, седьмой главы «Евгения Онегина», одной из самых замечательных глав пушкинского романа. Подобно «Анекдоту», рецензия ставит своей целью набросить на Пушкина (а попутно и на его литературных соратников — «лиры знаменитые»)

ть в политическом отношении, в связи с его поездкой в действующую армию, которая, как стало, конечно, известно Булгарину, вызвала такое неудовольствие царя. «Мы думали, — лицемерно сокрушается Булгарин, — что автор „Руслана и Людмилы“ устремился за Кавказ, чтоб напитаться высокими чувствами Поэзии, обогатиться новыми впечатлениями и в сладких песнях передать потомству великие подвиги Русских современных героев. Мы думали, что великие события на Востоке, удивившие мир и стяжавшие России уважение всех просвещенных народов, возбудят гений наших Поэтов — и мы ошиблись! Лиры знаменитые остались безмолвными, и в пустыне нашей Поэзии появился опять Онегин, бледный, слабый... сердцу больно, когда взглянешь на эту бесцветную картину!..» «Ни одной мысли в этой водянистой VII главе, — заявлял в той же рецензии Булгарин, — ни одного чувствования, ни одной картины, достойной воззрения! Совершенное падение, *Chûte complète*»¹.

Беспрецедентно наглый тон этой рецензии, оставивший далеко за собой даже статью о «Полтаве» Надеждина, на которую, кстати, Булгарин тут же сочувственно ссылается, возмутил самого Николая I.

С решительностью, которой он так любил бравировать, Николай предписал Бенкендорфу: «...предлагаю Вам призвать Булгарина и запретить ему отныне печатать какие бы то ни было критики на литературные произведения, и, если возможно, запретите его журнал». Последний, естественно, поспешил горячо вступить за своего литературного подголоска. «Перо Булгарина, всегда преданное власти, — подчеркивал он царю, — сокрушается над тем, что путешествие за Кавказскими горами и великие события, обессмертившие последние года, не придали лучшего полета гению Пушкина». Чтобы царь мог лично убедиться, как, в свою очередь, «нападают на Булгарина», Бенкендорф послал ему опубликованную в «Литературной газете» без подписи критическую статью (сам Булгарин считал, что она написана Пушкиным; на самом деле она принадлежала Дельвигу) о его историческом романе «Димитрий Самозванец», в котором, писал Бенкендорф, «очень много интересного и в особенности монархического». «Я бы желал, — многозначительно подчеркивал глава III отделения, — чтобы авторы, нападающие на это сочинение, писали в том же духе, так как сочинения — *это совесть писателей*». Авторитетное разъяснение шефа жандармов, противопоставляющее перу Пушкина, которое не удалось приручить, «всегда преданное власти» перо Булгарина, сразу же поостудило пыл Николая; его карающая длань повисла в воздухе. «Северная пчела» не только не была

запрещена (запрещена была несколько месяцев спустя «Литературная газета»), но в ней появилось, вопреки первоначальному приказанию Николая («Приказания Вашего величества исполнены: Булгарин не будет продолжать свою критику на Онегина», — доносил царю в начале своего доклада Бенкендорф), продолжение булгаринской статьи о седьмой главе¹.

Стараясь доказать объективность Булгарина, Бенкендорф писал царю, что «Онегина» ожесточенно критикуют и московские журналисты. Действительно, прямо или косвенно отрицательные отзывы о седьмой главе были опубликованы не только в «Вестнике Европы» (новая статья Надеждина), но и в «Галатее» Раича и даже в столь восторгавшемся раньше пушкинским романом в стихах «Московском телеграфе» Полевого. Вообще, начиная со статей Надеждина о «Полтаве» и «Графе Нулине» отношение критики к творчеству Пушкина резко изменилось. После «Руслана и Людмилы» — поэмы, вызвавшей ожесточенные споры приверженцев нового и ревнителей старины, учившихся, как они демонстративно заявляли, «по старым грамматикам», — и начиная с «Кавказского пленника», каждое новое пушкинское произведение встречалось, как правило, все возрастающим хором восторженных похвал. Поэт все время ощущал вокруг себя сочувственную аудиторию, развертывал свое творчество при все усиливавшемся одобрении критики, под несмолкающий гул рукоплесканий. Теперь, наоборот, каждое новое произведение Пушкина встречало, как правило, резко критические оценки, порой пошлые насмешки, граничащие с прямым издевательством.

В наброске статьи о Баратынском, творчество которого Пушкин исключительно высоко ценил, он писал: «Первые юношеские произведения Баратынского были некогда приняты с восторгом. Последние — более зрелые, более близкие к совершенству, в публике имели меньший успех». В числе причин Пушкин снова указывал на недостаточный уровень развития современной русской критики: «Класс читателей ограничен — и им управляют журналы, которые судят о литературе, как о политической экономии, о политической экономии, как о музыке, то есть наобум, по-наслышке, безо всяких основательных правил и сведений, а большею частью по личным расчетам». Истинная же критика, полагал Пушкин, должна исходить не из субъективных впечатлений и вкусов, а строиться на твердых научных основаниях, быть «наукой». В качестве еще одной из причин он называл эпитграммы Баратынского, которые «не щадили правителей русского Парнаса» и восстанавливали их против поэта. Однако главной — «первой» — причиной охлаждения к Баратынскому Пушкин считал «самое сие усовершенствован-

ние и зрелость его произведений. Понятия, чувства 18-летнего поэта еще близки и сродни всякому, молодые читатели понимают его и с восхищением в его произведениях узнают собственные чувства и мысли, выраженные ясно, живо и гармонически. Но лета идут — юный поэт мужает, талант его растет, понятия становятся выше, чувства изменяются. Песни его уже не те. А читатели те же и разве только сделались холоднее сердцем и равнодушнее к поэзии жизни. Поэт отдаляется от их и мало по малу уединяется совершенно. Он творит — для самого себя и если изредка еще обнародывает свои произведения, то встречает холодность, невнимание и находит отголосок своим звукам только в сердцах некоторых поклонников поэзии, как он уединенных, затерянных в свете» (XI, 185—186).

Статью о Баратынском Пушкин начал набрасывать в болдинские месяцы того же 1830 года, и, несомненно, в ней отражались размышления о его собственной литературной судьбе. Действительно, то, что он пишет здесь о Баратынском, еще больше применимо к нему самому. Новое, резко неприязненное отношение к поэту со стороны критики было обусловлено, в сущности, теми же причинами. Самое же главное заключалось в том, что Пушкин как писатель-художник развивался так стремительно (и дело тут, конечно, было отнюдь не только в том, что он становился старше), шел вперед такими гигантскими шагами, что современные ему критики, помимо всего прочего, просто никак не могли за ним поспеть. Вспомним удивлявшую самого Пушкина судьбу его «Полтавы», которую он считал «самой зрелой и оригинальной» из всех ранее до того написанных им поэм и которая не имела успеха, хотя отдельные знатоки и ценители (он называет здесь имена Жуковского, Гнедича, Дельвига, Вяземского) считали ее лучшим его произведением. Судьба «Полтавы» оказалась типичной для всего дальнейшего творчества великого поэта. Чем зрелее и совершеннее оно становилось, тем меньше встречало понимания и одобрения. А Пушкин по самому характеру своего дарования, насквозь гуманистичного во всех смыслах этого слова, отнюдь не замкнутого в самом себе, а широко открытого навстречу людям (вспомним столь частые и в его лирических стихах, и в таких произведениях, как «Руслан и Людмила» и в особенности «Евгений Онегин», проникнутые исключительно теплым лиризмом обращения к друзьям, к читателям-современникам), может быть, как никто, нуждался в отзывчивой, внимательной, сочувственной аудитории и потому должен был особенно тяжело переживать все резче дававшее себя ощущать ее отсутствие.

За два-три месяца до наброска статьи о Баратынском Пушкин создает одно из самых горьких и вместе с тем самых мужественных своих стихотворений — сонет «Поэту» (датирован 7 июля 1830 года), продолжающий тему «Черни» («Поэта и толпы») и как бы логически замыкающий собой весь до сих пор рассмотренный цикл его стихов о поэте и современном ему обществе. Ввиду особой значительности этого стихотворения, давшего повод к совершенно неправильным истолкованиям, и важности установить его действительный смысл, напоминаю его полностью:

Поэт! не дорожи любовью народной.
Восторженных похвал пройдет минутный шум;
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.

Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд;
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.
Ты им доволен ли, взыскательный художник?

Доволен? Так пускай толпа его бранит
И плюет на алтарь, где твой огонь горит,
И в детской резвости колеблет твой треножник.

Стихотворение написано во втором лице, как бы адресовано поэту вообще. В то же время оно явно и в первую очередь обращено к тому поэту, который полтора года назад с презрением и гневом прогнал от себя прочь пытавшуюся направлять его перо, указывать путь, по которому он должен идти, «тупую чернь», тому поэту, для которого его творчество было не игрой в бирюльки, а главным делом его жизни, героическим трудом, подвигом. Иными словами, перед нами — обращение и завет Пушкина самому себе. Так это и было понято. Отсюда — снова возникшие обвинения и упреки как со стороны современников, так и многих последующих критиков и исследователей в антиобщественной направленности стихотворения, в проповеди искусства, отрешенного от жизни, от нужд и интересов современности. С другой стороны, стихотворение «Поэту», наряду с «Чернью», стало знаменем теоретиков именно такого искусства. Тем важнее установить его истинный смысл.

Даже Белинский, который очень высоко ставил это «превосходное» стихотворение, неоднократно брал его под защиту, чутко расслышал в нем «горькую жалобу оскорбленной народ-

ной славы» (VII, 104), все же в своих последних высказываниях о Пушкине склонен был винить его за то, что он якобы отворотился от «толпы в смысле массы народной», «навсегда затворился в этом гордом величии непонятого и оскорбленного художника» (VII, 345, 347). Между тем призыв к поэту не дорожить народной любовью вовсе не имел в виду «толпы в смысле массы народной». Вспомним саркастический набросок Пушкина «Блажен в златом кругу вельмож», в котором все его симпатии на стороне народной массы, инстинктивно тянущейся к песням поэта, но отгоняемой прочь царскими слугами. Призыв к поэту, несомненно, имеет в виду толпу в смысле все той же черни. Недаром в первоначальных вариантах фигурирует именно это слово: «и черни смех холодный»; «пускай перед тобой беснуясь чернь кричит»; «так пусть его тогда надменно чернь хулит» (кстати, прямо из стихотворения «Чернь» заимствован и эпитет «надменно»). И не затворничеством в гордом величии непонятого художника, а актом гордого самосознания, утверждением громадной силы искусства, власти и великого значения поэта, декларацией абсолютной независимости его от всех и всяческих притязаний «черни» (в том широком значении, которое придает этому слову Пушкин) является приравнение себя царю (в итоговых стихах о «памятнике нерукотворном» Пушкин пойдет еще дальше, вознесется «главою непокорной» выше царя). С другой стороны, требование свободы творчества в устах Пушкина — и именно потому-то он смог стать великим *национальным* поэтом — не имеет ничего общего с анархическим индивидуализмом, творчеством только «про себя и для себя», в чем также склонен упрекнуть его Белинский (VII, 345). Ведь «свободная дорога», по которой шел и, до конца верный завету стихотворения, будет идти и дальше его автор, направляемый своим *свободным* умом, явится, как показала вся последующая история нашей литературы, впервые прокладываемым Пушкиным необходимым и глубоко закономерным началом столбового, магистрального пути, по которому, следом за своим родоначальником, двинутся самые великие ее представители. В этом и заключается свершавшийся вопреки «черни», но во имя нации, народа, не находивший отклика в настоящем, но закладывавший основы будущего благородный подвиг поэта. А что это было воистину подвигом, что в царственном одиночестве, на которое он себя обрекал, не содержалось никаких мелких чувств и конечно же ничего самодовольного, что, наоборот, оно было для Пушкина источником тяжелых, мучительных переживаний, нагляднее всего показывает заключительный эпитет заключительного же стиха первого катрена — четверостишия — пушкинского сонета: «Но ты останься тверд, спокоен и угрюм» (кстати, эпитет этот исполь-

зует в стихах о поэте, и также именно о себе самом, Александр Блок).

Но, остро чувствуя себя творчески одиноким в общественной среде, в которой ему приходилось свершать свой подвиг, Пушкин обретал духовных братьев, друзей, товарищей в том втором — образно-художественном — мире, который на протяжении веков создавался человечеством и был особенно родствен и близок ему как поэту. Думается, именно с этим связано то, что для своего глубоко серьезного, программного стихотворения он избрал необычную для него и долгое время оценивавшуюся им явно отрицательно форму сонета, которую, наряду с триолетами, рондо и т. п., он относил к числу «самых затруднительных форм», нарочито, в порядке искусной стихотворной игры «придуманных» трубадурами («О поэзии классической и романтической», 1825). «От сего, — писал Пушкин, — произошла необходимая натяжка выражения, какое-то жеманство, вовсе неизвестное древним; мелочное остроумие заменило чувство, которое не может выражаться триолетами» (XI, 37). Действительно, форма сонета, превознесенная сверх меры Буало, не только была канонизирована в литературе классицизма, но в XVIII веке и прямо приобрела характер модной салонной игрушки. Возродили сонет английские поэты-романтики первой половины XIX века, принадлежавшие к так называемой «озерной школе» (лэкисты). Глава лэкистов Вордсворт в специальном сонете о сонете призывал критиков не презирать эту стихотворную форму, напоминая, что ею широко пользовались такие писатели, как Шекспир, Петрарка, Тассо, Камюэнс, Данте, Спенсер, Мильтон («Scorn not the sonnet, critic...»). Сонеты самого Вордсворта (более трехсот) приобрели известность не только у себя на родине, но и в европейских литературных кругах. Им подражал французский поэт и критик Сент-Бёв, стихи которого высоко ценил Пушкин. Следом за ними создал сборник своих «Крымских сонетов» Мицкевич. Заставили они пересмотреть свое прежнее отношение к сонету и Пушкина. В начале 1830 года он сам написал свой первый сонет (он так и озаглавлен «Сонет»), который также направлен в защиту этой стихотворной формы (в качестве эпиграфа к нему взята только что приведенная начальная строка из стихотворения Вордсворта).

Напоминая в первом катрене имена четырех великих сонетистов прошлого, которые он тоже заимствует из перечня, даваемого Вордсвортом (опускает Тассо, Спенсера и Мильтона), Пушкин в последующих десяти строках подчеркивает, что эта форма «пленяет» поэтов «и в наши дни». Его избрал своим «орудием» Вордсворт, некоторые стороны и мотивы творчества которого (прелесть сельской жизни «вдали от суетного света»,

поэтизация простого, немудреного быта простых, обыкновенных людей, соответствующая этому «благородная простота» средств поэтического выражения, исключительно тонкое чувство природы) оказались весьма созвучны в эту пору Пушкину. «В размер его стесненный свои мечты мгновенно заключал» поэт-импровизатор Мицкевич. Наконец, пионером русского сонета явился Дельвиг (опыты в этой области зачинателей новой русской литературы — Тредиаковского, Сумарокова, Державина — были малозначительны и традиции не создали). Таким образом, Пушкиным демонстрируется не только «высокая» родословная сонета, но и намечаются, поскольку, в отличие от Вордсворта, называемые имена приводятся в основном в хронологическом порядке, главные вехи истории его развития сперва за рубежом от XIII до XVI и в начале XIX века (XVII и XVIII века сознательно опущены) и затем в русской литературе.

В то же время, если взглянуть в данный Пушкиным перечень, замечаешь, что большинство входящих в него имен принадлежит писателям с весьма нелегкой личной и литературной судьбой. Камоэнса, признанного впоследствии величайшим национальным португальским поэтом, полная злосудия и бед судьба которого была широко известна, Пушкин еще в своем лицейском послании «К другу стихотворцу» берет в качестве типичного примера писателей, жизнь которых «ряд горестей, гремяща слава — сон»: «Камоэнс с нищими постелю разделяет» (в подстрочном примечании поясняется: «Автор Лузиады умер в Гофшпитале, питаюсь милостынею», I, 341). Творчество Шекспира обрело не ту «гремящу славу», которая лишь «сон», а действительное и заслуженное мировое признание только почти два века спустя после его смерти. Сходна была и литературная судьба Данте, личная жизнь которого сложилась в своем роде не менее трагично, чем у Камоэнса.

В этой связи, пожалуй, особенно знаменательно, что именем Данте сонет Пушкина и открывается (у Вордсворта Данте — на пятом месте). Здесь, конечно, играли роль и соображения хронологического порядка, но они не могли быть единственно определяющими. Так, по дальнейшему ходу стихотворения Пушкин помещает Шекспира раньше его старшего современника Камоэнса. Поскольку сонеты Данте отнюдь не являлись главным в его творчестве, было бы естественнее начать пушкинский ряд также не с него, а с его младшего современника, Петрарки. Не менее выразителен и тот эпитет — первое слово стихотворения, — который придан Данте: «Суровый Дант не презирал сонета» (кстати, ни при одном из называемых затем сонетистов эпитетов не дается).

Пушкин был знаком с «Божественной комедией» Данте (в подлиннике и во французских переводах) уже с начала 20-х годов. Поэт намечал было предпослать эпиграф из «Ада» некоторым главам «Евгения Онегина». В первых главах романа имеются цитаты и реминисценции из того же «Ада», данные, однако, в полупародийном, порой фривольном преломлении. Это не мешало Пушкину отдавать себе полный отчет в мощи гения Данте, в котором великий художник сочетался с великим гражданином и патриотом, страстным политическим борцом, создателем произведения, насыщенного громадными национально-государственными, философскими, этическими проблемами, связанными с коренными интересами жизни народа. Противопоставляя высокий гражданский настрой автора «Божественной комедии», которого он настойчиво ставил в один ряд с Мильтоном, салонным французским писателям XVII—XVIII веков и, несомненно, имея в виду и русских писателей школы Карамзина, Пушкин в 1825 году энергично подчеркивал: «Мильтон и Данте писали не для *благосклонной улыбки прекрасного пола*» (XI, 33). В последующие годы отношение поэта, познавшего «глас иных желаний», вкусившего «новую печаль», к творчеству Данте становится все пристальнее и серьезнее. Можно думать, что, когда в 1827 году Пушкин наделял охваченного вдохновением поэта эпитетами «дикий и суровый», в его сознании присутствовал облик творца «Ада». Эпитет «дикий» был приложен им к Данте еще раньше, в вариантах статьи «О поэзии классической и романтической» (XI, 306); эпитет «суровый» в применении к Данте (он придавался Пушкиным и Мильтону) находим в первоначальных вариантах незавершенного наброска «Кто знает край, где небо блещет» (1828), в котором содержатся сжатые характеристики великих деятелей литературы и искусства Италии (III, 647)¹. Опять возникает этот исключительно точный и выразительный эпитет в «Сонете» 1830 года, написанном через несколько месяцев после того, как в лагере под Арзрумом Пушкин снова зачитывался творениями Данте. Тема сложной и нелегкой литературной судьбы ряда поэтов, называемых в этом стихотворении, в нем прямо не дана и тем более никак не связана с тем, что они писали сонеты. Но когда Пушкин несколько недель спустя в упор ставит перед собой именно эту тему, у него, естественно, могли возникнуть ассоциации с первым своим сонетом и подсказать ему аналогичную форму нового стихотворения «Поэту», выдержанного в «суровом» ключе автора «Божественной комедии», повторные обращения к творениям которого, как увидим, будут возникать снова и снова в его творческом сознании ближайших лет². Еще одним толчком к выбору именно данной формы могло явиться и то, что в цер-

вом же и едва ли не самом значительном из «прелестных» (слово Пушкина) сонетов Дельвига, «Вдохновение», как раз ставится та же тема драматической судьбы истинного поэта, который, «презренный, гонимый от людей, блуждающий один под небесами», «говорит с грядущими веками... клевете мстит славою своей и делится бессмертием с богами».

Но и независимо от всего этого, есть основания полагать, что именно форма сонета явилась в данном случае наиболее художественно соответствующей пушкинскому замыслу. Отрицательное отношение к сонету, с которым мы столкнулись в критическом наброске 1825 года, объяснялось главным образом тем, что как раз в это время автор «Бориса Годунова» особенно резко восставал против заранее предписываемых поэту рецептов — «правил» — классицизма, стеснявших непосредственность его творчества. Высмеивая утверждение Буало в «кратком классицизма, знаменитом стихотворном трактате «Искусство поэзии», что сонет «без недостатков», то есть написанный в соответствии с требующей неукоснительного соблюдения строго установленных правил формой, стоит целой большой поэмы, Пушкин иронически замечал: „Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème“. Хорошая эпиграмма лучше плохой трагедии... что это значит? Можно ли сказать, что хороший завтрак лучше дурной погоды» (XI, 54). И позднее, уже в 1833 году, в сатирическом наброске «Французских рифмачей суровый судья», в котором полувшутку, полувсерьез Пушкин призывает «классика Депрео» (Буало) стать его «вожатаем», поэт считает, что он «слишком превознес достоинства сонета». Однако, познакомившись с сонетами романтика Вордсворта, Пушкин вынужден был признать, что эта «придуманная» и «затруднительная» форма не помешала ему выразить «глубокие чувства и поэтические мысли» (критический набросок 1828 года, XI, 73). Работая же над своим первым сонетом, Пушкин вполне смог оценить те особые свойства этой формы, которые и привлекали к ней внимание самых выдающихся представителей мирового искусства слова. «Стесненный размер» сонета — его строго установленный малый объем, столь же строгий и четкий композиционный рисунок, строгая и стройная система рифмовки — требовал от поэта строжайшей самодисциплины и мастерства — ювелирной шлифовки словесного материала, отсутствия чего-либо лишнего, неточного, приблизительного, взвешенности каждого слова. Пушкин — мы видели — особенно ценил «благородную простоту» Вордсворта. Но если сравнить его сонет о сонете с аналогичным пушкинским первым сонетом, легко убедиться, что здесь эта благородная простота поднята на еще более высокую ступень. Напоминая о «заслугах» сонета, Вордсворт пишет: «Этим ключом Шекспир

открывал свое сердце; мелодия этой маленькой лютни успокаивала раны Петрарки», то есть прибегает к тем парафрастическим «условным украшениям стихотворства» (XI, 73), сколь бы в данном случае изящны и поэтичны они ни были, которых Пушкин уже издавна всячески избегал. Совершенно лишены их и аналогичные места его сонета. Так, при характеристике петрарковского сонета он скажет: «В нем жар любви Петрарка изливал» — и только; шекспировского: «Игру его любил творец Макбета». В связи с Данте Вордсворт пишет: «Сонет блеснул ярким миртовым листком в кипарисном венке, украшавшем многодумное чело Данте», — у Пушкина все это, в сущности, выражено в одном эпитете, о силе и глубокой выразительности которого я уже говорил. Как видим, даже и здесь Пушкин все же характеризует форму сонета как своего рода литературную «игру». В какой-то мере в порядке «игры» — решения поставленной перед собой по преимуществу литературной задачи дать реабилитацию сонета в его же собственной форме — сложен и первый сонет Пушкина, несомненно доставивший ему то «удовольствие», которое, по его словам, всегда приносит «побежденная трудность» (XI, 37).

Ничего от «игры» нет в сонете «Поэту». Теме поэта, принимающего на себя суровую схиму, готового, несмотря на равнодушие и насмешки черни, к одинокому свершению великого творческого подвига, гармонически соответствовала строгая, требующая добровольно взятого на себя самоограничения форма сонета, сама «стесненность» которой является как бы той, говоря словами Данте, «уздой искусства», которая необходима художнику. Эта сплавленность, слитность в данном стихотворении Пушкина «идеи» и «формы» так органична, что, читая его, как-то даже и не обращаешь особого внимания на то, что это — сонет, и вместе с тем не представляешь себе, чтобы в какой-либо другой форме «идея» могла быть выдержана с такой силой и полнотой. Строя свое стихотворение по основным законам сонета, Пушкин, наряду с этим, допускает некоторые отступления от сложившейся традиции (в своем первом сонете он ей в точности следовал): слагает его не пяти-, а шестистопным ямбом, разнообразит схему рифмовки (в первом катрене — перекрестные рифмы, во втором — опоясывающие). Несмотря на особую значительность содержания, и этот сонет Пушкина написан с исключительной простотой: такое же, как и в первом сонете, отсутствие условных украшений стихотворства, лексика, как правило, не отличающаяся от обычной речи, почти разговорный синтаксис. Только в самом конце (в двух последних строках), как высокий заключительный аккорд, появляются парафразы: огонь на алтаре, треножник, — продолжающие аналогичный стилистический ряд предшествую-

щего пушкинского цикла стихов о поэте. Однако тут же рядом с ними находится такое «низкое» слово, как «плюет», — резкий, можно сказать, «кричащий» стилистический контраст, которого, как полностью отвечающего творческому замыслу, Пушкин намеренно добивался (сперва было мягче: «дует на алтарь»). В то же время, при стилистической простоте, замедленно-величавом, эпически спокойном течении шестистопного ямба, в этих четырнадцати строках столько внутреннего драматизма, мощи духовной и жара душевного, горького, глубоко выстраданного чувства, умеряемого и побеждаемого мыслью и волей поэта, наконец, такое совершенство наружной отделки, чеканность внешней формы (как художественно выразителен хотя бы ряд подобо звучащих односложных слов с глубоким полноударным *у*: шум, суд, ум, дум, суд, труд), что пушкинский сонет является не только наиболее классическим образцом русского сонета вообще, но и, безусловно, занимает одно из самых выдающихся мест в многовековой истории европейского сонетного искусства.

7

Не требующий награды за свой творческий подвиг, одну награду, столь для него желанную, Пушкин в том же 1830 году, когда им был написан сонет «Поэту», словно бы получил. Казалось, перед ним открылась возможность столь давно чаемого им личного счастья. Его внезапный и поспешный отъезд в Москву, всполошивший было царя и Бенкендорфа, обернулся для него самым благоприятным образом. Когда он уже совсем потерял надежду на брак с Гончаровой, его предложение было неожиданно принято, однако при двух неперемennых условиях: уточнения его материальных средств и возможностей и, главное, выяснения его политической лояльности — доказательств, что он не находится «на дурном счету у государя». Поэт вынужден был еще раз обратиться с пространном письмом к Бенкендорфу, в котором прямо заявлял, что его счастье зависит «от одного благосклонного слова» царя. Одновременно подчеркивая, что источником его материального существования является литературный заработок, он возобновлял просьбу о разрешении издать «Бориса Годунова» в том виде, как он есть. Привожу полностью это место письма, являющееся, при всем его естественно почтительном тоне, замечательным образцом той свободы и независимости, которые Пушкин в стихотворении «Поэту» объявлял необходимым условием своего творческого труда.

«Прошу еще об одной милости: в 1826 году я привез в Москву написанную в ссылке трагедию о Годунове. Я послал ее

в том виде, как она была, на Ваше рассмотрение только для того, чтобы оправдать себя. Государь, соблаговолив прочесть ее, сделал мне несколько замечаний о местах слишком вольных, и я должен признать, что его величество был как нельзя более прав. Его внимание привлекли также два или три места, потому что они, казалось, являлись намеками на события, в то время еще недавние; перечитывая теперь эти места, я сомневаюсь, чтобы их можно было бы истолковать в таком смысле. Все смуты похожи одна на другую. Драматический писатель не может нести ответственности за слова, которые он влагает в уста исторических личностей. Он должен заставить их говорить в соответствии с установленным их характером. Поэтому надлежит обращать внимание лишь *на дух, в каком задумано все сочинение*, на то впечатление, которое оно должно произвести. Моя трагедия — произведение вполне искреннее, и я по совести не могу вычеркнуть того, что мне представляется существенным. Я умоляю его величество простить мне смелость моих возражений; я понимаю, что такое сопротивление поэта может показаться смешным: но до сих пор я упорно отказывался от всех предложений издателей; я почитал за счастье приносить эту молчаливую жертву высочайшей воле. Но нынешними обстоятельствами я вынужден умолять его величество развязать мне руки и дозволить мне напечатать трагедию в том виде, как я считаю нужным» (XIV, 78, 406; подлинник по-французски).

Обращение Пушкина было встречено весьма благосклонно. К этому времени стало совершенно очевидно, что намерение «приручить» его перо не удалось. Поэт, при всей его признательности Николаю, не клонил гордой головы перед кумиром самодержавия, шел своей свободной дорогой. Женитьба Пушкина на прославленной светской красавице показалась весьма подходящим средством «приручить» если не перо, то по крайней мере самого, не перестававшего вызывать подозрения, поэта, сделать его более благонамеренным и благонадежным. Это недвусмысленно прозвучало в ответе Бенкендорфа, данному им от имени царя и от себя лично: «Я имел счастье представить государю письмо от 16-го сего месяца, которое Вам угодно было написать мне, — пишет Бенкендорф. — Его императорское величество с благосклонным удовлетворением принял известие о предстоящей Вашей женитьбе и при этом изволил выразить надежду, что Вы хорошо испытали себя, перед тем как предпринять этот шаг, и в своем сердце и характере нашли качества, необходимые для того, чтобы составить счастье женщины, особенно женщины столь достойной и привлекательной, как м-ль Гончарова». Рядясь в овечью шкуру, не останавливаясь перед явной неправдой, в подобном же «отеческом» тоне пишет

Бенкендорф и от себя: «Что же касается Вашего личного положения, в которе Вы поставлены правительством, я могу лишь повторить то, что говорил Вам много раз: я нахожу, что оно всецело соответствует Вашим интересам; в нем не может быть ничего ложного и сомнительного, если только Вы сами не делаете его таким. Его императорское величество, в отеческом о Вас, милостивый государь, попечении, соизволил поручить мне, генералу Бенкендорфу, — не шефу жандармов, а лицу, коего он удостоивает своим доверием, — наблюдать за Вами и наставлять Вас своими советами; никогда никакой полиции не давалось распоряжения иметь за Вами надзор. Советы, которые я, как друг, изредка давал Вам, могли пойти Вам лишь на пользу, и я надеюсь, что с течением времени Вы в этом будете все более и более убеждаться. Какая же тень падает на Вас в этом отношении? Я уполномочиваю Вас, милостивый государь, показать это письмо всем, кому вы найдете нужным». В заключение Николай сделал очередной «милостивый» жест: разрешил издать «Бориса Годунова» в том виде, в каком желает сам Пушкин, но с характерной и тоже недвусмысленной оговоркой — за «личной ответственностью» (XIV, 81—82). Разрешение это давало возможность Пушкину как-то наладить свои материальные дела. Кроме того, отец поэта, в ответ на просьбу сына помочь ему в связи с женитьбой, выделил ему 200 душ крепостных крестьян, проживавших в селе Кистеневе, входившем в состав родовой нижегородской вотчины Пушкиных — села Большое Болдино.

И все же сердце Пушкина, как он признавался в одном из писем этого времени, чувствовало себя «и теперь не совсем счастливым» (XIV, 88). Едва ли не стремлением самому разобраться в причинах этого, в сложных и отчасти противоречивых своих переживаниях этих месяцев является набросанный тогда же небольшой прозаический отрывок, данный как начало некоего повествовательного замысла; ему даже придан, несомненно в маскировочных целях, подзаголовок «с французского». Между тем отрывок в основном настолько совпадает как с реальной ситуацией данного момента в жизни Пушкина, так и с отдельными его высказываниями этого времени в письмах, что автобиографический, если угодно — даже «исповедальный», характер его несомненен. «Участь моя решена. Я женюсь. . . Та, которую любил я целые два года, которую везде первую отыскивали глаза мои, с которой встреча казалась мне блаженством — боже мой — она. . . почти моя. Ожидание решительного ответа было самым болезненным чувством жизни моей. Ожидание последней заметавшейся карты, угрызение совести, сон перед поединком — все это в сравнении с ним ничего не значит». Это прямо соответствовало биографическим фактам.

С полушутливой бравадой сообщая В. Ф. Вяземской, что брак решен («est décidé»), Пушкин называл невесту своей «сто тринадцатой» (не случайно именно сто *тринадцатой!*) любовью — «mon cent treizième amour» (XIV, 81). Но мы знаем, что Натали была не еще одним из многочисленных увлечений непрестанно «привлюблявшегося» поэта, а предметом большого и серьезного, пылкого и возвышенного чувства. Это подтверждается и биографическими данными и стихотворными лирическими признаниями этих «двух лет». Приведу еще одно очень выразительное свидетельство последнего рода. Успокаивая в период южной ссылки одного из близких кишиневских знакомцев, приревновавшего его было к своей «красавице», стихотворное обращение к нему поэт заканчивает шутливо-ироническими словами: «Она прелестная Лаура, || Да я в Петrarки не гожусь» («Приятелю», 1821). В том же году написал Пушкин свою «прелестную пакость» (слова Вяземского) — фривольно-озорную, кощунственную «Гавриилиаду». В 1829 году — году вспыхнувшей любви к Н. Н. Гончаровой — поэт пишет по форме порой простодушно-шутливую, но очень значительную по содержанию «Легенду» (так она названа в рукописях) о «бедном рыцаре», на всю жизнь предавшемся «видению, непостижному уму», избравшем своей дамой «пречистую деву» — «матерь Господа Христа». А после обручения с Натали в 1830 году, вслед Петrarке, изливавшему в своих сонетах «жар любви», вслед Данте, в сонетах «Новой жизни» рассказавшему историю своего возвышенного чувства к Беатриче, Пушкин слагает в той же сонетной форме прямо посвященное невесте стихотворение «Мадона», в известной мере (отчасти даже лексически) перекликающееся с «Легендой», но полностью выдержанное в тонах глубокой серьезности и благоговейного поклонения: «Исполнились мои желания. Творец || Тебя мне ниспослал, тебя, моя Мадона, || Чистейшей прелести чистейший образец»¹.

И все же, когда в своем отрывке-исповеди Пушкин пишет об ожидании ответа на свое предложение как о самом болезненном чувстве, когда-либо им испытывавшемся, он сразу же подчеркивает, что боялся «не одного отказа». Сделав после возвращения из ссылки предложение С. Ф. Пушкиной, поэт в письме к своему «свату» В. П. Зубкову, прося его «женить», тут же делится с ним беспокойством и тревогой, его охватившими. Главное, что глубоко волновало его, заставляло «трепетать» («je tremble»), была мысль, сможет ли он — с его такой «кочующей и бурной» жизнью, с его «столь печальной судьбой», с «характером неровным, ревнивым, подозрительным, реаким и слабым одновременно» — сделать свою любимую счастливой (XIII, 311, 562). Примерно о том же, полный

«грустных и безнадежных мыслей», чувствуя себя «более несчастным, чем когда-либо», пишет он и в письме к Н. И. Гончаровой после ее согласия на брак с дочерью (XIV, 76, 404). Думая и здесь о любимой, о ее счастье, не мог не думать Пушкин и о самом себе. В только что цитированных письмах об этом почти ничего нет. Но как бы в дополняющем французское письмо к Н. И. Гончаровой автобиографическом отрывке (очень возможно, что он и возник в непосредственной связи с ним, может быть даже на основе не дошедшего до нас его черновика — отсюда и указание: «с французского») об этом говорится полным голосом: «Я женюсь, то есть я жертвую независимостию, мою беспечную, прихотливую независимостию, моими роскошными привычками, странствиями без цели, уединением, непостоянством. Я готов удвоить жизнь и без того неполную. Я никогда не хлопотал о счастии, я мог обойтись без него. Теперь мне нужно на двоих, а где мне взять его?» Огорчала жениха и неизбежно связанная с оглашением готовящегося брака профанация его интимного чувства: «Итак уж это не тайна двух сердец. Это сегодня новость домашняя, завтра — площадная. Так поэма, обдуманная в уединении, в летние ночи при свете луны, продается потом в книжной лавке и критикуется в журналах дураками». Нетрудно заметить, что эта последняя фраза является в значительной степени переводом на «прозаический» язык строк из первой реплики Поэта (из «Разговора книгопродавца с поэтом», 1824). «Мне нравится, — читаем далее в отрывке, — обычай какого-то древнего народа: жених тайно похищал свою невесту. На другой день представлял уже он ее городским сплетницам, как свою супругу. У нас приготавливают к семейственному счастью печатными объявлениями, подарками, известными всему городу, форменными письмами, визитами, словом сказать, соблазном всякого рода...» На этих горько-саркастических словах, предвосхищающих по своему тону соответственные рассуждения о периоде своего жениховства героя «Крейцеровой сонаты» Л. Н. Толстого, Позднышева, отрывок и обрывается. Но тем, что в нем сказано, горестные и тяжелые раздумья Пушкина, его тревоги, беспокойства, досада не ограничивались.

Материальные дела Н. И. Гончаровой и ее семьи находились в плачевном состоянии. Ее муж, отец Натали, был болен неизлечимой душевной болезнью, ее свекор — дедушка невесты — А. Н. Гончаров пустил по ветру все их огромное состояние. Неоткуда было достать денег даже на приданое Натали, о средствах на которое дедушка должен был позаботиться. Рассчитывая на благосклонность к Пушкину царя и надеясь благодаря этому выйти из материального тупика, он лишь досаждал поэту разнообразными, порой нелепыми проектами,

требуя содействия и жалуясь на его нерадивость. Между тем «городские сплетницы» нашептывали Натали о непостоянстве поэта, о его бесчисленных увлечениях. На «речи нежные любви», которые обращал к невесте Пушкин, она отвечала «недоверчивой улыбкой» («Когда в объятия мои...», май 1830). Пушкин сам вызывался дать денег на приданое, но и его дела были отнюдь не блестящи. Из его писем этого времени мы видим, как лихорадочно добывал он деньги взаймы. Главная его надежда была на часть болдинского имения, выделенную ему отцом, которую он намеревался заложить в ломбарде. Но для того чтобы вступить во владение ею, надо было ехать в Болдино, куда Пушкин и собрался. «Грустно, тоска, тоска...» — писал он Плетневу, извещая его о своем отъезде, — «дела будущей тещи моей расстроены. Свадьба моя отлагается день ото дня далее. Между тем, — продолжал он, прямо как в «Отрывке», — я хладею, думаю о заботах женатого человека, о прелести холостой жизни. К тому же московские сплетни доходят до ушей невесты и ее матери — отселе размолвки, колкие обиды, ненадежные примирения — словом, если я и не несчастлив, по крайней мере не счастлив... Чорт меня догадал бредить о счастье, как будто я для него создан...» (XIV, 110). Перед самым отъездом произошла особенно оскорбительная для Пушкина сцена с его будущей тещей, наговорившей ему таких вещей, которых он не мог стерпеть (письмо В. Ф. Вяземской, XIV, 110). Об этом он сразу же написал и невесте, прямо заявляя, что, если ее мать решила расторгнуть их помолвку, а она сама — ей повиноваться, — он предоставляет ей полную свободу (XIV, 109). О том, что он готов пойти на окончательный разрыв, поэт писал и Вяземской.

Однако в Болдино Пушкин, по счастью, все же поехал. И это не было следствием только инерции: здесь, как увидим, действовали другие, более властные побуждения.

БОЛДИНСКАЯ ОСЕНЬ 1830 года

II



6

ПИР ВООБРАЖЕНЬЯ

...паруса надулись, ветра полны;
Громада двинулась и рассекает
 волны.
Плывет. Куда ж вам плыть?..

«Осень»

Скажу тебе (за тайцу),
что я в Болдине писал,
как давно уже не писал.
Вот что я привез сюда.
2 последние главы Оне-
гины, 8-ю и 9-ю, совсем го-
товые в печать. Повесть,
писанную октавами (сти-
хов 400)... Несколько дра-
матических сцен или ма-
леньких трагедий... Сверх
того написал около 30
мелких стихотворений. Хо-
рошо? Еще не всё... Напи-
сал я прозою 5 повестей...

*Письмо Плетневу
9 декабря 1830 г.*



Едва коснется чуткого слуха поэта «божественный глагол», писал — мы помним — Пушкин года за три до отъезда в Болдино, едва нахлынет на него neodолимая потребность творчества — и он резко рвет со своим обычным повседневным существованием: бросает суетный свет с его «заботами» и «забавами» и, чуждый всему и всем, полный внутреннего смятения и звуков, «бежит» в сельское уединение — «на берега пустынных волн, в широкошумные дубровы». В «Отрывке» — «предисловии к повести, не написанной или потерянной» (впоследствии он был использован для «Египетских ночей»), набросанном уже в Болдине (26 октября 1830 года), Пушкин, все более устрем-

лявшийся к «смиренной прозе», предельно снижает этот «высокий» образ. О своем «приятеле»-стихотворце он рассказывает: «Когда находила на него такая дрянь (так называл он вдохновение), то он запирался в своей комнате и писал в постеле с утра до позднего вечера, одевался наскоро, чтоб пообедать в ресторации, выезжал часа на три, возвратившись опять ложился в постелю и писал до петухов. Это продолжалось у него недели две, три — много месяц, и случалось единожды в год, всегда осенью. Приятель мой уверял меня, что он только тогда и знал истинное счастье» (VIII, 410). Несмотря на то что стихотворение «Поэт» и этот отрывок написаны в двух совершенно различных — поэтическом и почти пародийно противопоставленном ему, нарочито и сугубо «прозаическом» — ключах, они, в сущности, говорят об одном и том же и вместе с тем оба носят выражено автобиографический характер.

Приближение душевного состояния, единственно делающего поэта «истинно счастливым», — творческого подъема, вдохновения — Пушкин ощутил еще перед отъездом в Болдино. В уже цитированном мною письме к Плетневу 31 августа 1830 года читаем: «Осень подходит. Это любимое мое время — здоровье мое обыкновенно крепнет — пора моих литературных трудов настает — а я должен, — тут же с горечью прибавляет поэт, — хлопотать о приданом, да о свадьбе, которую сыграет бог весть когда. Все это не очень утешно. Еду в деревню, бог весть, буду ли там иметь время заниматься и душевное спокойствие, без которого ничего не произведешь, кроме эпиграмм на Каченовского» (XIV, 110).

После сцены, которую устроила будущему зятю будущая теща, и явной угрозы разрыва с невестой сама поездка Пушкина для устройства денежных дел и ускорения свадьбы словно бы становилась ненужной. Мало того, еще будучи в Москве, он уже услышал, что в Астраханской и Саратовской губерниях свирепствует холера, что она надвигается и на Нижегородскую, куда он должен был ехать. Холера и раньше появлялась на окраинах тогдашней России. Но теперь это было начало жесточайшей эпидемии, точнее, пандемии, охватившей через некоторое время почти всю страну, продолжавшейся около семи лет, унесшей огромное количество жертв, распространившейся затем по Западной Европе, проникшей даже в Северную Америку¹. О природе холеры, а значит, и о способах ее предупреждения и лечения тогда еще ничего не было известно. Тем бóльшую панику вызывала она не только среди простого народа, где вследствие плохих бытовых условий она свирепствовала с особенной силой, но и в широких кругах русского общества. И этому были основания: зараза проникла и в высшие классы; несколько позднее от холеры умерли великий

князь Константин Павлович, пушкинский «вельможа», владелец Архангельского князь Юсупов, замечательная польская пианистка Мария Шимановская, петербургский музыкальный салон которой неоднократно посещали Пушкин и Мицкевич, впоследствии и сам умерший от холеры. Тщетно знакомые поэта всячески отговаривали его от поездки, упрекая в легкомысленном бесчувствии. Пушкин двинулся в путь. По дороге он узнал, что холера уже появилась и в Нижегородской губернии: встретил знаменитую Макарьевскую ярмарку, ежегодно устраивавшуюся в Нижнем Новгороде, «прогнанную холерой». «Бедная ярманка! — писал он позднее в одной из автобиографических заметок. — Она бежала как пойманная воровка, разбросав половину своих товаров, не успев пересчитать свои барыши!» (XII, 309). Тем не менее поэт, слышавший «божественный глагол», одержимый нашедшей на него «дрянью», упорно ехал вперед. Что именно в этом, а не в нежелании проявить малодушие, как он указывал в той же заметке, заключалась основная причина его упорства, показывает письмо к тому же Плетневу, написанное вскоре по приезде в Болдино. Сообщая, что получил совершенно успокоившее его «премиленное письмо» от Наталии Николаевны, в котором она обещала выйти за него «и без приданого», Пушкин тут же пишет: «Ты не можешь вообразить, как весело удрать от невесты, да и засесть стиха писать...» — и добавляет: «Что за прелесть здешняя деревня! вообрази: степь да степь; соседей ни души; езди верхом сколько душе угодно, пиши дома сколько вздумается, никто не помешает. Уж я тебе наготовлю всячины, и прозы, и стихов» (XIV, 112). Из этих почти восторженных строк ясно видно, что все необходимое Пушкину для того, чтобы целиком отдаться творчеству, в Болдине он полностью обрел.



«Ты царь: живи один», — обращался месяца за два до этого Пушкин к «поэту», к самому себе. Здесь он был один и совершенно свободен. Он не только вырвался из опутавшей было его паутины забот, хлопот, досад, тревог, опасений, связанных с его жениховством. Далеко, далеко — за многие сотни верст — было все, что мучило и терзало его в годы после возвращения из ссылки, что с недоумением, горечью и болью заставляло спрашивать: «Жизнь, зачем ты мне дана?» — холодная, надменная и равнодушная «светская чернь», тупые критики и продажные журналисты, плюющие на его алтарь, «дружеские» «советы» и мелочная жандармская опека Бенкендорфа, «отеческие» попечения и «благодаяния» царя. Охваченный огромным творческим подъемом, поэт и в самом деле мог ощущать себя

здесь «царем», самодержавным властелином создаваемых им художественных миров, безграничного царства поэзии.

В стихотворении «Зима. Что делать нам в деревне?..» поэт живо передал бесплодность попыток насильно принуждать себя к творчеству при отсутствии «расположения души к живейшему принятию впечатлений, следственно к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных» (так еще в 1825—1826 годах в одном из своих критических набросков определял он вдохновение, XI, 41): «Беру перо, сижу; насильно вырываю || У музы дремлющей несвязные слова. || Ко звуку звук нейдет... Теряю все права || Над рифмой, над моей прислужницею странной: || Стих вяло тянется, холодный и туманный. || Усталый с лирою я прекращаю спор...» Прямо противоположно этому было творческое состояние поэта теперь. В знаменитом своем стихотворении «Осень», созданном в 1833 году, в том же Болдине, но, возможно, задуманном ранее и, во всяком случае, воссоздающем необыкновенно яркую и выразительную картину не только вообще осенней поры, которая по неоднократным признаниям самого Пушкина из всех времен года являлась наиболее благоприятной и плодотворной для его литературного труда, а прежде всего и больше всего небывалого творческого подъема, охватившего его болдинской осенью тридцатого года, поэт так рисует себя в эти вдохновенные минуты: «И мысли в голове волнуются в отваге, || И рифмы легкие навстречу им бегут, || И пальцы просятся к перу, перо к бумаге, || Минута — и стихи свободно потекут...»¹

Вопреки опасениям Пушкина, оказалось у него и достаточно времени для его литературных трудов. Холерная эпидемия принимала все более грозные размеры, распространилась и на Москву, где продолжали оставаться Гончаровы. Повсюду были установлены многочисленные карантинные пункты. Пробриться сквозь них, несмотря на попытки Пушкина, который не на шутку стал тревожиться за невесту, ему долго не удавалось. В Болдине поэт вынужден был оставаться целых три месяца — полную не только календарную (с начала сентября до самого конца ноября), но и свою творческую осень. Нижегородская губерния оказалась центром эпидемии. Холера с самого приезда поэта стала бушевать и вокруг Болдина. «Около меня Колера Морбус, — писал Пушкин Плетневу. — Знаешь ли, что это за зверь? того и гляди, что забежит он и в Болдино, да всех нас перекусает — того и гляди, что к дяде Василью отправлюсь (В. Л. Пушкин умер недели за три до этого), а ты и пиши мою биографию» (XIV, 112). Но, захваченный небывалым творческим порывом, Пушкин ничего не замечал. «И забываю мир — и в сладкой тишине || Я сладко усыплен моим воображеньем», — писал поэт в том же стихотворении «Осень».

И до Болдина Пушкин не раз ведал могучие полосы вдохновенного творческого труда. Об одной из них, связанной с периодом южной ссылки, он вспоминает в «Разговоре книгопродавца с поэтом»: «Я видел вновь приюты скал || И темный кров уединенья, || Где я на пир воображенья, || Бывало, музу призывал». «Пиром воображенья», никогда, ни до, ни после этого, не справлявшимся поэтом с такой пышностью, силой и продолжительностью, были и все три болдинских месяца. Но это не было пиром одинокого скупца, любующегося в своем «тайном» подвале «блещущими грудями» накопленных червонцев («Хочу себе сегодня пир устроить: || Зажгу свечу пред каждым сундуком...»). Не было это и оргией участников пира во время чумы, которые, стремясь забыть ужас царящей вокруг смерти, косившей самых дорогих и близких людей, опьяняли себя вином и ласками «погибшего, но милого созданья». Это было великое пиршество творческого гения, щедро отдающего миру драгоценные сокровища своего духа. «Непонимаемый никем», как снова несколько позднее скажет о себе Пушкин, в своем царственном болдинском уединении, окруженный со всех сторон смертельной угрозой, поэт, с неколебимым мужеством бросая вызов в лицо смерти, стремительно создавал одно бесмертное творение за другим, словно бы торопясь, пока еще Колера Морбус не забежала в Болдино и не перекусила его обитателей, «наполнить звуками» души грядущих поколений.

В «Разговоре книгопродавца...», так же как и в «Осени», перед нами ярчайшая картина творческого процесса поэта:

Какой-то демон обладал
 Моими играми, досугом;
 За мной повсюду он летал,
 Мне звуки дивные шептал,
 И тяжким, пламенным недугом

Была полна моя глава;
 В ней грезы чудные рождались;
 В размеры стройные стекались
 Мои послушные слова
 И звонкой рифмой замыкались...

На первый взгляд многое здесь (в особенности последние строки) прямо перекликается с только что цитированными строками «Осени». Но если взглянуть пристальнее, нетрудно заметить, как отличаются они по существу. В «Разговоре...» перед нами — мир пламенного поэта-романтика. Соответственно этому сугубо романтическими образами и красками изображается и его творческий процесс. В «Осени» отражен творческий процесс Пушкина — поэта действительности, зрелого художника, который твердо и уверенно идет свободным путем, выбранным им по велению его свободного ума. Там творчество предстает как состояние некоей экстатической «одержимости», болезненного бреда — «недуга»; поэт лишь посредник, воспринимающий «дивные звуки», которые нашептывает ему «какой-то демон» (в древнегреческой мифологии демонами именовались

некие сверхъестественные существа, руководящие человеком). А затем все идет почти без участия поэта, как бы само собой: *рождаются* чудные звуки, *стекаются* в стройные размеры слова, они *замыкаются* звонкой рифмой. В «Осени» тоже говорится о стихийной силе захватывающего поэта вдохновенного порыва. Но стоит сопоставить хотя бы эти строки двух стихотворений: в «Разговоре» — «...тяжким пламенным недугом || Была полна моя глава», в «Осени» — «И мысли в голове волнуются в отваге» (не грезы чудные, а именно *мысли*). Попутно хочется отметить даже такую, пусть мельчайшую деталь: в первом случае слово «высокого» штиля — «глава» (разговорное «голова» здесь безусловно не подходило бы); во втором — «в голове», и столь же безусловно здесь не подошло бы «высокое» — «в главе». Вдохновение в «Осени» — еще не само творчество, а лишь то, что является необходимым для него условием, важнейшей предпосылкой. И поэт здесь не пассивное орудие «демона», а активный творец. Вообще надо лишний раз подчеркнуть, что состояние вдохновения никогда не исключало для Пушкина обязательности труда, оно только как бы окрыляло его, делало максимально плодотворным, но отнюдь не менее, если не более напряженным. Результатом именно такого (употребляя словосочетание самого Пушкина) «вдохновенного труда» и явилось творческое «чудо» трех болдинских месяцев. Да и помимо того, целому ряду стремительно созданных в это время в Болдине шедевров предшествовали «думы долгие» — упорная работа мысли и воображения. Многие и многие из них были задуманы, порою начаты ранее, и не только за последние годы, но даже в период михайловской ссылки. Но именно теперь все то, что таилось на той или иной стадии развития в подспудных пластах творческого сознания Пушкина — планы, приступы, частичные осуществления, — все это с силой вулканического извержения разом вырвалось наружу. Болдинское уединение и свобода оказались, говоря языком наших дней, словно бы атомным реактором: произошел гигантский взрыв, высвободивший колоссальное количество творческой энергии.

В ярких, глубоко впечатляющих образах отношение между вдохновением и трудом показано в той же «Осени». Лексика строк, живописующих наступление вдохновенного состояния души поэта, все время вызывает в нашем сознании ассоциации со свободной морской стихией, с нарастающим прибоем: душа стесняется *волненьем*, *трепещет*, *звучит*, ищет *излиться свободным проявленьем*, мысли *волнуются*, рифмы *бегут навстречу*, стихи *свободно потекут*. Образ волнующегося моря подсказывается и звуковым строем. Строка: «И мысли в голове волнуются в отваге» — инструментована на повторном пятикратном *в* — звуковой примете, начинающей слово «волна». Та же

инструментовка в несколько приглушенном виде — в следующей строке: «И рифмы легкие навстречу им бегут». Замечательно, кстати, все это двустишие, которым подчеркивается и примат мысли над формой («мысль, — замечал в другом месте Пушкин, — истинная жизнь слова»; XI, 270), и одновременно гармоническое соответствие того и другого. «Морской» окраской всех этих строк исподволь и органически подготавливается финальное метафорическое сравнение вдохновенного труда поэта с готовым к дальнему плаванью кораблем, сравнение, венчающее собой все стихотворение (в подзаголовке оно названо «Отрывок», но по существу представляет собой вполне законченное целое):

Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге,
Но чу! — матросы вдруг кидаются, ползут,
Вверх, вниз — и паруса надулись, ветра полны;
Громада двинулась и рассекает волны.
Плывет. Куда ж нам плыть?..

.

Вдохновение необходимо для творчества, как ветер необходим кораблю, но подобно тому, как движением корабля управляет труд матросов, подчиняющихся распоряжениям капитана, творческий процесс осуществляется неустанным и нелегким трудом, направляемым к намеченной цели мыслью и волей поэта.

Пушкину, российскому дворянину и сочинителю (ненавистное поэту слово, которым наделяли его представители официальных кругов и светской черни), находившемуся как под секретным, так и под гласным надзором, незадолго до этого была категорически запрещена поездка не только в дальние края — Италию, Париж, Китай, но даже и в совсем близкую Полтаву. Но Пушкину-поэту, затерянному сейчас в глухой степной деревеньке, карантинами отгороженной от остального мира, были открыты все дали, просторы всех морей и всех океанов. За вопросом: «Куда ж нам плыть?», которым так выразительно, с такой емкой и широкой наполненностью заканчивается «Осень» в печатном тексте, в рукописи следовало: «...какие берега || Теперь мы посетим: Кавказ ли колоссальный, || Иль опаленные Молдавии луга, || Иль скалы дикие Шотландии печальной, || Или Норландии блестящие снега, || Или Швейцарии ландшафт пирамидальный?»¹ Пиршественному воображению поэта все было в эту пору доступно. И на каких берегах, в каких пределах не только пространства, но и времени не побывал он за эти три одиноких и вольных месяца! Французское средневековье, Испания XVI столетия, Англия середины XVII и Австрия конца XVIII века, современная Италия, Турция и конечно же родная Россия — Русь Великая, чуть

ли не на всем ее протяжении — обе столицы и дворянские помещичьи гнезда, Новгород Великий, Нижний Новгород с его Макарьевской ярмаркой, Волга, Астрахань, Кавказ, Крым, Одесса, Украина, Молдавия...

Сам Пушкин дивился и радовался этой необычайной своей окрыленности, этому, в самом деле граничащему с чудом, приливу сил. В то время как Булгарин во всеуслышание провозгласил «совершенное падение» пушкинского дарования, когда все чаще и смелее стало поговаривать об этом и большинство гогдашних критиков, гений великого поэта засверкал с небывалым, ослепительным блеском. С чувством законного удовлетворения оглядывая все сделанное, сообщал Пушкин в письмах к друзьям — Дельвигу, Плетневу — о том, что минувшая осень была «детородной», что в Болдине он писал так, как давно не писал. В письме к Плетневу содержится и тот перечень им написанного, который предпослан в качестве эпиграфа к данной главе. Но и этот огромный перечень заключает в себе далеко не все. Помимо «последних» восьмой и девятой глав «Евгения Онегина» Пушкин тогда же набросал и, во всяком случае, начал не «для печати» еще одну, десятую (декабристскую) его главу. Были составлены планы и написаны некоторые разделы «Истории села Горюхина», создана «Сказка о попе и о работнике его Балде», начата «Сказка о медведихе», наконец, написана, как сообщал поэт Дельвигу, «пропасть полемиических статей» для «Литературной газеты» (XIV, 121), «множество статей о критике, об истории русской литературы»¹.

Как ни удивительно неслыханно большое число произведений, созданных Пушкиным в Болдине, еще более поражает необыкновенная многогранность болдинского творчества, отразившего в себе всю «мирообъемлющую» (слово Белинского) широту пушкинского гения и одновременно его единственный в своем роде художественный универсализм. Подобно огромному географическому и культурно-историческому диапазону болдинских созданий, неизмеримо велико многообразие охватываемых ими сфер жизни, явлений действительности, образов героев. Средневековые рыцари, испанские гранды, лондонские горожане, венские композиторы, турецкие янычары, высший светский круг Петербурга и мещанские обитательницы его окраины, офицеры, помещики, слуги, крестьяне, попы, батраки, московские ремесленники; Наполеон и забитый, спившийся «почтовой станции диктатор» — стационарный смотритель, цари и декабристы. И все это пестрое, разноликое множество — представители самых различных веков, стран, народов, общественных положений — почти одновременно вмещалось в творческом сознании Пушкина.

Многообразие содержания соответствовало исключительное

многообразие форм и средств художественного воплощения. Пушкин не только пишет в это время в стихах, в прозе, в драматической форме, но и разрабатывает самые различные жанры художественного творчества — роман, повесть, поэму, сказку, трагедию, разнообразнейшие виды и формы лирических стихотворений. Этим определена и многострунность болдинского творчества, наличие в нем совершенно различных элементов содержания и стиля, зачастую не только полярных друг другу, но, казалось бы, друг друга прямо исключаящих. Самая высокая поэзия — и самая что ни на есть «смирненная проза». Овеянная горьким и сладостным томленьем расставания и какой-то особой просветленной нежностью элегия «Для берегов отчизны дальней» — и такая резко реалистическая зарисовка «низкой природы», как отрывок «Румяный критик мой...». Океанские глубины — «бездны души» — маленьких трагедий — и «непроходимое болото», «где раздастся лишь однообразное кваканье лягушек», «Истории села Горюхина». В стихотворении «Труд», написанном Пушкиным в Болдине в связи с созданием завершающей главы «Евгения Онегина», поэт, радуясь наступившему «вождеденному мигу» — окончанию своего «многолетнего труда», вместе с тем ощущает присутствие в глубине души непонятной ему самому грусти: «Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня? || Или, свой подвиг свершив, я стою, как поденщик ненужный, || Плату приравнявший свою, чуждый работе другой? || Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи, || Друга Авроры златой, друга пенатов святых?» Однако это мгновение тайной тревоги возникает только от величайшей любви к делу своей жизни, своему литературному труду, и чувства величайшей же за него ответственности. Ибо менее всего был Пушкин в Болдине безработным — «ненужным» — поденщиком. И сколько раз после бессонных творческих ночей, бодрый и радостный, встречал он утреннюю зарю — приход нового дня, поры новых трудов, новых великих свершений!

Насколько можно судить по данным пушкинского творческого календаря болдинских месяцев, хотя, к сожалению, далеко не полным (не все из написанного им за это время удалось установить; многое не поддается точной — по дням — датировке), Пушкин, едва кончив работу над одним произведением, стремительно переходил к труду над другим. По-видимому, в ряде случаев работа над разными произведениями шла параллельно. «Морей красавец окрыленный» — корабль творческого воображения поэта — «плыл» одновременно как бы по самым различным путям. Так, 7 сентября, вскоре по приезде в Болдино, создаются «Бесы», 8 сентября — «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...»), а 9-го уже написана первая из

«Повестей Белкина» — «Гробовщик». Потому-то, почувствовав в себе творческие силы необъятные, Пушкин и мог сразу же заранее обещать Плетневу, что наготовит ему вдосталь и прозы и стихов. В таком же, если не все ускоряющемся темпе шла работа и далее: 13 сентября датирована «Сказка о попе и о работнике его Балде», 14-м — «Станционный смотритель», 18 сентября окончено «Путешествие Онегина» (первоначальная восьмая глава романа), 20-го — «Барышня-крестьянка», 25-го — заключительная (первоначально девятая) глава «Евгения Онегина». После этого наступает словно бы некоторая пауза (хотя небольшие стихотворения пишутся и теперь), очевидно и вызвавшая ту «грусть», о которой говорится в «Труде». Но уже 5 октября помечена XII строфа «Домика в Коломне», а 9-го окончена и вся поэма, заключавшая в себе вместе с отброшенными впоследствии Пушкиным строфами около четырехсот пятидесяти стихов. Еще один пример: 17 октября датировано «турецкое» стихотворение «Стамбул гяуры нынче славят», а 20 октября закончена «Метель», через два дня — «Скупой рыцарь», еще через два — «Моцарт и Сальери». Пометы «31 октября» и «1 ноября» находим среди черновиков «Истории села Горюхина», а двумя днями позднее заканчивается «Каменный гость» и т. д.

Но в Болдине Пушкин не только создал огромное количество — около двадцати — из числа самых значительных своих произведений. Творчество болдинской осени 1830 года занимает совсем особое место в развитии всего его творчества вообще, составляет отдельный и чрезвычайно важный этап пушкинского творческого пути — туго стянутый узел великих концов и великих начал.



Уже в концовке шестой главы «Евгения Онегина» Пушкин — мы помним — писал о конце «весны» своих дней, о наступлении «полдня» жизни, вопрошая с удивлением и некоторой горечью: «Ужель мне скоро тридцать лет?» Прощаясь со своей «юностью» и со всем, что она несла ему, с ее радостями и мученьями, восторгами и печалью, поэт, чуткого слуха которого коснулся глас иных желаний, который познал «новую печаль», ощущал, что он приближается к коренному жизненному рубежу, вступает в тот период своего духовного и творческого развития, когда лета клонят к «суровой прозе», к отказу от романтических затей, к твердому и мужественному отношению к действительности и объективным законам, ею управляющим. Переход к этому новому миропониманию и мироотношению давался Пушкину не легко, окрашивался зачастую в безнадежно-тоскливые, а иногда прямо трагические

тона. Вспомним хотя бы его «Три ключа». От всего этого дух поэта порой улетал «далече» — в ясные лицейские дни («Зорю бьют...»), в печальные и вместе с тем просветленные этой печалью воспоминания об «утаенной» — чистой и беззаветной — любви («Все тихо — на Кавказ идет ночная мгла»). «Что пройдет, то будет мило», — когда-то писал поэт («Если жизнь тебя обманет...», 1825). Но в годы по возвращении из ссылки мотивы воспоминаний, все чаще возникавшие в пушкинской лирике, также приобретают глубоко трагический характер сурового суда над своим прошлым и беспощадного самоосуждения. «Я вижу в праздности, в неистовых пирах, || В безумстве гибельной свободы, || В неволе, бедности, в гоненьи, и в степях || Мои утраченные годы... И нет отрады мне...» — читаем во второй (недоработанной поэтом и отброшенной при печатанье) части стихотворения «Воспоминание», наполняющей конкретным содержанием те «печальные строки» его жизни, о которых говорится в первой. Даже снова посетив как-то «священный сумрак» прекрасных лицейских садов, поэт вступает в них «с поникшею главой» — все с тем же жгучим раскаяньем за расточенные «в пылу восторгов скоротечных, в бесплодном вихре суеты» сокровища сердца («Воспоминания в Царском Селе...», 1829). Свое душевное состояние он уподобляет переживаниям блудного сына, вернувшегося в отчий дом: «Так отрок Библии, безумный расточитель, || До капли истощив раскаянья фиал, || Увидев наконец родимую обитель, || Главой поник и зарыдал» («Воспоминания в Царском Селе»). После первых 32 строк этого неоконченного и недоработанного стихотворения, характерно оправленного в те же строфы, которыми ровно пятнадцать лет назад он написал свое одноименное лицейское стихотворение, Пушкин пометил: «14 декабря 1829» — четвертая годовщина восстания декабристов. Это бросает свет на самое зарождение и последующее развитие замысла поэта: от мысли о восстании он обратился памятью к своим лицейским товарищам Пушину и Кюхельбекеру, отсюда, как и в написанном три года назад послании к Пушину, возникновение мотива «лицейских ясных дней» и связанная с этим основная тема — контраст между тем, каким он был — «нежным отроком», таившим в груди «мечтанья смутные», и тем, каким стал. Осудительный мотив как данного наброска («раскаяньем горя»), так в особенности «Воспоминания», мотив открытых «ран совести» снова звучит в стансах «В часы забав иль праздной скуки» (1830). Тогда же пишется стихотворение «Когда в объятия мои...», в котором поэт проклинает свои былые любовные увлечения («Кляню коварные старанья преступной юности моей», «клянущу... ласки легковерных дев»).

Пушкин давно знал и, конечно, запомнил знаменитую строку Данте, которой открывается его «Божественная комедия»: «Nel mezzo del cammin di nostra vita» («В середине нашей жизненной дороги»). Возможно, строка эта мелькала в его сознании, когда он писал о полдне человеческого существования — полупародийно в «Телеге жизни», всерьез в концовке шестой главы «Онегина». Конечно, снова прозвучала она ему, когда он перечитывал Данте в лагере под Арзрумом. Но особенно должна была зазвучать эта строка в его сознании именно теперь, и не только потому, что он и в самом деле переступил за роковые, как ему казалось, тридцать лет (28 мая 1830 года поэту исполнился тридцать один год). В отрывке «Участь моя решена. Я женюсь...» читаем: «Жениться! легко сказать — большая часть людей видит в женитьбе шали, взятые в долг, новую карету и розовый шлафрок. Другие — приданое и степенную жизнь. Третьи женятся так, потому что все женятся — потому что им 30 лет. Спросите их, что такое брак, в ответ они скажут вам пошлую эпиграмму». Когда-то в четвертой главе «Евгения Онегина», написанной еще в михайловской ссылке, повествуя о Ленском, который через две недели должен был жениться на Ольге и с восторгом ждал «счастливого срока» («Гимена хлопоты, печали, || Зевоты хладная чреда || Ему не снились никогда»), поэт добавлял: «Меж тем как мы, враги Гимена, || В домашней жизни зрим один || Ряд утомительных картин, || Роман во вкусе Лафонтена» — популярного тогда «автора семейственных романов», как пояснял он в примечании к этой строке. «Врагом Гимена» выказал себя в этой же главе, в противоположность Ленскому, и Онегин, который, в сознании своего неизмеримого превосходства поучая Татьяну, заявлял ей, что не желает ограничивать свою жизнь «домашним кругом», не может хотя бы «на миг единый» плениться «семейственной картиной». Однако совсем скоро после написания этой главы, едва вернувшись из ссылки, сам Пушкин — и в этом снова резко сказалась «разность» между ним и его героем — стал, как мы знаем, настойчиво мечтать о браке, семье. И когда его желания наконец исполнились, когда ему была ниспослана его Мадона, на предстоящую женитьбу он отнюдь не смотрел как на повод к «пошлой эпиграмме», а, наоборот, относился к этому с величайшей серьезностью, как к важнейшему шагу в своей жизни, связанные с которым «хлопоты и печали» он уже в досталь испытал, еще будучи женихом, и который повлечет за собой резкое изменение всего привычного строя его прежнего холостого быта: «Доселе он я, а тут он будет мы. Шутка!» (XIV, 113). В письме к родителям, сообщая о помолвке с Гончаровой, он прямо говорил о начинающейся после брака второй — последней — половине его существова-

ния (XIV, 77, 405). Совсем незадолго до отъезда в Болдино поэт решил вспомнить далекие детские дни — поехал в подмосковное село Захарово, бывшее имение бабушки, где жилал ребенком. «Вообрази, — сообщала с недоумением, как о чем-то в высшей степени странном, мать Пушкина дочери Ольге про сына, — что он совершил этим летом сентиментальное путешествие в Захарово, совсем один, только для того чтобы увидеть то место, где он провел несколько лет своего детства»¹.

Все эти свои настроения и переживания Пушкин увез с собой и в свою нижегородскую деревню. Больше того, именно в Болдине ощущение, что он находится в «середине дороги» своей жизни, на самом рубеже двух резко отличных «половин» ее, испытывалось им с особенной остротой. В концовке шестой главы «Евгения Онегина» возвращенный из ссылки поэт, погружаясь в «мертвящее упоенье света», «оглядывался» на два года, проведенные им в Михайловском («Дай оглянись. Простите ж, сени, || Где дни мои текли в глуши...»). Теперь, снова оставив «людское племя», наедине «беседуя с самим собой» (набросок «Еще одной высокой важной песни...») ², Пушкин прощался уже со всем своим прошлым, «оглядывался» на пройденный жизненный путь и глубоко вместе с тем задумывался над будущим, над предстоящим ему «остатком» жизни (выражение из того же письма к родителям).

Взамен уничтоженных автобиографических записок, поэт задумал было снова взяться за писание автобиографии. В набросанном им коротком введении, сожалея о «потере» прежних записок, Пушкин подчеркивал, что он говорил в них «о людях, которые после сделались историческими лицами, с откровенностью дружбы или короткого знакомства» (Пушкин, конечно, имел в виду декабристов). «Зато, — добавлял он, — буду осматрительнее в своих показаниях, и если записки будут менее живы, то более достоверны». Другими словами, он намерен был писать и о себе и о своем времени, о тех, с кем сталкивался, уже не по непосредственным субъективным впечатлениям, а под все более свойственным ему объективно-историческим углом зрения. «Избрав себя лицом, около которого постараюсь собрать другие, более достойные замечания, — продолжал поэт, — скажу несколько слов о моем происхождении». Дальше следовала родословная Пушкиных и Ганнибалов (возможно, она входила в состав и прежних его записок), и на этом реализация замысла приостановилась. В академическом издании сочинений Пушкина новый приступ к автобиографии широко датируется 30-ми годами. Но не исключено, что замысел и в какой-то мере начало его осуществления возникают уже болдинской осенью. Во всяком случае, пребывание в отцовской родовой вотчине, с одной стороны, с другой — наглые

выпады Булгарина против пушкинского аристократизма, естественно, обращали его мысль к теме своего происхождения. В противовес Булгарину поэт тогда же набросал несколько слов о биографии Ганнибала (XI, 153) и составил родословную Пушкиных (XI, 160—161), в большей своей части совпадающую с текстом снова начатой автобиографии. Один эпизод из истории своего деда, Л. А. Пушкина, припоминает поэт и в письме из Болдина невесте. Но если замысел снова приступить к своей автобиографии и не относится к осени 1830 года — тот, более «достоверный», объективно-исторический взгляд на свою жизнь, о котором говорится во введении к ней, именно в это время Пушкиным был усвоен.

В Болдине поэт ощущал всю полноту своих физических и духовных сил¹. Совсем как в письме к Плетневу, он писал в «Осени»:

И с каждой осенью я расцветаю вновь;
 Здоровью моему полезен русский холод;
 К привычкам бытия вновь чувствую любовь:
 Чредой слетает сон, чредой находит голод;
 Легко и радостно играет в сердце кровь,
 Желания кипят — я снова счастлив, молод,
 Я снова жизни полн — таков мой организм
 (Извольте мне простить ненужный прозаизм).

В конце шестой главы, в строках о приближении роковых «тридцати лет», хотя строки эти и овеяны дымкой печали, поэт в конечном счете почти весело и беспечно прощался со своими молодыми годами:

Так, полдень мой настал, и
 Мне в том сознаться, вижу я.
 Но так и быть: простимся
 дружно.

О юность легкая моя!
 Благодарю за наслажденья,
 За грусть, за милые мученья,
 За шум, за бури, за пиры,
 За все, за все твои дары...

В ряде писавшихся вслед за этим лирических стихотворений 1827—1830 годов о тех же наслаждениях и пирах юности поэт вспоминал с чувством глубокой неудовлетворенности своим прошлым, большого душевного надрыва. В творчестве болдинской осени автобиографические темы и мотивы возникают особенно часто — занимают очень большое место в последних главах «Евгения Онегина», в том числе в начатой там же и в значительной своей части прямо «мемуарной» десятой главе, в лирике, проникают даже в шутливо-ироническую поэму «Домик в Коломне». Но, как увидим, ни былой беспечности, ни недавнего надрыва мы, за немногими исключениями, в них не находим.

В Болдине поэт ощущал себя не только в середине жизненного пути, но и на важнейшем творческом перевале. В 1829 году, поднявшись на горную кавказскую вершину, он видел

расстилавшийся у своих ног и пройденный и предстоящий ему путь. Теперь он поднялся на высочайшую вершину своего творческого пути, с которой перед духовным взором поэта открывалась величественная панорама всего, что им было до сих пор создано, и вырисовывались новые дали, новые горизонты.

Естественно, что у него возникала потребность оглядеть и осмыслить все до этого сделанное, подвести творческие итоги. И вот в строфах, открывающих собой заключительную главу его центрального произведения — романа в стихах «Евгений Онегин», память снова развивает перед ним свой длинный свиток. Но автор «Воспоминания» и стихов на день рождения совершенно не касался в них самого главного в его жизни — своего литературного дела, своего поэтического творчества, в жгучие, опустошающие минуты душевных мук и терзаний как бы вовсе забывая об этом; отсюда и безнадежно мрачный, с преобладанием в нем черных тонов колорит обоих этих стихотворений. Теперь, наоборот, именно это главное выходит на первый план. С присущей Пушкину способностью к величайшей художественной конденсации, в теснейшую рамку всего восьми онегинских строф (в печати они были сжаты до пяти, причем во второй строфе оставлены только четыре стиха, остальные заменены точками) он вмещает всю историю своей жизни, всю динамическую панораму своего творческого пути — от первых, еще ученических шагов до поры полной зрелости, до «Евгения Онегина» включительно; причем опущены им для печати как раз те строфы, в которых содержатся узкобиографические детали¹.

Картину своего творческого развития Пушкин рисует как смену обликов Музы — галерею новых и новых женских образов, связанных кровной связью с теми художественными мирами, которые один за другим возникают в основных творениях поэта. Впервые Муза стала являться ему в дни, когда он еще безмятежно расцветал в садах Лицея — «в таинственных долинах, весной, при кликах лебединых». После выхода из школы в жизнь он привел свою ранее «застенчивую» (эпитет из первоначальной четвертой, затем опущенной строфы), а теперь «резвую» (сперва было «пылкую») Музу «на шум пиров и буйных споров» — период «Зеленой лампы» и «сходок» членов тайных обществ. Его «ветреная подруга», как «вакханочка резвилась, || За чашей пела для гостей, || И молодежь минувших дней || За нею буйно волочилась». Но «рок бросил взоры гнева» (первоначальное чтение белового автографа, измененное для печати) — период южной ссылки, Кавказ, Крым, — и Муза озаренной лунным светом Ленорой (имя знаменитой героини первой романтической баллады Бюргера — Жуковского) скакала с ним на коне «по скалам Кавказа» или «во

мгле ночной || Водила слушать шум морской, || Немолчный шопот Нереиды». Затем «в глуши Молдавии печальной || Она смиренные шатры || Племен бродящих посещала || И между ими одичала, || И позабыла речь богов || Для скудных странных языков, || Для песен степи ей любезной» (Кишинев, Одесса, образ Земфиры). Но снова «дунул ветер, грянул гром» (тоже беловой текст, конечно имеющий в виду новую ссылку в Михайловское, потому для печати также смягченный: «Вдруг изменилось все кругом»). И — новое знаменательное превращение Музы, являющейся теперь в образе главной героини пушкинского романа в стихах: «...она в саду моем || Явилась барышней уездной, || С печальной думою в очах, || С французской книжкою в руках».

Как видим, творческая автобиография поэта набросана в высшей степени поэтической рукой — исполнена пленительной грации, тонкого художественного изящества. Но оглядывает в ней Пушкин свою жизнь вдумчивым и глубоко проникающим, выверенным временем взором историка. В ней не только четко выделены основные, намечаемые в строгой исторической последовательности и тесной связи с жизнью поэта, этапы его творческого пути (как бы прямое руководство будущим исследователям-пушкинистам). Точно определено в ней само направление, основная тенденция пушкинской литературной эволюции — стремление ко все большему сближению с родной национальной русской стихией, движение через романтизм к реализму, от «поэзии» к «прозе».

Потребностью подвести итоговую черту, исторически объективно, отвлекаясь от личных пристрастий, оценить свое прошлое творчество подсказан и другой, уже не художественный, а критический труд Пушкина, которым он занялся в эту же пору и от которого, хотя он и не был доведен до конца, сохранились многочисленные заготовки. «В течение 16-летней авторской жизни» поэт, по его собственным словам, «никогда не отвечал ни на одну критику», поскольку, мы знаем, считал уровень тогдашней русской критической мысли очень невысоким. И вот теперь он вздумал написать разом «опровержение на все критики, которые мог только припомнить, и собственные замечания на собственные же сочинения» (XI, 143, 144). Эта работа, как и тогда же написанный и тесно связанный с нею острополемический «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений», была опубликована только после смерти Пушкина. В академическом издании ей придано редакционное (авторского она не имеет) заглавие «Опровержение на критики». Более отвечает ее содержанию заглавие «Опровержение на критики и замечания на собственные сочинения»¹. Действительно, это не только обзор критических суждений и оценок

почти всех крупных произведений Пушкина от «Руслана и Людмилы» до «Евгения Онегина» и «Полтавы», попутно сопровождаемый антикритическими на них возражениями. Перед нами — своего рода творческий самоотчет, критический огляд всего, что он создал, делаемый самим взыскательным художником, гораздо зорче, чем его критики, подмечающим свои недостатки и куда строже к ним относящимся («холодность» «Руслана и Людмилы», незрелость «Кавказского пленника» и особенно «Бахчисарайского фонтана», отзывающихся «чтением Байрона», мелодраматизм ряда мест в них и т. п.). И снова нельзя не поражаться той глубокой осознанности и трезвой самокритичности, с какими поэт отмечал многие слабые стороны, связанные с этапами, порой болезнями его творческого роста, даже в таких произведениях, как, скажем, «Кавказский пленник», который, по его же собственным словам, «был прият лучше всего», что он написал.

Но в часы долгих болдинских раздумий Пушкин не только оглядывал пройденный им такой большой и богатый литературный путь. Он в полной мере проникся теми новыми творческими началами, которые в нем как в человеке и в художнике уже давно и исподволь вызревали, а теперь достигли полного своего расцвета. В начальных строфах заключительной главы «Евгения Онегина» поэт показал, как шло и развивалось его творчество. А еще до этого (в главе о «странствиях» своего героя, сперва ей предшествующей) он уже дал образно-философское осмысление того глубинного внутреннего процесса, который в нем совершался. Там менялись облики Музы поэта, здесь подчеркнуто показана смена его эстетических идеалов и, соответственно, его поэтики, его стиля. В пору создания самой романтической из всех своих романтических поэм — «Бахчисарайский фонтан» — поэта влекло к необычному, грандиозному, исключительному — в природе («пустыни», «волн края жемчужны», «моря шум», «груды скал»), в чувствах («волшебная тоска», «пламенная грудь», «безымянные» — сперва было «безнадежные» — страдания), в мечтах («гордой девы идеал»). Но «другие дни, другие сны». Смирились высокопарные мечтания «весны» поэта; в «поэтический бокал» он подмешал много воды (в одном из вариантов было: «Я много прозы подмешал»). И дальше следует знаменитая строфа, в которой сформулирован прямо противоположный этому новый пушкинский эстетический идеал:

Иные нужны мне картины:
Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор,
На небе серенькие тучи,
Перед гумном соломы кучи—

Да пруд под сенью в густых,
Раздолье уток молодых;
Теперь мила мне балалайка
Да пьяный топот трепака
Перед порогом кабака.

Там — все необыкновенное; здесь — все самое что ни на есть простое, обычное, повседневное: простая, «серенькая» русская природа, простая русская деревня, простой русский, более того — крестьянский быт. Особенно знаменательны в этом отношении три заключающих строфу стиха: «Мой идеал теперь — хозяйка, || Мои желанья — покой, || Да щей горшок, да сам большой».

До сих пор не указывалось, что последняя строка — литературная цитата (оттого она и подчеркнута поэтом) и что взята она из третьей сатиры Кантемира: «Щей горшок, да сам большой, хозяин я дома». Но слова эти Кантемир вкладывал в уста крестьянина, — вероятно, из уст народа он их и услышал. Ярко выраженный народный, крестьянский характер — и значение этого с точки зрения дальнейшего развития пушкинского творчества трудно переоценить — имеет и выдвигаемый здесь новый идеал поэта.

Этот новый эстетический идеал формировался в сознании Пушкина уже по ходу его работы над главами «Евгения Онегина» (на путях к нему был прежде всего образ Татьяны); поэтому закономерно, что к концу пушкинского стихотворного романа именно в нем он и сформулирован. Но свою художественную реализацию этот новый идеал находит в таких созданиях болдинской осени, как стихотворение «Румяный критик мой...», как «Сказка о попе и о работнике его Балде», как «Домик в Коломне», «Повести Белкина», «История села Горюхина».

Дописанный болдинской осенью «Евгений Онегин», тогда же законченные маленькие трагедии, большая часть которых была задумана и, видимо, даже начата еще в период михайловской ссылки, многие ранее начатые и здесь окончательно доработанные стихотворения блистательно завершают собой творческий путь Пушкина 20-х годов, Пушкина — поэта по преимуществу, представляют собой высочайшую точку, достигнутую им на этом пути. Все только что перечисленные в предыдущем абзаце пушкинские произведения, создаваемые в те же болдинские месяцы, открывают собой начало того принципиально нового пути, исключительно важного для дальнейшего развития всей последующей русской литературы, по которому пойдет творчество Пушкина 30-х годов, Пушкина — писателя-прозаика по преимуществу*.

* Главы, посвященные специальному анализу «Евгения Онегина», окончательно доработанного и приготовленного поэтом к печати лишь в начале 30-х годов, и болдинской художественной прозы, начинающей, следом за романом в стихах, новый важнейший этап творческого пути Пушкина, я вынужден вынести за пределы данной книги.

7

И ПРОБУЖДАЕТСЯ ПОЭЗИЯ ВО МНЕ

*Лирика.
(Сказки)*

И забываю мир — и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявленьем...

...В поэзии Пушкина
есть небо, но им всегда
проникнута земля.

Белинский

«Осень»



В Болдино Пушкин приехал около 3 сентября. Ганнибаловское Михайловское было ему издавна хорошо известно; особенно сжился с ним поэт в годы ссылки, да и после этого оно продолжало оставаться для него даже не вторым, а в сущности единственным домом; ведь в Москве и Петербурге до сих пор настоящего домашнего крова у него не было, в свои наезды туда он ютился по «трактирам» (так называли гостиницы с рестораном) или останавливался у друзей. В родовое болдинское гнездо Пушкиных поэт попал впервые. В первые дни он, естественно, приходил в себя после долгого и утомительного пути, осматри-

вался на новом месте, вынужден был заняться делами — вводом во владение выделенной ему отцом части имения. Но очень скоро, уже дня через три, 7 сентября — этим числом и начинается творческая, воистину золотая болдинская осень поэта — он ощутил столь знакомый ему, такой желанный и всегда неожиданный, захватывающий все его существо, дарующий ему самое большое счастье в жизни прилив вдохновения. Рука запросилась к перу, перо к бумаге.

1

Прежде всего, охваченный лирическим волнением, он испытал потребность выразить то сложное и невеселое душевное состояние, о котором писал перед отъездом из Москвы Плетневу, которое владело им и во все время пути, продолжало мучить первое время по приезде. И на память ему пришел возникший с год назад и брошенный замысел стихотворения о путнике, сбившемся ночью в поле с пути во время метели. Уже и тогда поэтом были намечены основные опорные мотивы: «тройка едет в чистом поле», месяц «невидимкой» освещает «мутную метель», седок понукает ямщика, но вьюга слипает ему глаза, «коням нет мочи» двигаться далее, «мы сбились, барин», отвечает ямщик, «бесы видно нас водят» «среди проклятой тьмы». [В работу над этим стихотворным наброском поэт вложил немало творческой энергии, о чем свидетельствует исчерканный черновик, покрытый густой сетью вариантов. Но работа не спорилась. Окончательно не установилась даже сама форма стихотворения. Сначала поэт предполагал вести его от третьего лица («путник едет»), сделал попытку, тут же вскоре оставленную, переменить размер (хорей на ямб) и наконец, продвинув набросок не дальше первых трех строф будущих «Бесов», бросил работу над ним.

За последнее пятилетие в творческом сознании Пушкина возникало особенно большое количество таких неосуществленных замыслов, многие из которых он начинал реализовывать, но по разным обстоятельствам, главное — из-за отсутствия необходимых условий для полной отдачи себя спокойному и сосредоточенному творческому труду, бросал на тех или иных стадиях работы. Надеясь, по-видимому, что в болдинском, отъединенном от всего, что мешало ему, «далеке» у него наконец будут такие условия, Пушкин захватил с собой свои старые творческие тетради. Очевидно, он отыскал в них нужный ему набросок, перебелил написанное и добавил к нему еще целых четыре строфы, развернувшие не очень ясный по своему ха-

рактору повествовательный зачин в лирическое стихотворение огромной глубины и силы.

✓Первым исключительно высоко оценил «Бесов» Белинский. Чутко ощутив их народный колорит, критик отнес их, наряду с «Женихом», «Утопленником» и «Зимним вечером», к пьесам, образующим «собою отдельный мир русско-народной поэзии в художественной форме» (VII, 352). Отвечая на вопрос, что можно давать читать детям, он назвал в числе некоторых других произведений Пушкина и это стихотворение, здесь же добавляя: «Пусть ухо их приучается к гармонии русского слова, сердца преисполняются чувством изящного: пусть и поэзия действует на них, как и музыка — прямо через сердце, мимо головы, для которой еще настанет свое время, свой черед» (IV, 88). Действительно, «Бесы» с их гармоническим построением (первые четыре стиха, равномерно, через каждые две строфы, проходящие через все стихотворение; многочисленные словесные повторы, создающие особую музыкальную атмосферу, предельно динамические ритмы) представляют превосходный, даже для Пушкина, образец поэзии, которая сама по себе является музыкой. Совет Белинского был услышан. «Бесы» вплоть до настоящего времени входят в школьные хрестоматии, дети без труда запоминают их наизусть. Однако замечательной особенностью этого стихотворения является то, что, при его чрезвычайной простоте и доходчивости, доступности даже для детского уха и сердца, оно заключает в себе очень много и для «головы», отличается очень большим и глубоким художественным содержанием.

Белинский, мы знаем, никогда не считал окончательным свое понимание великих явлений литературы, которые продолжают «развиваться в сознании общества», о которых каждая эпоха вправе произнести «свое суждение, и как бы ни верно она поняла их, но всегда оставит следующей за нею эпохе сказать что-нибудь новое и более верное, и ни одна и никогда не выскажет всего» (V, 555). Наглядный пример этому — развитие в сознании общества пушкинских «Бесов». Связав их с «миром русско-народной поэзии» и считая, что стихотворение, в котором «поэт берет какое-нибудь фантастическое и народное предание или сам изобретает событие в этом роде», относится к жанру баллады, Белинский и «Бесы» называл русской балладой. Это, видимо, помешало ему обратить внимание на то, что они насквозь пронизаны несвойственным балладному жанру необыкновенно сильным и жгучим лирическим чувством. Не дал он и своего понимания «Бесов». В сущности, не останавливались на этом и другие критики. Первым — и очень остро — вывел их из разряда только «детских» стихотворений Достоевский. Критических суждений по этому поводу он не

оставил, но дал их интерпретацию как писатель-художник: назвал заглавием пушкинского стихотворения свой известный роман и подчеркнул это взятым из него же эпиграфом. Интерпретация Достоевского, тенденциозно связавшего образы бесов с деятелями русского освободительного движения, носит не только насквозь субъективный, но даже прямо антипушкинский характер. Однако сама значительность, философичность содержания стихов была почувствована им правильно. Попытка новой интерпретации «Бесов» была сделана в советское время М. О. Гершензоном, который, учитывая ярко выраженную лирическую окраску стихотворения, постарался понять его как выражение определенного душевного состояния поэта. Причем в соответствии со своим представлением о неизменной и обязательной автобиографичности творчества Пушкина он именно так его и истолковывает: «...вся эта семья Гончаровых, дедушка, теща, „тетушки, бабушки, сестрицы“, московские шлетни о нем, приданое, мучительная мысль о деньгах, раздел Болдина, холера — хватали его цепкими когтями, дразили красными языками, манили как блуждающие огни и по минутно снова оставляли во тьме». Равным образом, опираясь все на ту же пушкинскую «автобиографичность» и на то, что стихотворение написано «в начале сентября, когда нет никаких метелей, ни снега», он утверждал: «Ясно, что в „Бесах“ Пушкин вовсе не хотел изобразить зимнюю поездку, и вьюгу, и настроение путников, как простодушно думают критика и публика, а ставил себе другую цель»¹. На самом деле, как мы только что видели (и чего Гершензон не знал), болдинские «Бесы» выросли из более раннего наброска, сделанного в октябре — начале ноября 1829 года (датировка академического издания), то есть тогда, когда уже могли быть (в особенности учитывая, что приведенные даты даны по старому стилю) и снег и метели. Но главное, конечно, не в этом, а в крайней гиперболизации критиком пушкинского автобиографизма и, соответственно этому, в стремлении «развоплотить» реальную обстановку стихотворения, рассматривать ее всего лишь в качестве символического изображения внутреннего мира поэта. Это вызвало естественную реакцию со стороны Б. С. Мейлаха, стремившегося освободить «Бесов» и от прямолинейной автобиографичности, и от какого-либо налета того, что он называл «реакционным романтизмом». Впервые обратившись к текстологическому исследованию процесса создания стихотворения по дошедшим до нас рукописям, Мейлах пришел к выводу, «что оно и по замыслу и по выполнению является конкретным изображением метели и связанных с нею переживаний путника и ямщика» и что, используя «фольклорные мотивы, ничего символического в себе не содержит»².

Это была противоположная крайность: у стихотворения отнималась глубина, несомненно в нем имеющаяся и так произвольно, в духе своих собственных политических взглядов, истолкованная Достоевским. И вот даже не столько в литературоведении, сколько в общественном сознании первых по-октябрьских десятилетий возникло прямо противоположное реакционной конценции Достоевского стремление истолковать фантастику «Бесов» в революционном духе, в качестве сатирического изображения современной поэту николаевской действительности. Несомненно более близкое, чем у автора романа «Бесы», к духу пушкинского стихотворения, такое его понимание гршило прямолинейной односторонностью, схематизмом, а в крайних его выражениях и прямой вульгаризацией. Так, в 1935 году на тему «Бесов» была создана шкатулка, расписанная видным художником-палешанином И. П. Вакуровым. Над несущейся сквозь пургу тройкой в кружащихся снежных вихрях мелькают фигуры Натальи Николаевны, Дантеса и занимающее центральное место «лицо корифея бесовского хора», как пишет об этом искусствовед Г. В. Жидков, императора Николая: «Так воссоздает художник мир николаевской России и „бесам“ становятся те, кто стоял на пути творческой жизни Пушкина». Тем самым, считал Жидков, художник «возвысил образную систему написанной им работы до раскрытия социального смысла творческой и жизненной трагедии Пушкина»¹. Против этого, в особенности поскольку мы имеем дело с самостоятельным произведением искусства, особых возражений быть не может, тем более что «социальный смысл» пушкинской трагедии, образно выраженный Вакуровым, не только соответствует в основном пониманию ее нашей эпохой, но и исторической правде. Но если рассматривать эту композицию как понимание образного смысла данного пушкинского стихотворения, на что она словно бы претендует, придется признать, что, помимо хронологических ляпсусов, такое истолкование несет на себе явные следы и вульгарного биографизма и вульгарного историзма.

Подытоживая споры, которые велись в советское время вокруг «Бесов», автор одной из новейших работ о лирике Пушкина, Б. П. Городецкий, пишет: «Бесы» — «чрезвычайно многоплановое произведение... Это — и реалистическая картина метели... Это — и итог горьких раздумий Пушкина о путях современной ему России. Это в конечном счете — и стихотворение о самом себе, о своем месте в жизни, о своем отношении к окружающей действительности»². Подобный широкий подход к интерпретации «Бесов» можно только приветствовать. Но даваемое Городецким понимание стихотворения носит несколько общий характер, не обосновано в достаточной степени его

анализом (автор ограничивается лишь коротким экскурсом в черновики и несколькими беглыми замечаниями по поводу окончательного текста). Между тем безусловно необходим тщательный анализ этого в высшей степени оригинального, в своем роде единственного пушкинского стихотворения, анализ, который отнюдь не сводится лишь к неизбежному для исследователя и все же в той или иной степени эстетически обедняющему переводу его с языка образов на язык понятий. Только такой идейно-эстетический анализ может действительно раскрыть всю глубину «Бесов» — ввести нас в сложный, богатый, насыщенный и мыслями и эмоциями мир стихотворения, его, так сказать, художественное «святое святых».

Каждое сколько-нибудь значительное пушкинское произведение — целостный, замкнутый в себе и себе довлеющий художественный организм. Но если рассматривать его в перспективе творческого пути писателя, во всей цепи его художественных созданий в качестве некоего ее звена, едва ли не всегда убеждаешься, что при всей своей самостоятельности оно связано со многими другими ее звеньями законом преемственности, перекличками мыслей и чувств, специфически художественными ассоциациями. Так и «Бесы» явно соприкасаются с целым рядом пушкинских творений, в особенности лирических стихов, объединяемых темой русской зимы и образующих как бы некий «зимний» цикл, скрепленных не только общностью некоторых мотивов, но и наличием схожих образов, порой даже прямыми реминисценциями. Наряду с «Бесами» в этот цикл входят ранее написанные стихотворения «Зимний вечер» (1825), «Зимняя дорога» (1826) и «Зимнее утро» (1829). Помимо общего мотива — зимняя буря, вьюга — между «Бесами» и «Зимним вечером» существует ряд текстуальных перекличек. В «Зимнем вечере»: «*Вихри снежные крутя*», «*То, как зверь, она завоет, то заплачет, как дитя*»; в «Бесах»: «*Вихри снега и метель*», «*Пляску вихрей снеговых*» (варианты черновика), «*Вьюга злится, вьюга плачет*». Тот же мотив, хотя и занимающий подчиненное положение, в «Зимнем утре» и — опять ряд образных сцеплений: «*Вечор, ты помнишь, вьюга злилась*», «*На мутном небе мгла носилась*» — и «*Буря мглою небо кроет*» («Зимний вечер»), «*Мутно небо, ночь мутна*» («Бесы»). Невольно возникает даже вопрос — не эта ли бушевавшая накануне ослепительно солнечного зимнего утра злая вьюга (или как реальное явление, или как художественный образ — это не так уж важно) послужила толчком к возникшему как раз в это же время первоначальному замыслу «Бесов». Можно сказать, что эти сходства сами по себе ничего не доказывают: ведь описывается одно и то же природное явление. Однако палитра Пушкина никогда не страдала бедностью красок. Да и

кроме этих внешних связей между данными стихотворениями существует более значительное внутреннее родство. В «Онегине» поэт писал: «Татьяна (русская душою, || Сама не зная, почему) || С ее холодною красою || Любила русскую зиму...» Здесь зима предстает как некая специфически национальная черта русской природы, находящаяся в гармоническом соответствии с «русской душой», русским народно-национальным характером. И недаром в тех эпизодах романа, в которых наиболее утверждается связь Татьяны с русским народным духом (крещенское гадание, страшный сон), она предстает нам в ореоле русской зимы с ее «первым снегом», которым Таня умывала «лицо, плеча и грудь». То же — в концовке стихотворения «Зима. Что делать нам в деревне?..»: «Но бури севера не вредны русской розе... Как дева русская свежа в пыли снегов!» И все «зимние» стихотворения Пушкина действительно отличает ярко в них выраженная и по существу, и аксессуарно, и лексически («отечественные звуки») народность, национально-русский колорит.

Но наиболее соотносятся «Бесы» с «Зимней дорогой». Правда, мотива вьюги в последней нет. Но зато общей и ведущей для обоих стихотворений является тема долгого ночного пути по заваленным снегом пустынным и бесконечным русским равнинам. Вместе с тем именно то, что в «Бесы» вводится новый, дополнительный мотив вьюги, делает их как бы не только продолжением, но и развитием внутренней темы «Зимней дороги» — того комплекса переживаний поэта, который в ней содержался и о глубокой значительности которого, в частности о связи его со вступительными аккордами радищевского «Путешествия», уже было сказано при анализе мною этого стихотворения. В «Бесах» резко меняется пейзаж. Там — «печальные поляны», озаренные печальным светом луны, здесь «невидимкою луна» и «ни пути, ни зги не видно» (один из вариантов) из-за вьюги, застилающей все вокруг. Я уже отметил сходство в описании вьюги в «Бесах» и «Зимнем вечере». Но в новом стихотворении существенно меняется точка зрения поэта. В «Зимнем вечере» он укрыт в своей, пусть ветхой, темной и печальной, но все же лачужке от злой, завывающей вьюги, которая, как путник запоздалый, стучится в окно. В «Бесах» он сам — этот путник, беспомощно кружащийся, вместе с потерявшей след тройкой лошадей и сбившимся с пути ямщиком, в бушующем хороводе крутящихся снежных вихрей («Сил нам нет кружиться доле»).

С изменением пейзажа резко меняется и душевное состояние путника-поэта, что можно наглядно проследить, обратившись к первоначальным наброскам «Бесов». В «Зимней дороге» оно определяется повторяющимися, как рефрен, словами:

«Скучно, грустно». То же имеем в черновиках «Бесов», но к ним почти с самого начала присоединяется еще одно слово, соответствующее новой обстановке и сразу сообщающее стихотворению его особый колорит, — «страшно»: «Сердцу *грустно* поневоле» — меняется на: «*Скучно, страшно* поневоле». В окончательном же тексте «грустно» и «скучно» вовсе отбрасываются; остается только дважды повторяемое, настраивающее, подобно камертону, все последующее на определенный лад и психологически мотивирующее возникающие затем фантастические образы слово «страшно»: «Страшно, страшно поневоле || Среди неведомых равнин». Чувство страха охватывает обоих едущих — и ямщика и самого поэта, но проявляется оно не одинаково. В «фольклорном» сознании ямщика мчащиеся и вьющиеся тучи, порывы вьюги, слипающей очи, вихри «летучего снега» оборачиваются привычными образами народных поверий — бесами, в порядке полагающейся им злой игры кружащими и сбивающими с пути путников. Если бы на этом, в соответствии с первоначальными набросками стихотворения, оно и закончилось, его действительно можно было бы отнести, как это сделал Белинский, к балладному жанру. Но следом за этим идет вторая и, по существу, наиболее значительная половина стихотворения — восприятие вьюги путником-поэтом. Сперва в его восприятие также были обильно внесены фольклорные элементы, прямо заимствованные из мира народных сказок: «Что за звуки!.. аль бесенок || В люльке охает, больной; || Или плачется козленок || У котлов перед сестрой» (в вариантах: «Аль Аленушку козленок»). Однако в окончательном тексте эти подчеркнута «фольклорные мотивы», с которыми Б. С. Мейлах только и связывал фантастические образы стихотворения, почти полностью сняты. И для понимания «Бесов», как они были окончательно оформлены (конечно, в соответствии со стремлением поэта наиболее адекватно воплотить свой замысел), это является весьма существенным. Тревожная атмосфера, с самого начала окутывающая стихотворение, все нагнетается. Это создается повторением в четвертой и пятой строфах, открывающих собой вторую его часть, зачина (в начале четвертой строфы буквально повторяются его первые четыре строки: «Мчатся тучи, вьются тучи...», в конце пятой — несколько варьированные остальные четыре).

Зрелище бушующих снежных вихрей, фантастически озаренных призрачным светом скрытой за тучами луны (кстати, такой же очень своеобразный вьюжно-лунный пейзаж дан и в описании вьюги в «Зимнем утре»), ставшие было и вдруг снова повесившие невесть куда кони, почувявшие проскакавшего мимо волка с глазами, горящими во мгле, — все это оказывает действие и на самого поэта: «Вижу: духи собралися средь белею-

щих равнин». Дальше путник следом за ямщиком называет «духов» «бесами». Но в сознании поэта возникают не столько фольклорные, сколько отчетливо выраженные литературные ассоциации. Б. С. Мейлах, связывавший фантастику стихотворения только с «фольклорными мотивами», да и никто из писавших о нем, не заметил, что образы «Бесов», закружившихся «будто листья в ноябре», мчащихся «рой за роем», надрывая своим жалобным воем и визгом сердце, прямо погружают нас в сурово-мрачную атмосферу пятой песни дантовского «Ада», с ее сонмом душ, которые метет, кружит и увлекает адский вихрь и которые оглашают все вокруг своими воплями, стонами, нескончаемым плачем, жалобными криками (стихи 25—48). «Учитель, чьи это души, так страшно терзаемые мрачным ураганом?» — спрашивает Данте у своего проводника по аду, Вергилия¹. «Сколько их! Куда их гонят? || Что так жалобно поют?» — вопрошает в «Бесах» поэт. Даже несколько неожиданное сравнение снежных хлопьев — «бесов» — с осенним листопадом находит соответствие в третьей песне «Ада», где с падающими с ветвей осенними листьями сравниваются души умерших, гонимые в ад Хароном. Возникновение этих ассоциаций не должно нас удивлять. Мы знаем, что Пушкин незадолго до этого снова перечитывал «сурового Данта», причем именно пятая песнь «Ада» со знаменитым любовным эпизодом Франчески и Паоло издавна особенно ему запомнилась. Мало того, примерно месяц спустя торжественно-мерные терцины «Божественной комедии» и прямо зазвучат в его творчестве (отрывок «В начале жизни школу помню я»). О неслучайности же этих совпадений наглядно свидетельствуют первоначальные варианты «Бесов». В окончательном тексте перед взором поэта проносятся не тени умерших грешников, гонимых злыми духами, а сами эти «духи» — «бесы». Но сперва у Пушкина было совсем по Данте, в переводе его то на фольклорный язык ямщика («Али мертвых черти гонят»), то на язык самого путника-поэта («Мчатся, вьются тени разные: не «бесы», а «тени»). И дантовские реминисценции в пушкинском стихотворении глубоко знаменательны. Перед нами тот же круг мыслей, который внушил Веневитинову его горькие слова («Верь, ад на свете...»), который толкнет позднее Герцена (возможно, не без посредства пушкинских «Бесов») к уже указанному мною и неоднократно им повторяемому сопоставлению подкабрьской русской действительности с кругами дантовского ада.

Одним из, пожалуй, особенно значительных и характерных признаков народности большинства «зимних» стихотворений Пушкина является то, что поэт выступает в них в непосредственном соприкосновении с людьми из народа и, соответственно,

с миром народного сознания, народного творчества. В «Зимнем вечере» подле него «добрая подружка» его «бедной юности» — няня. «Спой мне песню, как сляница || Тихо за морем жила; || Спой мне песню, как девица || За водой поутру шла», — обращается к ней поэт. В «Зимней дороге» рядом с ним — ямщик с его полными то «разгулья удалого, то сердечной тоски» «долгими песнями», в которых поэту «слышится родное». Ямщику «Бесов» — не до песен. Но «барин» и ямщик объединяются в них друг с другом не только в схожем восприятии окружающего, но, что особенно важно, и в общей судьбе. «Хоть убей, следа не видно: || Сбились мы. Что делать нам! || В поле бес нас водит, видно, || Да кружит по сторонам»: «мы», «нам», «нас». Б. П. Городецкий в качестве подтверждения того, что «думы о судьбах страны в сложнейших условиях последекабрьской действительности мучили не одного Пушкина» (377), приводит очень выразительную выдержку из письма к нему Чаадаева, написанного за несколько месяцев (март — апрель 1829 года) до первых набросков «Бесов»: «Я убежден, что вы можете принести бесконечную пользу несчастной, сбившейся с пути России» (XIV, 394). Правда, письмо написано по-французски и такой текстуальной близости со словами ямщика, как в цитируемом исследователем переводе, в нем нет («à cette pauvre Russie égarée sur la terre»; XIV, 44). Вообще из довольно туманного в целом письма Чаадаева — мыслителя, у которого прогрессивные взгляды и резкая антикрепостническая настроенность были окрашены в религиозные, тяготеющие к католицизму тона, — не очень ясно ни содержание, вкладываемое им в эти слова, ни вообще те «тайны века», в которые он хотел бы видеть «посвященным» Пушкина, дабы поэт смог полностью выполнить свое «предназначение». Но по общему смыслу приведенная фраза и цитированные строки «Бесов» в самом деле очень близки. В то же время при всей своей фантастике образы «Бесов» гораздо, если так можно сказать, реальнее, наполненное конкретным общественно-политическим содержанием. Еще в своих «Заметках по русской истории XVIII века» Пушкин писал об особых, как он считал, национально-исторических условиях русской жизни — отсутствии у нас «чудовищного феодализма»; тем самым, казалось ему, «существование народа не отделилось вечною чертою от существования дворян». Это обуславливало и единство целей русского освободительного движения: «...политическая наша свобода неразлучна с освобождением крестьян» (XI, 14, 15). Дальнейший ход событий поколебал это положение: уже в следующем же году поэт слагает скептическую «притчу» об одиноком сеятеле свободы, бесплодно бросающем в «поработанные бразды» свое «живительное семя». Это еще больше подтвердилось отсутствием в вос-

станции декабристов не только народа, но даже хотя бы поддержки его «мнением народным». Тем значительнее, что мотив органической связи между судьбами дворянской интеллигенции и народа снова возвращается — и уже не столько как мысль, сколько как ощущение — в «Бесах». «Заметки» писались на подъеме и движения декабристов и веры поэта в то, что оно одержит победу. Отсюда — их оптимистическая нота. «Бесы» сложились в условиях подекабрьского тупика. *Русская зима*, которая обернулась непроглядной вьюгой, занесла не только все пути, но и все следы к ним (вспомним образ «вечного полюса» в стихах Тютчева о декабристах). Отсюда — тема безвыходности, пронизывающая все стихотворение.

Мало того, в «Бесах» имеется еще один, на первый взгляд почти парадоксальный мотив, без внимания к которому будет не только неполно понимание, но и утратится своеобразие этого стихотворения. В «Божественной комедии» стоны, рыдания, жалобные песни гонимых адским вихрем грешных теней, рассказ одной из них — Франчески — о своей злосчастной судьбе вызывают такое сожаление у автора, так потрясают его, что он теряет сознание, как мертвец падает на землю. В стихотворении Пушкина мрачное, безотрадное созерцание получает своего рода космический размах, приобретает характер некоего всеохватывающего философского символа (не следует обязательно связывать это слово с литературным направлением символизма: символ, как высшая ступень художественного обобщения, принадлежность многих великих произведений искусства самых различных направлений). Все сущее предстает как некий вихрь мировой бессмыслицы. Сами злые духи, сбивающие с пути путников, совсем не рады успеху своей бесовской игры. Кружащиеся «в беспредельной вышине», уносимые этим вихрем неведомо зачем, неведомо куда, они страдают и сами. И именно их жалобное пение, их визг и вой сообщают концовке стихотворения особые «надрывные» интонации, подобных которым мы не встретим ни в каком другом произведении Пушкина.

Во время своей закавказской поездки, в лагере на высотах Саган-лу (место действия «Делибаша»), Пушкин встретился с курдами, принадлежавшими к секте «язидов» («езидов»), «слышущих на Востоке дьяволопоклонниками», и, заинтересованный этим, постарался «узнать у их начальника правду об их вероисповедании». «На мои вопросы отвечал он, — рассказывает Пушкин, — что молва будто бы язиды поклоняются сатане, есть пустая баснь; что они веруют в единого бога; что по их закону проклинать дьявола, правда, почитается неприличным и неблагородным, ибо он теперь несчастлив, но со временем может быть прощен, ибо нельзя положить пределов милосер-

дию Аллаха». В словах «язида» Пушкину явно почувствовались некие симпатичные ему гуманистические ноты. «Это объяснение меня успокоило, — добавляет он. — Я очень рад был за язидов, что они сатане не поклоняются; и заблуждения их показались мне уже гораздо простительнее» (VIII, 468). Жаль стало своих «бесов» и поэту. Видимо, в связи с возможными цензурными затруднениями Пушкин даже придал было своему стихотворению заглавие или подзаголовок «Шалость». Но для шалости оно было слишком серьезно, а этого серьезного цензор, видимо, не уловил, и «Бесы» были напечатаны под одним первоначальным заглавием. Надрывную музыку «Бесов» услышал Достоевский, при всей произвольности данной им интерпретации. «Щемящие ноты» — «чувство щемящей жалости к судьбе этих призрачных существ» — чутко уловил и Гершензон, дав, однако, «Бесам» узкобиографическое истолкование.

В «Бесах», несомненно, выразилось тяжелейшее душевное состояние, владевшее в это время поэтом, но оно поднято на большую философскую высоту. Резко пессимистическое восприятие современной русской действительности сближает стихотворение с некоторыми высказываниями Чаадаева. Но это — соприкосновение по касательной. Глубочайший пессимизм в отношении к русскому народу как нации у Чаадаева имел характер определенного и устойчивого мировоззрения, положенного в основу серии его философских писем. Совсем иное — у Пушкина. Когда в 1836 году было опубликовано первое «Философическое письмо» Чаадаева, Пушкин высказал решительное несогласие с основными идеями автора, утверждая в противовес ему, что, хотя русский народ действительно не принимал участия во многих великих событиях, потрясавших Европу, он спас от нашествия монголов европейскую цивилизацию: «Это Россия, это ее необъятные просторства поглотили монгольское нашествие. Татары не посмели перейти наши западные границы и оставить нас в тылу. Они отошли к своим пустыням, и христианская цивилизация была спасена... нашим мученичеством энергичное развитие католической Европы было избавлено от всяких помех». У русского народа была, писал он Чаадаеву в ответ на его утверждение о «ничтожности» русского исторического прошлого, своя сложная, богатая и кипучая историческая жизнь («А Петр Великий, который один есть целая всемирная история!»). «...Я далеко не восторгаюсь, — замечал Пушкин в том же письме, — всем, что вижу вокруг себя... нужно сознаться, 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 — по-

истине могут привести в отчаяние» (в черновике пушкинского письма многое звучало и еще резче). «Но клянусь честью, — подчеркивал Пушкин, — что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество, или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой нам бог ее дал» (XVI, 171—172, 392—393). Высокое патриотическое чувство, которым дышит это замечательное письмо, любовь к своей стране, вера в свой народ помогали Пушкину, как мы могли неоднократно в этом убедиться, мужественно подыматься над приливами тоски, отчаяния, безнадежности, которые на него не раз находили и выражением которых явились многие его горчайшие лирические излияния второй половины 20-х годов¹. Помогли они ему подняться и над надрывным пессимизмом «Бесов».

* * *

Гершензон считал, что «сердечная дрожь», сказавшаяся в этом стихотворении, не покидала Пушкина «во все время пребывания в Болдине» (131). И здесь он совершенно неправ. Приступы «проклятой хандры», о которой поэт пишет в болдинском стихотворении «Румяный критик мой...», порой давали себя знать и в болдинские месяцы. Но в его творчестве это почти никак не отразилось. Больше того, уже сама творческая работа над «Бесами» — объективация того тяжелого душевного состояния, которое их породило, — явилась и началом выхода из него. В тот же самый день, 7 сентября, продолжая просматривать свои рукописи, он натолкнулся на другое стихотворение (а может быть, и сознательно отыскал его) — «Аквилон», написанное задолго до этого, причем, в отличие от первоначальных набросков «Бесов», уже имевшее законченный вид. В его основе — древний басенный сюжет: гордый дуб, кичившийся своим могуществом перед малой тростинкой, вырван с корнем налетевшим вихрем — аквилоном, а гибкая тростинка, припавшая к земле, уцелела, и ее ласкает нежный ветерок — зефир. Особенно широкую популярность приобрела написанная на этот сюжет басня Лафонтена, неоднократно уже переведенная к тому времени многими, в том числе И. И. Дмитриевым и Крыловым, на русский язык. Пушкин сохранил почти все элементы этого сюжета, но придал ему особый поворот и облек в форму лирического стихотворения, сохраняющего, однако, согласно закону басенного жанра, второй — эзоповский — план. Недавно «грозный аквилон», прошумев грозой и славой, разогнал «черны тучи», низвергнул дуб, который «над высотой в красе надменной величался». Зачем же он теперь яростно обрушивается на малый тростник, зачем бурно гонит «на чуждый небосклон» легкое облачко? Басня — народ-

ная мудрость, образно обобщающая вековой житейский опыт, явления и законы природы. Поступая вопреки басне, аквилон ведет себя и неразумно и незаконно. И стихотворение заканчивается увещанием — призывом к аквилону: «С тебя довольно — пусть блистает || Теперь веселый солнца лик || Пусть облачком зефир играет || И тихо зыблется тростник». Примерно таким был первоначальный текст стихотворения, который Пушкин тут же перебелил, нанес на беловик ряд сравнительно небольших изменений и поставил две даты: 1824, Михайловское — время написания — и Болдино, 7 сентября — время переделки и окончательного завершения. Первая из дат помогает легко разгадать эзоповский смысл стихотворения. Оно явно написано под впечатлением постигшего поэта нового гоненья — высылки с юга из Одессы «в далекий северный уезд» — псковскую деревню. Образ «грозного аквилона» входит в ряд уже известных нам метафор — гроза, буря, вихрь, — прообразующих тиранические действия верховной власти. В частности, он прямо перекликается со строками из тогда же написанного послания к Языкову: «Давно без крова я *ношу*, куда *подует* самовластье». Аквилон — царь Александр; надменный и величавый дуб — Наполеон, победу над которым Пушкин, при всей своей неприязни к Александру, всегда рассматривал как его историческую заслугу¹. Надежда поэта смягчить ярость своего давнего и упорного гонителя тогда не сбылась. Но за протекшие шесть лет положение изменилось: новый аквилон выбросил поэта на берег, над ним снова светит солнце. Что именно таким был ход мыслей Пушкина, когда он перебелил и выправлял свое старое стихотворение, свидетельствует следующее. Среди черновиков «Путешествия Онегина» поэт написал одну под другой первые строки «Аквилона» и «Ариона» — запись, явно показывающая, что в его сознании между этими двумя стихотворениями существовала внутренняя связь, только что мною и указанная. После «Зимней дороги», мы знаем, появились стансы «В надежде славы и добра». Луч надежды на славу и добро снова пробился и сквозь черные тучи «Бесов». Вторым лучом явился в тот же день написанный (на обороте листа с беловиком «Аквилона») и тут же исправленный беловой текст стихотворения «Делибаш», которое снова, хотя бы на то время, что он его переписывал и дорабатывал, живо погрузило поэта в мажорную боевую обстановку дней, проведенных в действующей армии. Полностью сбросил с себя Пушкин надрывные переживания, вылившиеся в строфы «Бесов», на следующий день, 8 сентября — дата, которую поэт поставил под своей знаменитой «Элегией» («Безумных лет угасшее веселье») — первым произведением, не привезенным им с собой в том или ином виде в Болдино, а с начала и до конца здесь

созданным и в значительной мере определившим основной тонус всего последующего творчества болдинской осени.

Если перечитать одно за другим эти два стихотворения, наглядно убеждаешься, что перед нами как бы два образных антипода. В «Бесах» — мутная и летучая снежная мгла, сквозь которую ничего нельзя разглядеть, а то, что видится, носит фантастический, призрачный характер. В то же время в них — соответствующий хаосу крутящихся снежных вихрей хаос «надрывающих душу», «адских» звуков — плача, жалобного пения, виага, воя.

В «Элегии», наоборот, звуковые образы совершенно отсутствуют — по стихотворению разлита торжественная тишина; зато его «видимость» исключительно велика. Как бы с некоей высоты, поэт «умными глазами» окидывает всю свою жизнь — от одного ее горизонта до другого, от утренней зари до заката. В стихотворении сосредоточены основные мотивы, в той или иной мере уже затрагивавшиеся в декабрьских стихах Пушкина, связанных с мыслями о прошлом, раздумьями о настоящем, размышлениями о своем жизненном пути, о цели и смысле существования. Но в чистейшем, прозрачном «горном» воздухе «Элегии» все это обретает более четкие и вместе с тем мягкие, гармонические очертания и, соответственно этому, существенно иной колорит. Сжатый в тесном пространстве всего четырех строк взгляд прошлого — «минувших дней», которым открывается «Элегия», возвращает нас к мотивам концовки шестой главы «Онегина» (прощание с юностью) и в особенности к мотивам «Воспоминания». Но в этих строках нет ни легкой беспечности первой, ни того почти судорожного трепета и проклятий за не так, как следовало, прожитую жизнь, которые составляют лафос второго. И в «Элегии» итог, который поэт подводит всему прожитому и пережитому, отнюдь не радостен. «Веселье» «безумных лет» (лексика второй, отброшенной половины «Воспоминания»: «пиры», «безумство») тягостно поэту, мутит, как «смутное похмелье», — куда более прозаический (в сущности, почти физиологический) образ, чем окрашенный в величавые, библейские тона образ «длинного свитка» грехов, заблуждений, проступков, который «развивала» перед ним в бессонные ночные часы его горькая память. Больше того, все печальное, что довелось испытать, не только не слабеет с годами, а, наоборот, в душе поэта, подобно вину (слово того же ряда, что и «похмелье»), становится «чем старе, тем сильнее». Но помимо образов самый тон этих строк лишен горестной и жгучей субъективности «Воспоминания», носит более спокойный, почти только констатирующий и в этом смысле также более «прозаический» характер. Никак не обольщает себя автор «Элегии» и в отношении как своего настоящего («Мой путь

уныл»), так и будущего («Сулит мне труд и горе || Грядущего волнуемое море»). Сравнение будущего с «волнуемым морем» также очень выразительно. В «Арионе» поэту казалось, что он спасен от морской пучины. Даже в грозные дни следствия о «Гавриилиаде» он надеялся, что снова найдет «пристань» от бурь («Предчувствие»). Теперь он не тешит себя никакими иллюзиями, отдает себе строгий и точный отчет в своей судьбе: впереди его ждут и горе, и тяжкие заботы (именно это значение имеет здесь слово «труд»), и возможная гибель. Но обо всем этом говорится в таком же спокойном эпическом тоне, особенно заметном, если сопоставить его с нотами отчаяния и безнадежности, прорывающимися в стихах на день рождения, в которых Пушкин не находит никакой цели для своего дальнейшего существования, или с написанными только накануне «Бесами», где перед ним закрыты все пути. Еще значительнее вывод, который делается теперь поэтом. Стихи на день рождения последовательно завершались тем, что вообще жить не хочется, да и не стоит («И томит меня тоскою || Однозвучный жизни шум»). Прямо противоположно этому утверждение, которое следует в «Элегии» за только что приведенными строками и открывает собой вторую часть стихотворения: «Но не хочу, о други, умирать». В стихах на день рождения горестный вопрос Пушкина, зачем дана ему жизнь, оставался без ответа, и потому сама она воспринималась как случайный и ненужный дар. В «Элегии» ответ на это дан. «Я жить хочу, чтоб мыслить и мечтать», — написал было поначалу поэт. Но в дальнейшем заменил это последнее слово другим, которое сообщило строке всю ее выразительность: «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать».

Утверждение, что мышление, познание неизбежно влечет за собой страдание, отнюдь не ново, восходит еще к библейскому преданию о первородном грехе: Адам и Ева, соблазненные диаволом, нарушили единственный наложенный богом запрет — вкусили плодов от древа познания добра и зла, были за это изгнаны из рая и обрекли страданиям себя и весь происшедший от них человеческий род. С огромной поэтической силой этот мотив был разработан в знаменитой и с давних лет хорошо известной Пушкину эпопее «Потерянный и возвращенный рай» Мильтона, «строгое» и «суровое» имя которого он, как уже сказано, неоднократно упоминал в одном ряду с «суровым» Данте. Само словосочетание «мыслить и страдать» и как один из основных мотивов, и даже буквально встречается в романе английского писателя-романтика Мейчурэна (Maturin; Пушкин произносил это имя на французский лад — Матюрин) «Мельмот-скиталец», которым он особенно увлекался в период южной ссылки. Но в «Элегии» не просто повторяется

это выражение. Стихи на день рождения открывались вопросом: «Жизнь, зачем ты мне дана?», за которым стоял и более общий вопрос: зачем вообще дана жизнь человеку? Ответить на это попытался в своем возражении на эти стихи митрополит Филарет, призывая Пушкина обратиться к «забвенному» им богу. На какое-то мгновение поэт, как мы видели, был тронут откликом Филарета, в «величавом голосе» которого ему почудился своего рода божий глас, обращенный к страдальцу Иову. Но для Пушкина, человека XIX столетия — эпохи распада старых феодальных связей, складывавшихся веками патриархальных верований, понятий, отношений — возможность утешения в лоне православной церкви была навсегда «потерянным раем». В послании «К вельможе», которому поэт предпослал было эпиграф из Горация: «Carpe diem!» («Лови мгновенье!»), он словно бы отвечал на поставленный им двумя годами ранее вопрос о цели жизни: «Ты понял жизни цель: счастливый человек, для жизни ты живешь». Но наивно-гедонистическое мировоззрение вельможеского XVIII века, которое ярко отразилось во многих стихах Державина, позднее Батюшкова, которому и в своей жизни и в своем творчестве отдал щедрую дань и сам молодой Пушкин, было для зрелого поэта также давно пройденной ступенью — угасшим весельем безумных лет, оставившим по себе лишь горький и мутный осадок. Конечно, слепо верящему или бездумно-беспечному человеку живется легче на свете, чем тому, кто вкусил плодов от «древа разумения» (выражение Мильтона), кто, освободив себя от оков «ложной мудрости» («Вакхическая песня»), от «пелены предрассуждений» («Андрей Шеньев»), прямо и твердо смотрит в глаза действительности, мыслит последовательно, бесстрашно, невзирая ни на что, и тем самым не может не страдать и от многого из того, что видит в окружающих его людях (вспомним: «Кто жил и мыслил, тот не может || В душе не презирать людей»), и от зла и безобразий, царящих в общественных отношениях, и — еще шире — от «несовершенства бытия» вообще («Люблю ваш сумрак неизвестный», 1825). Но способность мыслить — то, что отличает человека от остальных живых существ, которые действительно живут только для жизни. Мысль — это сила человека, преимущество человека, достоинство человека. И взамен безмысленного юсуповского «счастья» поэт мужественно берет на себя бремя познания, муки мысли. В этом и обретает он смысл человеческой жизни: «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать». Причем в этой формуле пушкинской «Элегии» нет и тени романтического демонизма романа Мейчурэна, герой которого, продавший душу дьяволу, разрушает беспечное существование юной и прекрасной девушки Иммалии — дочери природы, наслаждавшейся в полном уединении на некоем

«очарованном» острове у берегов Индии счастьем, подобным счастью Адама и Евы в библейском и мильтоновском раю, дав ей «вкусить от дерева познания» — научив ее «мыслить и страдать»¹. Нет в этой формуле и ничего болезненного, никакого культа страдания.

В рукописях Пушкина имеется черновой стихотворный набросок: «О нет, мне жизнь не надоела || Я жить люблю, я жить хочу, || Душа не вовсе охладела, || Утрата молодость мою. || Еще хранятся наслажденья || Для любопытства моего, || Для милых снов воображенья, || Для чувств всего» (в вариантах: «Еще я долго жить хочу», «Еще мне будут впечатленья» и начатая строка: «Что в смерти доброго»). В академическом издании наброску дана предположительная и очень широкая дата: 1830—1836. Однако он настолько схож и по своим мотивам и даже по некоторым совпадающим выражениям с «Элегией», что едва ли мог быть написан позже, а, видимо, наоборот, ей предшествовал. Уже определенно предшествовал «Элегии» другой черновой отрывок: «О сколько нам открытий чудных || Готовят просвещенья дух || И Опыт [сын] ошибок трудных, || И Гений, [парадоксов] друг. || [И Случай, бог изобретатель]» (конец 1829). Этот отрывок, как убедительно показывает М. П. Алексеев, связан с замечательными успехами современной Пушкину научной и технической мысли². Но он невольно воспринимается сейчас и как замечательное прозрение в наши дни. Недаром в речи на юбилейных торжествах в связи со 150-летием рождения Пушкина президент Академии наук СССР С. И. Вавилов назвал отрывок «гениальным по своей глубине и значению для ученого»: «Каждая строчка здесь свидетельствует о проникновенном понимании Пушкиным методов научного творчества»³.

Оба эти отрывка помогают нам понять и содержание, вкладываемое поэтом в формулу «Элегии». Да, мышление, познание диалектически связано со страданием, но оно дает истинное содержание и смысл жизни человека, «дух просвещения» раздвигает горизонты неиссякаемой пытливости человеческого духа, движет человечество вперед, к открытиям одно чудеснее другого. Отсюда — мыслить это не только страдать. Акт познания, как и акт художественного творчества, — источник высоких, подлинно человеческих радостей. Потому-то сразу же за словами «мыслить и страдать» следуют заключительные — разрешающие — строки «Элегии»: «И ведаю, мне будут наслажденья || Меж горестей, забот и треволненья: || Порой опять гармонией упьюсь, || Над вымыслом слезами обольюсь, || И может быть на мой закат печальный || Блеснет любовь улыбкою прощальной». Сперва было: «И ты любовь на мой закат печальный || Проглянешь вновь улыбкою прощальной». Но

именно это последующее неуверенное, почти робкое «может быть» сообщает концовке «Элегии» всю ее глубокую и трогательную человечность.

«Печаль минувших дней», «закат печальный»: как и в «Зимней дороге», печалью начинается болдинская элегия, печалью она и заканчивается. Но, как и в стихотворении «На холмах Грузии», печаль поэта — светла. В этом — и необыкновенное обаяние стихотворения, в четырнадцать строк которого с предельной силой конденсации вмещена вся история трагической и прекрасной судьбы Пушкина.

Неудивителен восторг, с которым встретил «Элегию», опубликованную лишь четыре года спустя, Белинский в своем первом большом выступлении в печати — знаменитых «Литературных мечтаниях». Дав в них исключительно высокую оценку пушкинского творчества 20-х годов, критик, не зная многого из того, что было создано поэтом позднее, но еще оставалось неопубликованным, а многого еще не будучи в силах правильно оценить, склонен был, как и подавляющее большинство современников, считать, что Пушкин переживает период творческого упадка: «Пушкин царствовал десять лет... Теперь мы не узнаем Пушкина: он умер или, может быть, только обмер на время... Вы верно читали его «Элегию». ...Вы верно были потрясены глубоким чувством, которым дышит это создание?.. Пусть скажут, что это пристрастие, идолопоклонство, детство, глупость, — тут же страстно добавляет Белинский. — Я верю, думаю, и мне отрадно верить и думать, что Пушкин подарит нас новыми созданиями, которые будут выше прежних» (I, 73—74). Действительно, в «Элегии» с исключительной силой проявились и «богатство внутреннего поэтического содержания», и «мужественная зрелость и крепость мысли», и «сосредоточенная в самой себе сила чувства», и «верный такт действительности» — все то, что Белинский называл, как мы помним, «прозой», хотя и облеченной в стихотворную форму, — признаком полной зрелости поэта-художника — и что, следуя самому Пушкину, точнее называть поэзией действительности, то есть тем типом реализма, который он создал в русской, даже больше того, в мировой литературе. Одним из замечательнейших образцов этого типа реализма в лирике и является «Элегия» 1830 года.

«Бесов» поэт привез с собой из того мира, из которого — «дикий и суровый» — «бежал» за многие сотни верст в болдинскую тишину и одиночество, который «забывал» в часы своих вдохновенных трудов. «Элегия» вводит нас в тот чудесный гармонический мир, сотканный из творческих мыслей и «незримого роя» художественных образов, переливающийся тысячами драгоценнейших граней, — мир, который будет поро-

жден Пушкиным в «детородную» болдинскую осень, в котором жизнь и искусство сливаются в нечто целостное и единое, превращаются в *поэзию действительности*.

И знаменательно, что сразу же от «прозы» в стихах Пушкин перешел к прозе в собственном смысле этого слова: на следующий день после «Элегии», 9 сентября, было написано первое завершённое им произведение художественной прозы — первая из цикла «Повестей Белкина» — «Гробовщик»; пятью днями позднее создан «Стационарный смотритель»; ещё через шесть дней — «Барышня-крестьянка». Примерно в это же время Пушкин закончил в его первоначальном виде, в составе девяти глав, свой роман в стихах (восьмую главу 18-го, девятую — 25 сентября). А 26 сентября датировано им новое лирическое стихотворение — «Ответ анониму». «Ответ» входит последним звеном в круг лирических стихов Пушкина о поэте и обществе и вместе с тем вносит в этот важнейший цикл ещё одну и очень существенную психологическую ноту. Едва ли не особенно остро звучит в этом стихотворении все то же чувство глубокого одиночества среди окружающих («Смешон, участия кто требует у света!»), но преобладают в нем не сурово-обличительные, как в «Черни», и не мужественно-героические, как в сонете «Поэту», а теплые, интимно-лирические тона. «Холодная толпа» (эпитет из «Черни») смотрит на поэта, «как на заезжего фигляра» — балаганного шута, обязанного тешить и развлекать ее своими ужимками и сальто-мортале: «...если он || Глубоко выразит сердечный, тяжкий стон, || И выстраданный стих, пронзительно-унылый, || Ударит по сердцам с неведомою силой, — || Она в ладони бьет и хвалит, иль порой || Неблагодарно кивает головой». Ей нет дела, что перед нею не только поэт, но и человек со своими бедами и обидами, горестями и страданиями. Больше того, в своем холодном и жестоком эгоизме (в первоначальных вариантах есть именно этот эпитет: «жестокая толпа») она даже рада его несчастьям: «Постыгнет ли певца незапное волнение, || Утрата скорбная, изгнание, заточение, || Тем лучше, — говорят любители искусств, — || Тем лучше! наберет он новых дум и чувств || И нам их передаст». Строки эти, обобщая большой личный опыт Пушкина (особенно красноречивы слова: «изгнание, заточение»), вместе с тем расширяют понятие «толпа»: в него включается здесь не только «чернь» всех мастей — «хладный и надменный» свет, «тупые», «бессмысленные» критики и журналисты, — а и те, кого Пушкин саркастически именуется «любителями искусств», — иные из тех, кто почитали себя друзьями-приятелями поэта (что это так, подтверждается многими письмами Пушкина из южной и в особенности михайловской ссылки, в частности перепиской с Вяземским, сатирическим наброском «За-

ступники кнута и плети...»). Наоборот, счастье певца не встречает с их стороны никакого отклика. В связи с известием о предстоящей женитьбе Пушкина среди «любителей искусств» пошли разговоры о том, что семейное счастье может явиться помехой его дальнейшему поэтическому творчеству. Толки этого рода вызвали стихотворное послание неизвестного поэту лица (позднее выяснилось, что оно написано близким знакомым Чаадаева, видным египтологом И. А. Гуляновым), автор которого успокаивает встревоженных муз, заверяя, что счастье их «вожделенного друга» явится для него «источником новых откровений» и его гений «воспарит» с новой силой. Ответ Пушкина на это отнюдь не блещущее художественными достоинствами, но тронувшее его своим теплым человеческим чувством послание особенно наглядно показывает, как нелегка была та «свободная», не зависящая ни от каких внешних влияний, избираемая поэтом лишь по собственным внутренним побуждениям, никем не проторенная дотоле дорога, по которой он твердо шел, открывая русской литературе возможности наиболее плодотворного развития, но неминуемо обрекая себя на одиночество, непонимание и хулу современников; показывает, как нуждался он в простом, добром слове, как всей душой отзывался на малейший «сердечный привет»: «О, кто бы ни был ты, чье ласковое пенье || Приветствует мое к блаженству возрожденье, || Чья скрытая рука мне крепко руку жмет, || Указывает путь и посох подает... || Благодарю тебя душою умиленной... || К доброжелательству досель я не привык, — || И страшен мне его приветливый язык...» В этих строках звучат те же интонации, та же музыка просветленной печали, что и в написанной недели за две до этого, на пороге болдинской осени, «Элегии». Уныл и тягостен не только жизненный, но и творческий путь Пушкина. Но вдруг и на этом пути неожиданной улыбкой блеснуло ему доброжелательное слово посланного судьбой неведомого друга.

* * *

Обретенная в «Элегии» и в «Ответе анониму» просветленная улыбкой печаль, не мистифицирующая действительность (и внешний мир, и внутренний мир человека), а стремящееся осмыслить, понять то и другое в их объективной данности, умудренное зрелой мыслью и глубоко пережитым чувством — «прозаическое», в широком (по Пушкину и Белинскому) понимании этого слова, и вместе с тем насквозь проникнутое поэтичностью — созерцание жизни во всех ее проявлениях окрасят собой наиболее значительные создания болдинской осени, в том числе и почти все наиболее выдающиеся образцы болдинской лирики.

Наглядное представление об этом можно получить, если сопоставить болдинские «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» (октябрь 1830) со сходным по теме «Воспоминанием», которое сперва Пушкин хотел было озаглавить «Бессонница», затем «Бдение». В «Воспоминании» в мучительные часы без сна все думы и особенно чувства поэта обращены на самого себя, весь он погружен в горькие покаянные воспоминания о начисто отвергаемом прошлом. В болдинских «Стихах» есть и этот мотив, но он звучит попутно и приглушенно. Поэта занимает теперь не столько он сам, сколько невидимый (но не из-за вьюги, как в «Бесах», а потому что в комнате темно) мир, его окружающий. Он вслушивается в странную ночную жизнь старого, давно нежилого помещичьего дома, во все эти смутные звуки: шорохи, лепеты, замиранья... Поначалу это даже порождает в нем образные и эмоциональные ассоциации некоего «потустороннего», как и в «Бесах», ряда: в потаенных звуках ночи ему слышится: «Парк пророчиц частый лепет || Топ небесного коня»; это еще усиливается следующим вариантом: «Парк ужасных будто лепет || Топот бледного коня». Однако в окончательном тексте все это «прозаизируется». «Бледный конь» — вестник конца мира и Страшного суда (образ, заимствованный прямо из Апокалипсиса) — вовсе исчезает¹. Весьма характерные изменения претерпевает и заимствованный из античной мифологии образ «ужасных парк» (три сестры, распоряжающиеся человеческой жизнью и смертью: первая прядет ее нить, вторая ее развивает, последняя — перерезывает). Взамен первоначальных вариантов появляется сперва: «Парк ужасных бабий лепет» — и наконец найденная и окончательно принятая поэтом строка: «Парки бабье лепетанье», уже не заключающая в себе ничего «ужасного», вызывающая в сознании не столько образ роковой древнеримской богини, сколько подсказанный болдинской действительностью, весьма будничным образ старухи крестьянки, сидящей за прялкой. Все это прямо соответствует тому «прозаическому» ключу, в котором и начато стихотворение. «Воспоминание» открывается торжественно-арханжированными строками: «Когда для смертного умолкнет шумный день, || И на немые стогны града || Полупрозрачная наляжет ночи тень || ...В то время для меня влачатся в тишине || Часы томительного бдения...» Совсем по-иному звучит данное не только в повествовательно-прозаической, но и почти в разговорной интонации начало болдинского стихотворения: «Мне не спится, нет огня; || Всюду сон и мрак докучный...» Соответствует этому и стихотворный размер: вместо замедленно-величавого элегического ямба, четырехстопный хорей, словно бы прямо настроенный на «однозвучный» ход (тик-так, тик-так) старых деревенских часов. Вместе с тем,

если в «Воспоминании» поэт, выключенный из внешнего мира, сосредоточенный в себе самом, по преимуществу чувствует, — здесь он по преимуществу мыслит: в прозаизированных, по-бытовому опрошенных образах стихотворения заключены очень большие художественно-философские обобщения. Так, строка: «Жизни мышья беготня» — значит, конечно, гораздо больше, чем то, что автор слышит, как по комнатам снуют и шныряют мыши. Равным образом двустилие, которым выразительно заканчивается стихотворение: «Я понять тебя хочу, || Смысла я в тебе ищу», — значит не только то, что поэт хочет разгадать тревожащие его в безлюдье и мраке, словно бы к нему обращаемые невнятные «шопоты» и «ропоты» ночи («Что ты значишь, скучный шопот? || Укоризна, или ропот || Мной утраченного дня»). Как и в стихах на день рождения, здесь ставится вопрос о смысле жизни вообще. Но там этот смысл, по существу, просто отрицался. Здесь — пытливое желание найти, познать его¹.

В подобный же «прозаический» ключ переводятся Пушкиным и некоторые другие, очень существенные для его подкабрьской лирики мотивы в стихотворении «Дорожные жалобы» (4 октября)². Мотив дорожной езды, связанный обычно у Пушкина прямо или косвенно с темой жизненного пути, в данном стихотворении оборачивается больше всего думами о смерти. Это обличает его с незадолго до того написанными стансами «Брожу ли я вдоль улиц шумных». Там поэт старается «угадать», где пошлет ему смерть судьбина: «В бою ли, в странствии, в волнах? || Или соседняя долина || Мой примет охладелый прах?» Здесь разрабатывается как наиболее вероятный, естественный, подсказываемый бездомной, кочевой жизнью поэта вариант: смерть застигнет его «в странствиях»: «На большой мне, звать, дороге || Умереть господь судил». Причем, в отличие от только что приведенных строк стансов, разрабатывается он во всей его будничной, прозаической российско-дорожной конкретности: «Иль чума меня подцепит, || Иль мороз окостенит, || Иль мне в лоб шлагбаум влепит || Непроворный инвалид. || Иль в лесу под нож злодею || Попадуся в стороне, || Иль со скуки околею || Где-нибудь в карантине...» По своему тону, резко опрощенной, сниженной лексике новое стихотворение вызывает в памяти не элегически тоскливую «Зимнюю дорогу», а скорее «Телегу жизни», в особенности две первые ее строфы, отражающие этап жизненного «утра» (сопоставим хотя бы заключительную строку: «Ну, пошел же, погоняй!» и «Кричим: пошел...», есть в новом стихотворении и само слово «телега»). Но вместе с тем в нем нет ничего условного, никаких аллегорий. Все оно насквозь проникнуто реальной действительностью. Мало того, в нем, как и

в шутовском, не предназначавшемся для печати итнерарии Соболевскому, с его яичницей, котлетами, луком, перцем, имеются и такие, словно бы прямо противопоказанные лирическому стихотворению гастрономические — «онегинские» — реалии, как холодная телятина, трюфли Яра, рюмка рома, чай. Критики-романтики сочли все это кощунством по отношению к поэзии — «языку богов». Н. Полевой даже настойчиво рекомендовал Пушкину вовсе изъять «Дорожные жалобы» из собрания своих сочинений. Решительно возражая Полевому, судящему о поэте с позиции «вечного классицизма и романтизма, о которых толки обратились у него в общие места», и не способному понять гения Пушкина как раз тогда, когда он «начал мужать и возмужал», высоко оценил эту «гениальную шутку», «проникнутую грустной иронией», Белинский (III, 511). Но это было сделано им значительно позднее, лишь несколько лет спустя после смерти Пушкина. Да и несмотря на свой шутовской тон, стихотворение проникнуто не только грустной иронией, но и очень теплым задушевым лирическим чувством. В заключительных строфах мечты поэта, до сих пор лишенного семейного крова, покоя, уюта, о доме, невесте, о той тихой московской улице, на которой она живет (первоначально было: «По Никитской разъезжать»), о независимой — вдали от света, «холодной толпы» — жизни в деревне аналогичны тем надеждам на «улыбку» судьбы, которыми озарены заключительные строки «Элегии». Все это делает «Дорожные жалобы» одним из характернейших образцов высокопоэтической «прозы» в стихах. Даже такие сугубо «простонародные» слова и выражения, как «чума *подцепит*», «в лоб мне *влепит*», «*околою*», которые не без основания, и не только пуристами, включаются в разряд вульгаризмов, свободно, без какого-либо ущерба для высокой лирики входят в ее сферу, оказываются пронизанными тем внутренним поэтическим светом, которым залито стихотворение.



Совсем в другом роде и вместе с тем замечательнейшими образцами болдинского этапа пушкинской поэзии действительности являются наиболее значительные любовные стихотворения, написанные в это время поэтом. Биографы и критики в недоумении останавливались перед словно бы парадоксальной, даже идущей как бы на потребу вересаевской концепции «двух планов» истории возникновения этих стихотворений. Пушкин влюблен в невесту, тревожится о ней, рвется в Москву. Но за все это время он не создает ни одного произведения, непосредственно ею вдохновленного (связанные с нею мотивы в «Элегии», «Ответе анониму», «Дорожных жалобах» носят все же

попутный характер). Правда, сам поэт однажды сказал: «Прошла любовь, явилась муза». Но это, как правило, находилось в противоречии с практикой его любовной лирики. Однако особенно смущало то, что именно в эти же болдинские месяцы поэт пишет ряд стихотворений, проникнутых неподдельно искренним, одновременно и страстным и нежным любовным чувством, но обращенных явно к другим.

Разгадка этого действительно на первый взгляд загадочного психологического явления заключается в том душевном состоянии, в котором находился в эту пору Пушкин. Перед духовным взором поэта, готовившегося вступить в совсем новую полосу своего бытия, проносилась вся его жизнь. Мы видели это в первом же собственно болдинском стихотворении — «Элегии». И вот, готовясь навсегда расстаться со своим прошлым, Пушкин в последний раз оглядывался и как поэт снова воскрешал в своем сердце, переживал с исключительной силой, как настоящее, как *эту* минуту, то, что так волновало его когда-то, было источником таких пламенных мук, таких страстных упований. (Вспомним слова поэта-романтика из «Разговора книгопродавца с поэтом»: «Вся жизнь, одна ли, две ли ночи?») Но это было именно *в последний раз*. Недаром так и начинается первое же стихотворение, входящее в болдинский любовный цикл и характерно озаглавленное «Прощание» (5 октября): «В последний раз твой образ милый || Дерзаю мысленно ласкать». В написанных накануне «Дорожных жалобах», в их заключительных строфах, возникала тема будущего — образ невесты. В «Прощании» начинают вставать образы давно ушедшего прошлого. В связи с этим стихотворением назывались разные женские имена. В настоящее время адресат его, видимо, установлен¹. Это предмет одного из самых сильных увлечений Пушкина периода южной ссылки — графиня Е. К. Воронцова. Звездная ночь под Пятигорском с необыкновенной живостью и силой напомнила образ той, кто в течение долгих лет был заботливо и благоговейно скрываемой и от нее самой и от всех любовью поэта. Недели за две до «Прощания» была закончена глава о странствиях Онегина, в состав которой входили значительно ранее написанные, но в процессе работы над ней, конечно, снова перечитанные Пушкиным строфы об Одессе. Очень возможно, что именно они подняли со дна души поэта образ той женщины, «могучей страстью» к которой он был «окован» («К морю», 1824) в последний период пребывания в Одессе, о которой неоднократно горестно и горячо вспоминал в годы ссылки в Михайловском, чей профиль то и дело рисовал на полях своих рукописей.

Поэту было грустно и сладостно еще раз через много лет снова вызвать в своем сердце ее облик (облик той, с кем даже

как-то ассоциировался образ Татьяны), снова «с негой робкой и унылой» вспомнить ее любовь. Но никаких иллюзий в нем не зарождалось. Прошлое безвозвратно прошло. И в ней и в нем самом погасло бывшее чувство: «Уж ты для своего поэта || Могильным сумраком одета, || И для тебя твой друг угас». И Пушкин трезво, «прозаически» признавал — таков естественный ход вещей, закон природы: «Бегут меняясь наши лета, || Меняя все, меняя нас». И это не вызывает в нем теперь никаких горьких дум, никаких мучительных переживаний. мудро и мужественно, с благодарной нежностью за бывшее счастье он прощается навеки со своей — и в пространстве и во времени — далекой подругой: «Прими же, дальная подруга, || Прощанье сердца моего, || Как овдовевшая супруга, || Как друг, обнявший молча друга || Перед изгнанием его».

Прошло немного времени, и из «могильного» — теперь уже в прямом смысле этого слова — «сумрака» прошлого в сознании поэта возникает еще один женский образ. Непосредственным толчком явился литературный источник. В Болдине Пушкин увлекся произведениями талантливого и своеобразного английского писателя-романтика Барри Корнуола (псевдоним Б. У. Проктера), напечатанными в вышедшем незадолго до этого в Париже на языке подлинника однотомнике его сочинений (вместе с сочинениями трех других английских поэтов-романтиков — Мильмена, Боульса и Вильсона). Том этот Пушкин захватил с собой в деревню. Особое его внимание привлекло стихотворение Корнуола «An Invocation» («Призыв»). Если души мертвых властны в безмолвный ночной час покидать свои светлые обители и облекаться в форму, видимую для живых, поэт зовет к себе свою умершую возлюбленную. Пусть она предстанет перед ним в любом виде — в былой ли своей солнечной красоте или в обличье демона, мрачного виденья, кровавого призрака, — все равно он зовет ее. Он хочет, чтобы она рассказала ему о таинственной стране теней, о посмертном быте усопших¹. И внезапно в творческом воображении Пушкина ожил, казалось бы, давно забытый образ его тоже почившей возлюбленной. С женой богатого сербского купца, «негодянткой молодой», как называет ее поэт в одесских строфах главы о странствиях Онегина, уроженкой Италии Амалией Ризнич, Пушкин познакомился вскоре по переезде из Кишинева в Одессу. Блистающая красотой, отличавшаяся эксцентричностью нарядов и манер, не принятая в местном «высшем обществе» — у Воронцовых, но привлекавшая к себе толпы поклонников («толпой рабов окружена», — читаем в тех же строфах «Онегина»), Ризнич стала едва ли не самым бурно-романтическим из всех многочисленных любовных увлечений южного периода жизни и творчества Пушкина.

В отличие не только от «утаенного» чувства к Марии Раевской, которое сияло в душе поэта «лампой чистою любви» (II, 329), но и от большой и длительной сердечной привязанности к Воронцовой, роман его с Ризнич, «воспалявшей» в нем то любовь, а то «пламя ревности жестокой», то дарившей его «рая мигом сладострастным», а то повергавшей в пучину роковых «терзаний», имел не только ярко выраженный «земной», чувственный, а и «тяжкий», «мучительный» характер (обо всем этом поэт пишет в опущенных для печати строфах шестой главы «Онегина»). Длился он недолго. Ризнич заболела чахоткой, уехала лечиться в Италию и там, оставленная мужем без всяких средств существования, вскоре скончалась. Сообщение об этом Пушкин получил только в конце июля 1826 года, одновременно с потрясшим его известием о казни декабристов. В значительной степени именно поэтому оно не произвело на него почти никакого впечатления: «Из равнодушных уст я слышал смерти весть, || И равнодушно ей внимал я» («Под небом голубым страны своей родной...», 29 июля 1826 г.). Но, видимо, имелась и другая причина: слишком еще свежи были в сердце поэта раны от этого нелегкого, истерзавшего его увлечения. «Я не хочу пустой укорой || Могилы возмущать покой; || Тебя уж нет, о ты, которой || Я в бурях жизни молодой || Обязан опытом ужасным || ...Как учат слабое дитя || Ты душу нежную, мутя, || Учила горести глубокой», — писал поэт в тех же пропущенных строфах шестой главы, над которой работал как раз в это время, и заключал словами: «Но он прошел, сей тяжкий день: || Почий, мучительная тень!» Однако под остывшей, казалось, золой тлел огонь. И он опять ярко вспыхнул от словно бы случайного толчка — прочитанного английского стихотворения. Переживание, захватившее поэта, было столь остро и жгуче, что по чужой канве он начинает вышивать собственные узоры — создает одно из самых сильных своих лирических стихотворений «Закливание» (17 октября), во многом весьма близкое к английскому подлиннику, а во многом очень существенно от него отличающееся. Если за четыре года до этого Пушкин не хотел тревожить покоя могилы, теперь, наоборот, он заклинает тень любимой оставить свое тихое могильное жилище и явиться к нему на пламенный любовный призыв: «Приди, как дальная звезда, || Как легкой звук иль дуновенье, || Иль как ужасное виденье, || Мне все равно, сюда! сюда!» И эти исполненные воли и страсти призывные «сюда, сюда!» повторяются в конце каждой из трех строф сжатого почти вдвое, по сравнению с английским подлинником, стихотворения; они-то (в подлиннике подобной композиции нет) и придают «Заклианию» его «магический» характер. О том, что пушкинское переложение вообще отнюдь

не является результатом всего лишь литературного эстетического впечатления и воздействия, сколь бы сильно оно ни было, а выражает глубоко личное интимно-лирическое переживание самого поэта, наглядно свидетельствует следующее. В «Заклинание» включен совершенно отсутствующий у Корнуола мотив, непосредственно связанный с печально-драматической судьбой Ризнич, — упоминание «того, чья злоба» свела ее в могилу — «убила друга моего» (так сперва написал поэт; затем, видимо для печати, заменил прямое указание: «того» — на более неопределенное — «людей»). Но особенно красноречива в этом отношении концовка — последняя строфа «Заклинания». В отличие от Корнуола, по существу даже отталкиваясь от него, Пушкин призывает умершую подругу совсем не для того, чтобы «изведать тайны гроба». В стихотворении 1826 года, обращаясь к тени Ризнич, поэт писал: «Так вот кого любил я пламенной душой || С таким тяжелым напряженьем, || С такою нежною, томительной тоской, || С таким безумством и мученьем! || Где муки, где любовь?» И вот и муки и любовь снова пылают в его душе. Зовом безумной тоскующей любви, пламенным призывом не к «младой», «бледной и легковерной» (эпитеты стихотворения 1826 года), а к «возлюбленной тени» и является проникнутое только этим — одним-единственным — чувством, не осложненным никакими иными побуждениями, пушкинское «Заклинание». Словами страстного любовного признания оно и заканчивается: «...тоскуя || Хочу сказать, что все люблю я, || Что все я твой: сюда, сюда!»

Эти завершающие строки, также принадлежащие исключительно Пушкину (Корнуол в концовке своего стихотворения мечтает о том, что тень возлюбленной станет для него звездой, что в ее глазах мелькнет ему улыбка рая), прямо перекликаются с концовкой первоначальной редакции кавказской элегии, обращенной к М. Н. Волконской. Здесь: «Все люблю я... все я твой», там: «Я твой по-прежнему, тебя люблю я вновь». Но там — любовь «и без надежд, и без желаний», «нежность девственных мечтаний», здесь — в этих повторных «сюда, сюда!» — и желание, и прежняя мучительная страсть, и безумный порыв, охваченный которым поэт зовет на свидание свою умершую возлюбленную. И все это не было проявлением только одной вдохновенно пережитой Пушкиным поэтической минуты. Стихотворением «Прощание» поэт расставался с Воронцовой действительно навсегда: этот образ в его творчестве больше не возникал ни разу. Первой редакцией кавказской элегии, по существу, завершилась в его творчестве и тема «утаенной любви» к Раевской-Волконской. Правда, в ту же болдинскую осень (более точная дата не установлена) Пушкин создает еще одно стихотворение «Из Baggy Cornwall» — «Пью за здравие

Мери». «Оно не относится отдельно ни к одной из тех женщин, которых любил Пушкин и в прошлом и в настоящем, — пишет Б. П. Городецкий. — Поэт обращается ко всем им вместе и к каждой в отдельности...»¹ Однако это ничем не подкрепленное предположение по меньшей мере произвольно. Во всяком случае, к умершей Ризнич «пожелание счастья» в земной жизни, которым заканчивается стихотворение («Ни тоски, ни потери, ни ненастных дней || Пусть не ведает Мери»), относиться никак не может. С другой стороны, имя Мери, конечно, должно было ассоциироваться с той, кто носила это имя и столь долго была так дорога поэту. Может быть, именно потому и оказалось ему особенно близко стихотворение Корнуола. И все же если необыкновенно грациозное, полное ласковой нежности, насквозь прогретое мягкой душевной теплотой пушкинское стихотворение и связано с Марией Волконской, то на этот раз только по касательной. Наоборот, начиная с «Заклинания» (словно бы оно и вправду оказало свое действие) образ Ризнич — ее «возлюбленная тень» — продолжает «витать» над творческим сознанием Пушкина на протяжении всех последующих болдинских месяцев. Возникает он и во вскоре законченном «Каменном госте», в словах Дон Гуана об его умершей возлюбленной Инезе, муж которой «был негодий суровый». Очень вероятно, что с нею как-то связан и образ «чачоточной девы» в стихотворении «Осень». Однако самое главное, что образом Ризнич вдохновлено одно из особенно проникновенных, волнующих любовных стихотворений не только пушкинской, но и всей русской поэзии вообще — элегия «Для берегов отчизны дальней», созданная поэтом в самом конце его болдинской осени.

Вместе с тем движение художественной мысли Пушкина от «Заклинания» к этой элегии очень характерно для основного направления всей его творческой эволюции. «Заклинание» и по своей теме и по ее разработке — предельной эмоциональной напряженности, образности, стилю (лунные лучи, скользящие на гробовые камни, пустеющие могилы, дальняя звезда, ужасное виденье) — произведение ярко выраженного романтического звучания. И этот неожиданный возврат Пушкина, поэта действительности, к романтизму вызван не только тем, что он в какой-то мере поет здесь с чужого голоса, опирается на стихотворение поэта-романтика. Известную роль и это, конечно, сыграло. Но, в отличие от не столько непосредственно любовного, сколько элегически-философского, порой мистически окрашенного стихотворения Корнуола, романтизм «Заклинания» носит выражено поскосторонний, страстно-чувственный характер. С необыкновенной живостью и силой воскресший в воображении Пушкина образ умершей возлюбленной его ро-

мантических лет погрузил поэта в атмосферу столь ярко пережитого им былого романтизма — романтизма южных поэм, южной любовной лирики, который и «воскрешен» им «во всей его истине» — с необыкновенной яркостью и силой — в «Заклинании». Это подтверждается одной, насколько мне известно, никем еще не отмечавшейся, но очень выразительной деталью: Возлюбленная стихотворения Корнуола зовется Марселией. Пушкин называет свою «возлюбленную тень» другим именем: «Я тень зову, я жду Леилы». Леила — имя героини поэмы Байрона «Гяур», которая произвела на Пушкина в период южной ссылки особенно сильное впечатление, которую и позднее он считал в числе самых значительных — наряду со «Странствованиями Чайльд Гарольда», с «Дон Жуаном» — произведений английского поэта, неоднократно называя его «певцом Гяура», «певцом Леилы». В 1821 году Пушкин даже начал было переводить ее на русский язык. Говоря о том, что его первые южные поэмы отзывались чтением Байрона, от которого он тогда «с ума сходил» (XI, 145), поэт имел в виду прежде всего и больше всего именно «Гяура». А то, что Леила «Заклинания» непосредственно связана с одноименным образом Байрона, доказывается фабульной перекличкой: байроновская Леила гибнет от руки мужа, которому она изменила с гяуром; в конце поэмы рассказывается, как последнему явилась ее бесплотная тень.

Совсем иное — новая элегия Пушкина «Для берегов отчизны дальней». Ее содержание — одна из самых горестных и жгучих страниц реальной биографии поэта: отъезд Ризнич в свою дальнюю «отчизну» — Италию, прощание с нею, ее смерть. Некоторыми образами стихотворение непосредственно перекликается с элегией 1826 года («отчизны дальней», «Под небом вечно голубым», «...там, увы, где неба своды || Сияют в блеске голубом» и «Под небом голубым страны своей родной || Она томилась, увядала»). Еще прямее связь его с «Заклинанием»: «Явись, возлюбленная тень, || Как ты была перед разлукой, || Бледна, хладна, как зимний день» («Заклинание»). Кстати, эти связи делают бесплодными попытки некоторых исследователей оторвать «Заклинание» и элегию от образа Ризнич¹. Именно данный, чисто земной мотив, мотив разлуки любящих и составляет основное содержание элегии (при первой — правда, посмертной — ее публикации она так и была озаглавлена: «Разлука»). И развивается этот мотив с такой психологической и одновременно поэтической правдой, с такой чистотой, силой и нежностью чувства, которые и придают стихотворению все его неотразимое обаяние. Давая в своих знаменитых пушкинских статьях перечень наиболее замечательных лирических стихотворений поэта, Белинский за-

ключал его словами: «Здесь не названа только „Разлука“ — „Для берегов отчизны дальней“, не названа для того, чтоб сказать, что едва ли грациозно-гуманная лира Пушкина создавала что-нибудь благоуханнее, чище, святее и вместе с тем изящнее этого стихотворения и по чувству и по форме» (VII, 342). «Это мелодия сердца, — писал в другом месте критик, — музыка души, непереводаемая на человеческий язык и тем не менее заключающая в себе целую повесть, которой завязка на земле, а развязка на небе...» (V, 50). Действительно, в «Разлуке» восхищает поразительная точность эпитетов и вообще каждого слова: *хладующие* — не холодные, а именно все более хладующие — руки, которыми поэт, сознавая всю тщетность этих попыток, *старается удержать* любимую, *горькое лобзанье*, от которого она отрывает свои уста, томление страшное разлуки, которое тем не менее *стон поэта молит не прерывать*; исключительная музыкальность — тончайшее кружево звуков: «*в тени олив любви лобзанья...*». Но больше всего пленяет в этом воистину благоуханном стихотворении, казалось бы, и в самом деле непереводаемая на обычный язык, но так проникновенно звучащая в нем столь завораживающая «музыка души».

Есть в стихотворении и романтический мотив «Заклипания» — то, что Белинский называет «развязкой на небе»: «пусть краса и страданья» любимой «исчезли в урне гробовой», поэт ждет обещанного ему «поцелуя свиданья». Но если в «Заклипании» реальный мотив — расставание с любимой — звучит попутно, элегия, как уже сказано, вся — на «земле», в реальности. И лишь как заключительный аккорд, беспредельно раздвигающий горизонты стихотворения, музыкально растворяющий его в этой беспредельности, звучит в ней отсвет «Заклипания» — романтический мотив посмертной встречи с любимой.

Путь от «Заклипания» к элегии — это тот путь через романтизм к реализму, который составляет основной стержень творческого развития Пушкина. В то же время именно на этом примере становится, может быть, особенно наглядным, что путь этот никак не следует представлять себе в виде прямолинейной и крайне обедняющей схемы: был романтиком, стал реалистом. Романтизм не только являлся закономерным и тем самым необходимым и чрезвычайно значительным этапом в развитии пушкинского мировоззрения и творчества. Но и тогда, когда этап этот был пройден и поэт поднялся на новую ступень, романтизм не был просто и начисто отброшен им, а некоторыми своими сторонами органически, изнутри, в качестве пусть не главного, но существенного элемента, в той или иной мере вошел в состав многих и многих реалистических произведений Пушкина, в тот изумительный художественный синтез, который являет собою пушкинская *поэзия действительности*.

Пытаясь образно определить характер этого синтеза, Белинский и писал: «...в поэзии Пушкина есть небо, но им всегда проникнута земля» (VII, 339). Одним из самых чистейших образцов именно такой поэзии является — в этом и тайна его чарующей прелести — стихотворение «Для берегов отчизны дальней», которое замыкает собою круг болдинских лирических обращений устремленного в будущее поэта к своему прошлому, начатый элегией «Безумных лет угасшее веселье». Белинский чутко воспринимал эту элегию как яркое свидетельство того, «до какого состояния внутреннего просветления возвысился дух Пушкина» (VII, 356). Под внутренним просветлением критик, несомненно, имел в виду то жизнеприемлющее и жизнеутверждающее, мужественно-оптимистическое начало, до которого действительно умел возвышаться мыслящий и страдающий поэт и которое составляет одну из самых драгоценных черт его творчества. Возвысился до него Пушкин и в своей элегии «Для берегов отчизны дальней». В ней — острый контраст между прекрасной природой и роковой участью обреченного смерти человеческого существа. Но в этом контрасте нет ничего зловещего, чем, скажем, веет на нас от написанного как раз в том же 1830 году стихотворения Тютчева «Mal'aria», в котором та же прекрасная природа — радужные лучи и безоблачное небо Италии, теплый ветер, колышущий верхи деревьев, запах роз — воспринимается поэтом как обманчивый покров, накинутый на разлитое во всем этом «таинственное зло». В пушкинской элегии своды неба, сияющие в блеске голубом, тень олив, которая легла на воды, — вся эта вечная красота природы (вспомним стансы «Брожу ли я вдоль улиц шумных»), которая окружает «гробовую урну», не только скрывшую в себе «красу», но и успокоившую «страдания» уснувшей «последним сном» подруги, несет в себе нечто примиряющее. «Поэта память пронеслась || Как дым по небу голубому, || О нем два сердца, может быть, || Еще грустят... || На что грустить?» — писал Пушкин в седьмой главе своего романа в стихах о смерти Ленского. Подобной же мудрой и ласковой прощальной улыбкой человека, созерцающего жизнь с высоты обретенного им величайшего внутреннего просветления, веет и от пушкинской элегии.

Возникшая в творческом сознании Пушкина позже, чем тема любви к Е. К. Воронцовой, тема любви к Амалии Ризнич, как мы видели, несколько дольше удержалась в нем. Однако, нашедшая яркое романтическое выражение в «Заклинании», при переводе ее в элегии на язык поэзии действительности она также была исчерпана. Как в обращенном к Воронцовой «Прощании», в элегии образ Ризнич был вызван поэтом «в последний раз», чтобы уже навсегда уйти из его творчества.

Меняющееся само и меняющее все и всех время вступило в свои права: прощальная элегия Ризнич была написана 27 ноября, а через два дня Пушкин окончательно уехал из Болдина в Москву, к невесте.

* * *

Как мы только что могли убедиться, существенные различия двух лирических стихотворений, обращенных к одному и тому же женскому образу, отражают не только два различных поэтических «момента», два душевных состояния, испытывавшихся в разное время их автором; в них выразились и два типа мировосприятия, отношения к действительности. Замечательно подтверждается это еще одним стихотворением, написанным Пушкиным как раз в промежутке между «Заклинанием» (вскоре после него) и элегией «Для берегов отчизны дальней», — «Герой» (19—31 октября).

По своему жанру и форме «Герой» повторяет «Разговор книгопродавца с поэтом», созданный Пушкиным в 1824 году в связи с подготовкой к началу публикации первых глав «Евгения Онегина». И это тождество не случайно: общая форма служит выражению аналогичного во многом содержания. В «Герое» ставятся, по существу, те же, что и в «Разговоре», важнейшие, коренные проблемы, подсказанные Пушкину его временем, — об отношении между литературой и действительностью, правдой поэтической и правдой жизни, романтическим и реалистическим мировосприятием, — «поэзией» и «прозой». Но в 1824 году многие из этих проблем ставились и решались Пушкиным хотя и по весьма выразительному и лично для него очень существенному, но все же частному, «профессиональному» поводу — необходимости в условиях «века-торгаша» продавать за деньги, как любой другой товар, «унижать постыдным торгом» самое для поэта святое («восторг чистых дум», «души высокие созданья») — его творчество. Пушкин 1830 года ставит и решает эти проблемы на более общей и широкой — историко-философской — основе. Оба разговора, несмотря на свою диалогическую форму, являются в существе своем лирическими произведениями. Драматического действия в них нет. Два их участника действительно только «разговаривают», ведут некий «диспут». Перед нами своего рода данные в лицах «голоса» двух противоположных мироотношений («поэт» и «прозаик»), сталкивающихся между собой в сознании самого автора. Особенно относится это к «Герою». В «Разговоре» носитель нового, «прозаического» отношения к жизни, зарождающегося в эту пору в самом Пушкине, олицетворен в характерном для торгашеского века предельно прозаическом образе — купца. И в этом своем качестве он — антипод Поэту. В «Герое»

реалистически мыслящий «прозаик» подчеркнуто выступает в качестве Друга, во многом единомышленника Поэта. Это ясно уже с самого начала — из первого же его вопроса к Поэту, кто из исторических деятелей прошлого, — «на троне, на кровавом поле, || Меж граждан на чреде иной», — над челом которого вспыхнул «огненный язык» славы (образ, навеянный евангельской легендой о сошествии на апостолов святого духа), всех более «властвует» его душой. Ответ, данный Поэтом, характерен для романтизма Пушкина первой трети 20-х годов, поры, как он ее вскоре назвал в связи со стихотворением «Наполеон» (1821), его «либерального бреда» (XIII, 79). И именно порожденный французской революцией, «венчанный вольностью», смиривший царей и исчезнувший, «как тень зари», Наполеон, типичный, можно сказать, «классический» герой романтиков, герой Байрона, Мидкевича, больше всех других привлекает к себе Поэта. Друг, видимо, вполне понимает этот выбор. Во всяком случае, он никак не оспаривает его и лишь спрашивает, что же больше всего «поражает» Поэта в «чудной звезде» — необыкновенном и блистательном поприще — его избранника: боевые триумфы, захват верховной власти, поход на Египет, взятие Москвы? Ответ Поэта и по содержанию и по своей патетической интонации по-прежнему окрашен в яркие романтические тона. Но в нем уже отчетливо проступает последующий этап творческого развития Пушкина, в особенности автокритический опыт романа в стихах, во второй главе которого высказано резко отрицательное отношение к бесчеловечной стороне деятельности Наполеона и подобных ему («Мы все глядим в Наполеоны») романтических героев-индивидуалистов, для которых все остальное человечество лишь «двуногих тварей миллионы» — «орудие» для осуществления их глубоко эгоистических целей. Наполеон поражает ум и чувство Поэта не тогда, когда он предстает в ореоле великого полководца или добивается полноты власти и могущества («хватает знамя иль жезл диктаторский»), и даже не тогда, когда в глубоко драматическом финале своей необыкновенной судьбы, кинутый торжествующими победителями на пустынный остров — «скалу», затерянную в необъятном океане, в трагическом одиночестве, «мучим казнию покоя, || Осмеян прозвищем героя, || Он угасает недвижим, || Плащом прикрывшись боевым». Именно подобный, столь впечатляющий образ воображал Пушкин в стихотворении «К морю» (1824) — прощания с романтизмом периода своей южной ссылки: «Один предмет в твоей пустыне, — обращался он к морской «свободной стихии», — Мою бы душу поразил. || Одна скала, гробница славы... || Там погружались в хладный сон || Воспоминая величавы: || Там угасал Наполеон». Но теперь перед Поэтом возникает «не та картина»

(вспомним: «Иные нужны мне картины»). Она тоже связана с египетским походом, о котором упоминал Друг: «Тогда ль как рать героя плечет || Перед громадой пирамид?» Нет, не тогда, отвечает Поэт.

В обильной мемуарной литературе о Наполеоне упоминался такой эпизод. В экспедиционных войсках, после завоевания Египта двинувшихся на Сирию, начались заболевания чумой. Наполеон посетил во взятой им крепости Яффа госпиталь, в котором находились заболевшие (кстати, сам Пушкин повторил это во время чумы, начавшейся в Арзруме), и пожал руку одному из них: «...он, || Не бранной смертью окружен, || Нахмурясь ходит меж одрами || И хладно руку жмет чуме, || И в погибающем уме || Рождает бодрость». И именно этот относительно второстепенный эпизод и является для Поэта образцом подлинного высокого мужества, героизма истинного — глубоко человеческим порывом, за который он готов отпустить Наполеону все его прегрешения: «Небесами || Клянусь: кто жизньнюю своей || Играл пред сумрачным недугом, || Чтоб ободрить угасший взор, || Клянусь, тот будет небу другом, || Каков бы ни был приговор || Земли слепой...» И вот тут-то Друг в первый раз возражает Поэту. Незадолго до этого, в 1829 году, появились десятитомные мемуары, написанные якобы секретарем Наполеона Буррьенном. В предисловии автор заявлял, что в отличие от «столь же грубых, как и нелепых собраний странных анекдотов» о Наполеоне он показывает великого человека таким, «каким его видел, знал»: «Я не имею никакой выгоды обманывать, не страшусь немилости и не жду никакой награды; я не хочу ни помрачить славу, ни возвышать ее». В частности, отмечая, что был с Наполеоном при посещении им госпиталя, автор не только отрицал, что тот прикоснулся к кому-либо из зачумленных, но и утверждал, что, поскольку французские войска вынуждены были уйти из Яффы, все заболевшие по секретному приказу Наполеона были отравлены¹. И Друг прерывает восторженно-патетическую речь Поэта охладительной «прозаической» репликой: «Мечты поэта — || Историк строгой гонит вас! || Увы! его раздался глас, — || И где ж очарованье света!» Это порождает в Поэте взрыв негодования: «Да будет проклят правды свет, || Когда посредственности хладной, || Завистливой, к соблазну жадной, || Он угождает праздно! — Нет! || Тьмы низких истин мне дороже || Нас возвышающий обман... || Оставь герою сердце! Что же || Он будет без него? Тиран...»

Строки эти вызвали резкое осуждение со стороны ряда критиков, начиная с Добролюбова, который увидел в них отказ Пушкина от «света правды» — восприятия действительности такой, какая она есть, без прикрас, ради «возвышающего

обмана» — красивой лжи, связывая это с поправлением его политических взглядов¹. Упрек этот очень серьезен, но стихотворение не дает права на такое широкое обобщение. Поэт выступает в нем не против правды, во имя лжи, а против *низких* истин. И в этом он действительно полностью совпадает с Пушкиным, который — мы помним — демонстративно заявлял Вяземскому об отсутствии «охоты» видеть Байрона «на судне». Низкая истина — это не жизнь сама по себе, а тот низменный угол зрения, под которым воспринимает ее «толпа», «в подлости своей радующаяся унижению высокого». И здесь — несомненная связь «Героя» со стихотворением «Чернь» («Поэт и толпа»), кстати также написанным в диалогической форме. В самом деле, с самого начала «Героя» (в первом же обращении к Поэту Друга) уже находим выражение «народ бессмысленный», хорошо известное нам по «Черни» («Молчи, бессмысленный народ»). Равным образом эпитеты «хладная», «жадная», которыми Поэт нового стихотворения определяет «посредственность», те же, что были ранее приданы Поэтом «черни» (первый — в окончательном тексте, второй — в вариантах). И это не просто случайные совпадения. По существу одинакова и тема обоих стихотворений. В «Черни» Поэт утверждает высокое значение искусства в эстетическом плане, отстаивая его, как особый мир, как «божественную» сферу прекрасного («мрамор сей ведь бог»), от посягательств «толпы», стремящейся подчинить его своим мелким выгодам — узко и корыстно понимаемой «пользе». В «Герое» борьба за искусство продолжается в более широком этико-философском плане. Стремлениям «посредственности» загрязнить чистое, принизить высокое до себя («он мал, как мы, он мерзок, как мы») противопоставляются «мечты поэта» как большая нравственная сила, способная, наоборот, приподнять людей, возвысить человеческую природу. В этом и состоит цель поэзии («К какой он цели нас ведет?» — спрашивала «чернь»), великое значение и назначение искусства. Это позволяет понять и смущавшую критиков и действительно на первый взгляд парадоксальную семантику стихотворения. Поэт проклинает *свет* правды, но проклинает его потому, что на самом деле он является *тьмой низких* истин, радующих малодушную, бесстыдную, злую «толпу», бессердечную («сердцем хладные скопцы») «чернь». А *обман* искусства — художественного вымысла — в той мере, в какой это — обман *возвышающий*, является, по существу, *светом* большой человеческой — гуманистической — *правды*. В качестве эпиграфа к «Герою» Пушкин взял известные слова, вложенные в Евангелии в уста скептика Понтия Пилата: «Что есть истина?» Вдохновенно-страстные, воодушевленные высоким благородным порывом, полные праведного презрения ко всему низкому, по-

шлому, заключительные слова Поэта как бы и дают ответ на этот вопрос. Но из концовки стихотворения становится очевидно, что это — ответ не полный и потому не окончательный. В гневной реплике Поэта — бунте романтика, начисто отвергающего низкую действительность, — содержится резкое и тоже чисто романтическое противопоставление искусства и жизни как двух противоположных, антагонистичных начал. И вот, в отличие от «Разговора книгопродавца с поэтом», последнее слово характерно предоставлено здесь Пушкиным не Поэту, а Другу, который вносит в романтическую филиппику Поэта необходимую «прозаическую» поправку. Высокое, поднимающее душу, героическое встречается не только в искусстве. Есть оно и в самой жизни, в реальной действительности. «Прозаичность» этой концовки подчеркнута тем, что стихотворная речь, как и в «Разговоре книгопродавца...», сменяется в ней речью прозаической, даже больше того, в значительной части переводится на сухой и точный язык цифр: «Утешься... 29 сентября 1830 Москва». Смысл этой заканчивающей стихотворение даты был вполне понятен современникам. Именно в этот день Николай I специально прибыл в охваченную все разгоравшейся холерной эпидемией Москву, чтобы принять наиболее эффективные меры по борьбе с ней и личным присутствием поднять дух у жителей древней русской столицы, где и оставался в течение целых восьми дней. Именно это и имеет в виду заключительное обращение Друга к Поэту: «Утешься». Пусть того, что Поэт особенно ценил в Наполеоне, на самом деле не было. Но перед нами непреложный, только что на глазах происшедший аналогичный акт героизма. Такой смысл концовки «Героя», словно бы прямо подтверждающий тезис Добролюбова о «поправлении» последекабрьского Пушкина, не мог не шокировать советских исследователей, попытавшихся как-то по-иному «прочсть» это стихотворение. Даже такой видный современный пушкинист, как Б. В. Томашевский, указывая, что «нельзя, конечно, отрицать и некоторых иллюзий» Пушкина в отношении Николая, рассматривал «Героя» — «казалось бы, официально-поздравительное стихотворение» — как стихи «внешне позолоченные для пациента», но скрывавшие «что-то совсем неофициальное», то есть «просьбу о милости» к декабристам¹. Действительно, в стихотворении, при наличии в нем не столько «просьбы», сколько мотива «милости», ничего официального нет, но нет тут и внешней позолоты. Через некоторое время гораздо дальше по пути нового прочтения «Героя» пошел В. Я. Кирпотин, утверждавший, что в нем Пушкин исходит из того, что «слух о человеколюбивом геройстве Николая был так же ложен, как аналогичный слух о Наполеоне»; тем самым, по мнению автора, в сознании Пушкина «падала последняя

иллюзия, делавшая хоть сколько-нибудь привлекательной личность Николая», и именно это «вырывает из уст поэта восклицание разочарования и проклятия», свидетельствующее, что отныне он «махнул на Николая рукой»¹. Такое осмысление стихотворения, в значительной степени объясняемое атмосферой особо торжественной подготовки первого большого советского юбилея Пушкина, настолько ставит все с ног на голову и находится в таком противоречии с фактами, которыми мы располагаем, что на нем можно было бы не останавливаться, если бы оно не давало себя знать в последующей пушкиноведческой литературе. Так, даже Б. П. Городецкий прямо кое в чем повторяет, хотя и в смягченном виде, концепцию Кирпотина, считая, что Пушкин в этом стихотворении «совмещает плоскости Наполеона и Николая и тем самым утверждает полную идентичность аналогичных ситуаций и необходимость одинаковой оценки их» как просто выдумки². Все это — явные натяжки, психологически понятные как стремление «защитить» Пушкина, «оправдать» его от добролюбовского упрека в «поправении». Однако едва ли Пушкин при всех условиях нуждается в адвокатах. Да и независимо от этого, первейшая обязанность историка литературы быть историчным. Стоять на твердой исторической почве, быть «историком строгим» необходимо исследователю и при анализе «Героя». И можно сразу же сказать, что подлинный смысл этого стихотворения никаких обидных для Пушкина «низких истин» в себе не заключает.

За несколько месяцев до отъезда поэта в Болдино пошли настойчивые слухи о готовящихся крупных государственных преобразованиях согласно проектам, разработанным именно тем секретным комитетом, с учреждением которого в декабре 1826 года было связано, как мы знаем, написание Пушкиным «Стансов», обращенных к царю. Тем самым выраженные в них надежды поэта на «славу и добро», казалось, оправдывались. «Правительство действует или намерено действовать в смысле европейского просвещения, — писал Пушкин Вяземскому. — Ограждение дворянства, подавление чиновничества, новые права мещан и крепостных — вот великие предметы» (XIV, 69). В октябре в Болдине Пушкин узнал о приезде Николая I в холерную Москву. Чем бы ни был продиктован этот приезд, он вызвал сочувственные отклики в самых различных кругах общества. Тот же Вяземский, который долгое время не мог простить царю расправу над декабристами, записал в дневнике: «Приезд Николая Павловича в Москву точно прекраснейшая черта. Тут есть не только небоязнь смерти, но есть и вдохновение, и преданность, и какое-то христианское и царское рыцарство, которое очень к лицу владыке... Здесь нет никакого

упоения, нет славолюбия, нет обязанности. Выезд царя из города, объятого заразой, был бы напротив естественен и не подлежал бы осуждению, следовательно приезд царя в таковой город есть точно подвиг героический» (IX, 142). Очень сильное впечатление произвело это и на Пушкина, который увидел в поступке Николая не только акт мужества, что всегда чрезвычайно импонировало поэту, но и проявление великодушия, человечности, наличие в «герое» «сердца». Если слухи о реформах оживили общественно-политические надежды автора «Стансов», теперь в нем вспыхнула надежда на то, что может осуществиться и содержащийся в них призыв милости к падшим. «Каков государь? Молодец! того и гляди, что наших каторжников простит — дай бог ему здоровье» (XIV, 122). И те и другие надежды оказались тщетными. Многие разочаровало позднее Пушкина и в личности Николая. Но первоначальное впечатление от приезда царя в Москву, «опустошаемую заразой, пораженную скорбью и ужасом», — как писал Пушкин в одной из статей, опубликованных им в 1836 году в «Современнике» (XII, 12), — не изгладилось в нем до конца жизни. «Неожиданный его приезд в 1830 году, во время появления холеры, принадлежит истории», — замечал он несколько ранее в «Путешествии из Москвы в Петербург» (XI, 239—240). Под этим сильнейшим впечатлением и было написано Пушкиным стихотворение «Герой», в полной искренности которого тем более не приходится сомневаться, что, сразу же послав его для опубликования М. П. Погодину, Пушкин категорически потребовал «никому», даже самым ближайшим друзьям, таким, как Дельвиг, «не объявлять» его имени (XIV, 121—122). Погодин действительно открыл авторство Пушкина лишь после его смерти. И все же это навлекло на поэта новые обвинения в лести царю.

Но значение стихотворения гораздо шире того конкретного повода, которым оно вызвано. В диалоге Поэта и Друга, как мы могли убедиться, еще раз наглядно раскрывается движение художественной мысли Пушкина, основные этапы и главное направление процесса его творческого развития. В репликах Поэта, включая его страстное выступление против «тьмы низких истин», — и в их содержании, и в их эмоциональном тоне, — несомненно, звучит голос самого автора. Но резкое и сочувственное противопоставление романтических мечтаний Поэта трезвым, основанным на фактах суждениям Историка, конечно, уже давно пройденный Пушкиным этап. Ведь уже с первых глав «Онегина», с «Бориса Годунова» историзм является одной из существеннейших основ пушкинского художественного мышления. В снятии казавшихся непримиримыми противоречий между мечтой и действительностью, в сочетании

«возвышающего» взгляда на жизнь и ее правдивого художественного воссоздания, в возможности синтеза «поэта» и «прозаика», «поэта» и «историка» и заключается глубокий философский смысл завершающей стихотворение скупой реплики Друга. В этом сущность и того метода, который является ведущим в творчестве зрелого Пушкина. В любовных стихотворениях болдинской осени поэт «в последний раз» вызывал в памяти образы «возлюбленных теней» своего романтического периода, чтобы навсегда расстаться с ними. В «Герое» «в последний раз» возникает под пером Пушкина и романтический образ Наполеона. И все же как в «Черни», так и в этом стихотворении имеется несколько абстрактно-романтическое противопоставление «поэта» и «толпы». Но в «Герое» — и замечательный просвет в будущее, в перспективы дальнейшего творческого развития Пушкина, который в 30-е годы не только пойдет одновременно двумя параллельными путями — и вдохновенного поэта, и строгого историка («История Пугачева», материалы к «Истории Петра»), но в таких вершинных созданиях последнего периода своего творчества, как «Медный Всадник», как «Капитанская дочка», даст величайшие образцы слияния, синтеза этих путей.



Творческим толчком к созданию рассмотренных нами пока стихотворений болдинских месяцев были, как правило, либо впечатления, источником которых являлась внешняя действительность, либо переживания, связанные с внутренним миром поэта. Но вперемежку с этим Пушкин создает ряд стихотворений, корнями своими уходящих еще в одну — третью — действительность: хотя и воображаемый, но обладавший, в особенности для него, как художника, кровно ему причастного, своей специфической «реальностью» мир художественных образов, искусства, поэзии. Как раз в том же Болдине Пушкин подчеркнул, в качестве замечательного свойства, присущего явлениям этого мира, отличающим их от всех других плодов человеческой деятельности — «науки, философии, гражданственности», неподвластность действующему и в природе и в культуре закону неизбежной текучести, изменчивости: «...понятия, труды, открытия великих представителей старинной Астрономии, Физики, Медицины и Философии состарились и каждый день заменяются другими — произведения истинных поэтов остаются свежи и вечно юны» (VI, 540—541). «Вечно юный» мир творений истинных поэтов именно в эти болдинские месяцы с такой силой, как никогда ранее, был важнейшей составной частью творческого бытия самого Пушкина.

Когда, сладко усыпленный воображением, забывая окружающее, поэт уходил в этот мир, над ним теряли силу границы пространства и времени, он как бы дышал воздухом далеких стран, давно минувших эпох, ощущал себя современником самых различных «возрастов» истории человечества, самых разнообразных культур. А по свойственной Пушкину исключительной восприимчивости он глубоко проникался их духом и, будучи великим поэтом, давал на них гениальный творческий отклик.

В конце 1830 года вышел в свет перевод «Илиады» Гомера, осуществленный ближайшим другом Батюшкова, хорошо известным Пушкину и высоко им ценимым поэтом Н. И. Гнедичем, упорно работавшим над этим главным делом своей жизни больше двадцати лет. «Илиада» в переводе прозой на французский язык была одной из первых книг, прочитанных мальчиком Пушкиным. Позднее он познакомился и с русским переводом шести (из двадцати четырех) песен ее, сделанным в конце XVIII века поэтом Ерилом Костровым, хотя и в стихах, но в форме, резко отличавшейся от подлинника (вместо гекзаметра, заимствованный у французов канонический «александрийский» стих высоких жанров русского классицизма — рифмованный ямбический шестистопник). Все это давало весьма отдаленное представление об оригинале. Да и самый жанр эпоса, почитавшийся в XVIII веке вершинным явлением литературы, к началу деятельности Пушкина воспринимался представителями новых литературных течений как нечто безнадежно устаревшее. Скомпрометированный грандиозной по объему «Россиейдой» Хераскова — «русского Гомера», как называли его почитатели («водяного Гомера», как иронически добавлял Батюшков), и в особенности эпигонами классицизма начала XIX века, этот жанр являлся излюбленной мишенью едких насмешек и злых эпиграмм. Едва ли не самые острые из них принадлежали молодому Пушкину, который распространил свое ироническое отношение и на родоначальника жанра, автора «Илиады», весьма непочтительно назвав его в своей неоконченной лицейской поэме «Бова» «болтуном страны эллинския». Подобное отношение к «тридцати веков кумиру» «божественному Омиру» проявилось не только в таких поэмах, как «Руслан и Людмила», «Гавриилиада», дало оно себя знать даже в пятой главе «Евгения Онегина» — произведения, в котором сам поэт, по его собственным словам, «забалтывался донельзя» (XIII, 75). Но полусхотливое литературное оттачивание ни в какой мере не исключало понимания Пушкиным громадного исторического значения «Илиады», которую он признавал величайшим «памятником классической древности» (XI, 51). Однако, поскольку он не мог познакомиться с ней в

подлиннике (по-древнегречески не читал), а французских и тем более русских переводов, дающих о нем сколько-нибудь точное представление, не было, его утверждение не подкреплялось непосредственным эстетическим восприятием. Гнедич поставил себе целью наивозможно точнее воспроизвести «Илиаду» на русском языке. Еще Радищев в своем «Путешествии», упомянув о переводе Кострова, выражал горячее пожелание, «чтобы Омир между нами не в ямбах явился, но в стихах, подобных его, Эксаметрах». Вместе с тем он тут же добавлял, что сделать это будет очень нелегко. С одной стороны, уо наше привыкло «ко краесловию» — рифме, с другой же — пример Тредиаковского, написавшего гекзаметрами свою пресловутую «Тилемахиду» (хотя в ней имеются отдельные «добрые стихи»), надолго отбил охоту к опытам такого рода (I, 352—353). И действительно, Гнедич, поначалу решив продолжить перевод Кострова, повел его тем же александрийским стихом и лишь несколько лет спустя, переведя еще ряд песен, убедился, как он пишет об этом в предисловии к изданию «Илиады», что «прелесть» повествования Гомерова «нераздельна с формой стиха». Поэтому он отказался от рифмованных александрийских стихов и взялся за новый перевод, делая его размером, «подобным» гомеровскому и введенным в русскую литературу именно Тредиаковским, — дактило-хореическими гекзаметрами. Это было смелым решением, вызвавшим нарекания со стороны многих современников. Как мы знаем, стихи без рифм считал «дурной прозой» и молодой Пушкин. Сдержанно относился он и к перенесению в русское стихосложение античных размеров. Составляющие один из замечательных разделов его поэзии 20-х годов «Подражания древним», в которых ему удалось, развивая аналогичные опыты Батюшкова и при посредстве столь восхищавшей его поэзии Андре Шенье, проникнуться духом и стилем древнегреческой антологии, написаны все тем же самым рифмованным шестистопным ямбом. Однако к решению Гнедича «освободить» свой перевод «от звонких уз» — рифмованного александрийского стиха, вести его размером, наиболее приближающимся к подлиннику, Пушкин отнесся сочувственно, о чем и писал ему в стихотворном послании («В стране, где Юлией венчанный...», 1821). Несколько позже он даже предпринял было аналогичный опыт: стал перелагать гекзаметром эклогу Шенье о Гомере «Слепец», написанную александрийским стихом («Внѣмли ѓ Гелиѓс, серѣбряным лѹком звѣнѣщій...», 1823), но дальше начала не пошел. Позднее другой опыт гекзаметра — начало стихотворения, возможно навеянного Овидием («В роще Карийской, любезной ловцам, таится пещера...», 1827)¹, — был брошен им на первых же семи строках. Пушкин очень интересовался судьбой гнедичевского

перевода, одобрял появлявшиеся в журналах отрывки из него, в письмах из ссылки неоднократно справлялся о ходе работы над ним; услышав о том, что Гнедич плох здоровьем, затревожился, что он не успеет довести перевод до конца. Но все же Пушкин, видимо, не вполне был уверен в успешном решении поставленной Гнедичем задачи. «...Посмотрим, когда появится его Гомер», — писал он в 1825 году А. А. Бестужеву (XIII, 178), относившемуся с особым сочувствием к работе Гнедича. Однако, когда Гомер наконец появился, сомнения Пушкина рассеялись.

Гнедич датировал экземпляр, подаренный им Пушкину, 23 декабря 1829 года, а уже во втором номере «Литературной газеты» от 6 января 1830 года была опубликована заметка о выходе в свет «давно и так нетерпеливо» ожидавшегося перевода «Илиады». Эта неподписанная заметка принадлежала Пушкину, который позднее скромно назвал ее всего лишь «объявлением» (XI, 100). Но это было «объявление» совсем особого рода. По своему содержанию оно во многом перекликается с такими программными боевыми выступлениями Пушкина, как «Чернь», как сонет «Поэту», а по своей структуре и в особенности по высокому лирическому тону и само звучит почти как стихотворение в прозе: «Когда писатели, избалованные минутными успехами, большею частью устремились на блестящие безделки; когда талант чуждается труда, а люди пренебрегают образцами величавой древности; когда поэзия не есть благоговейное служение, но токмо легкомысленное занятие: с чувством глубокого уважения и благодарности взираем на поэта, посвятившего гордо лучшие годы жизни исключительному труду, бескорыстным вдохновениям и совершению единого, высокого подвига». Заметка заканчивалась словами: «Русская Илиада перед нами. Приступаем к ее изучению, дабы со временем отдать отчет нашим читателям о книге, долженствующей иметь столь важное влияние на отечественную словесность» (XI, 88). Занимался ли Пушкин этим изучением до отъезда в Болдино, мы не знаем. Скорее всего, что нет. Но можно с полной уверенностью утверждать, что среди книг, захваченных им с собой в деревню, был и перевод Гнедича, который он здесь внимательно штудировал. Результат этого изучения был несколько неожиданным. Пушкин написал на гнедичевский перевод эпиграмму: «Крив был Гнедич поэт, преложитель слепого Гомера, || Боком одним с образцом схож и его перевод» (1—10 октября). Это, понятно, была шутка (считавшийся творцом «Илиады» Гомер, по преданию, был слепым, а Гнедич видел только на один глаз), но в ней заключено и серьезное. Хотя Пушкин и не мог сличить перевод с оригиналом, но, как мы знаем, считал, что при критической оценке

художественного произведения следует судить его по законам, поставленным над собой самим автором. В предисловии к своему переводу Гнедич писал, что «отличительные свойства поэзии, языка и повествования Гомерова суть простота, сила, важное спокойствие». Все это Гнедич и стремился передать в своем переводе. Пушкин в одном из писем весьма критически отозвался о стихах Кюхельбекера, в которых он вздумал «воспевать Грецию, великолепную, классическую, поэтическую Грецию, Грецию, где все дышит мифологией и героизмом — славяно-русскими стихами» (XIII, 45). Подчеркнуто архаизирован, густо «славянизирован» был и перевод Гнедича. Но он сумел сообщить этим своему переводу, выполненному не только исключительно добросовестно, с громадной эрудицией, но и с высоким художественным мастерством, «важное спокойствие», величавую «древность» подлинника. Хотел Гнедич сообщить своему переводу и гомеровскую простоту: включал русские народные, порой сугубо простонародные слова, обороты, использовал некоторые приемы народного творчества. Но это носило несколько внешний характер. В переводе было больше торжественности, чем простоты. Слитной, глубоко органической *величавой простоты* подлинника Гнедич в общем добиться не смог. Можно думать, что именно это и имел в виду Пушкин в своей эпиграмме. Но и «однобокий» гнедичевский перевод в самом деле был великим «подвигом» и имел важнейшее значение для отечественной литературы и культуры. Гнедич впервые дал в руки читателей «русскую Илиаду», не только полностью завершенную, но и в значительной степени вводившую их в художественный мир Гомера. Тщательно зачеркнув свою эпиграмму (она была прочитана исследователями только в 1910 году), Пушкин выразил это несколько позднее (8 ноября) в подводивщей окончательный итог его изучением «подвига» Гнедича тоже двустипшной «Надписи на перевод Илиады», которая получила широкую известность и, вместе с пушкинской заметкой в «Литературной газете», легла в основу оценки гнедичевского перевода Белинским: «Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи, || Старца великого тень чую смущенной душой».

В одном из первоначальных вариантов «Надписи» было: «Чужд мне был Гомеров язык сладкозвучный». И вот теперь в творческом сознании Пушкина зазвучали «гекзаметра священные напевы» («Сонет», 1830). Помимо только что приведенных двустипший он слагает одно за другим еще четыре стихотворения, писанных гекзаметрами и названных при первой публикации «анфологическими эпиграммами» (в древнегреческой литературе так назывались короткие стихотворные надписи различного содержания): «Труд» (последние числа сентяб-

ря), «Царскосельская статуя» (1 октября), «Рифма» и «Отрок» (оба 10 октября)¹. О силе эстетического впечатления, испытанного Пушкиным при чтении и изучении гнедичевской «Илиады», свидетельствует несомненное воздействие ее не только на стих, но и на стиль этих стихотворений. В жанровом отношении все они существенно отличаются от гомеровской поэмы — относятся к издавна столь любимым Пушкиным малым формам греческой антологии, в которых, как и в идиллиях Феокрита, проявлялись особенно им ценимые отличительные черты древнегреческой поэзии вообще: гармоническая стройность, непосредственность и высокая простота, которая «не допускает ничего напряженного в чувствах; тонкого, запутанного в мыслях; лишнего, неестественного в описаниях» (XI, 58). Этими чертами полностью отмечены как его собственные, более ранние «Подражания древним», так и болдинские антологические стихотворения. Но стилю последних свойственна и еще одна, существенно новая черта, восходящая к тому, что поэт, несомненно, высоко оценил в гнедичевском переводе: «важное спокойствие», «величавость». Причем Пушкин осуществил тот синтез простоты и величия, который сам Гнедич ощущал в гомеровском подлиннике, но который по-настоящему воссоздать в своем переводе ему не удалось. Кстати, все четыре пушкинских стихотворения написаны примерно в то же время, что и его эпиграмма на Гнедича. Напрашивается предположение, что Пушкин то ли «исправляет» ими односторонность стиля последнего, то ли (поскольку «Труд», а видимо, и «Царскосельская статуя» сложены до эпиграммы) именно опыт работы над ними натолкнул его на суждение об «однбокости» гнедичевского перевода. Могут возразить, что резкая жанровая разница этих стихотворений и «Илиады» исключает возможность такого сопоставления. Но в сознании Пушкина и поэмы Гомера и антология заключали в себе важнейшие родовые особенности, присущие поэзии греческой древности в целом. Да к тому же малые формы болдинского антологического цикла (два двустишия, два четырехстишия, одно шестистишие и только одно восьмистишие) насыщены очень значительным содержанием, порой широкого эпического звучания.

Прежние пушкинские «Подражания древним» связаны, как правило, только с одной — любовной — темой. Болдинский цикл полностью выходит за эти пределы: на любовную тему не написано ни одно из входящих в него антологических стихотворений. Возьмем наиболее, пожалуй, приближающееся к прежним антологическим стихам Пушкина стихотворение «Царскосельская статуя»: «Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила. || Дева печально сидит, праздный держа

черепок. || Чудо! Не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой; || Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит». По гармонической стройности линий, по скульптурной своей осязательности это четырехстишие вызывает в памяти такое стихотворение Пушкина, как «Нереида» (1820). Но теперь перед нами не только изваянная словом прекрасная античная статуя. Поток жизни неудержимо стремится вперед. Подобно плакучей иве из написанного почти в это же время тютчевского стихотворения, которая «дрожжащими листьями, словно жадными устами», тщетно ловит «беглую струю», человек не властен задержать, остановить мгновение, сколь бы прекрасно оно ни было. Но это чудо совершает искусство. Остановленное навсегда, навечно мгновение — не в этом ли отличительное свойство его? Да, в этом, прямо скажет месяца два спустя Пушкин в уже приводившемся мною утверждении о вечной свежести, вечной юности произведений истинной поэзии. И есть полное основание предполагать, что это утверждение — перевод на язык понятий того, что несколько ранее в данном четверостишии было явлено поэтом в непосредственном образном выражении.

Эпическим величием, высокой простотой веет от стихотворения «Отрок». Речь идет в нем не просто о жизненной судьбе Ломоносова, но и о столь близкой, можно сказать, «глободневной» для Пушкина проблеме идейного ломоносовского пути. Особенно ощутимо это в первоначальном варианте, заканчивавшемся словами: «будешь подвижник Петру». Равным образом слова: «Мрежи иные тебя ожидают... Будешь умы уловлять», — вероятно, связаны с русской народной поговоркой о мреже — рыболовной сети: «Мрежею души не ловят»¹. Но эта разработка сугубо русской темы на древнегреческий лад не содержала в себе никаких антихудожественных несообразностей и натяжек. В необыкновенном и героическом образе сына рыбака, который стал «помощником царям», было что-то от патриархальных гомеровских времен и, наряду с этим, нечто действительно величавое, что передается и героическим звучанием гексаметра, и всем стилем (очень органично входит в него и народное, рыбацкое — «мрежи») пушкинского четверостишия, действительно исполненного и гомеровской простоты и гомеровского величия. В то же время Пушкин устраняет из обоих только что рассмотренных стихотворений те детали, которые могли бы выглядеть «слишком явным смешением» разных веков и народов — древнегреческих «лар» с «суворовским солдатом» и русской «балалайкой», в чем он видел серьезный недостаток знаменитого и столь его самого восхищавшего стихотворения Батюшкова «Мои пенаты» (заметки на экземпляре сочинений Батюшкова, предположительно датированные в

академическом издании как раз тем же 1830 годом)¹. Так, в стихотворении «Царскосельская статуя», воссоздающем в слове бронзовую скульптуру Соколова на сюжет басни Лафонтена «Молочница и кувшин», он заменяет кувшин с молоком на урну с водой. В «Отроке», очевидно, поэтому же прямо не названо имя Ломоносова (хотя оно без всякого труда угадывается) и сняты в окончательном тексте слова «подвижник Петру».

Но эстетическое приобщение Пушкина через «русскую Илиаду» к древнегреческому миру сказывается не только в стихе и стиле всех этих стихотворений. Автор глубоко проникается в них «гомеровским» созерцанием действительности, эстетически овладевает своеобразным мифологическим мышлением античных поэтов. Еще к 1828 году относится большой стихотворный набросок Пушкина, обращенный к рифме, которую, как мы знаем, он считал такой существенно необходимой составной частью стихотворной речи, а долгое время и ее главной приметой («Рифма, звучащая подруга || Вдохновенного досуга, || Вдохновенного труда»; в первоначальном варианте: «Гармонической мечты»). Если бы она стала употребляться уже в античных литературах — «явилась» «в дни как на небе толпилась олимпийская семья», — ее, конечно, ввели бы в сонм богов, пишет Пушкин и далее пытается представить себе, как «Гезиод или Омир» сложили бы ее «божественно» сияющую «родословную». В одном из широко известных античных мифов рассказывается, что Зевс, владыка богов и отец Аполлона, разгневавшись на сына, сослал его на землю пасти стада фессалийского царя Адмета. И вот, в то время как все боги и богини, страшась гнева Зевеса, не смели общаться с ним, к «богу лиры и свирели», «богу света и стихов» — продолжает уже от себя Пушкин — «притекла» его давняя подруга, богиня памяти, мать девяти муз — Мнемозина. Плодом их тайного союза и явилась Рифма. Из следующих далее отрывочных строк видно, что поэт прикидывал, кого из богов дать в «восприемники» младенца. Написал было: «И от гневного Зевеса || Сокрыла Ночь», затем зачеркнул первый стих; снова повторил его и опять зачеркнул. Начал новую строку словом «Эхо» и на этом прекратил дальнейшую работу. Миф не складывался. Да и сама мысль вложить его в уста «Гезиода или Омира», видимо, шла, так сказать, из третьих рук — была подсказана стихотворением Батюшкова «Гезиод и Омир соперники» (перевод элегии Мильвуа), которое очень нравилось Пушкину: «Вся элегия превосходна — жаль, что перевод» (XII, 267).

На путь не только воссоздания античных мифов, а и самостоятельной художественной мифологизации явлений действительности, намеченной в этом незаконченном отрывке, Пушкин снова встает в некоторых «анфологических эпиграммах».

Первой из них является «Труд», который явно перекликается (и в этом еще одно доказательство связи цикла с гнечичевским переводом) с оценкой Пушкиным «подвига» Гнедича: стихотворение вызвано «свершением» собственного «подвига» — окончанием своей «Илиады» — «Евгения Онегина». И теперь Пушкин обходится без каких-либо посредников. Вдохновенный творческий труд, которым поэт был так захвачен в полном уединении своего родового болдинского гнезда в долгие ночные часы, до того как загорится заря, он сам вводит теперь в семью греческих божеств в облике «молчаливого спутника ночи» (какой выразительный и точный эпитет!), «друга Авроры золотой, друга пенатов святых». Полностью достигает Пушкин поставленной им себе в отрывке цели в одном из последних стихотворений цикла, являющемся как бы итогом вживания его в мир Гомера, — «Рифма», в котором он снова возвращается к столь близкой ему теме и доводит работу над ней до конца — создает «божественную» «родословную» рифмы. Элементы ее возникали, но тогда еще смутно, разбросанно, при работе над незаконченным отрывком, но теперь они слагаются в целостную, стройную, во всех мельчайших деталях (почти каждое слово, каждый эпитет включает в себе глубоко выразительный поэтический образ) художественно продуманную картину. Отцом рифмы, как и в отрывке, является бог поэзии Аполлон. Но мать ее — не богиня памяти Мнемозина (то, что рифма способствует более легкому запоминанию стихов, еще не характеризует ее сущности). Мать рифмы — «бессонная» (очень тонкий и точный эпитет) нимфа Эхо (опять очень точный образ — эхо, как правило, повторяет только окончания слов). Мнемозина же является всего лишь восприимчивой младенца. Столь же точны и вместе с тем исполнены подлинно античной грации и все остальные образы стихотворения. Нимфа Эхо родила милую дочь «меж говорливых наяд». Снова очень художественно выразительный эпитет, за которым стоит образ текущего и неумолчно журчащего водного потока (наяды — нимфы ручьев, рек), естественно ассоциирующегося с ритмичным течением рифмованной стихотворной речи. «Резвая дева» (в отрывке говорилось о «резвых прихотях» рифмы) растет среди дочерей Мнемозины — муз: «в хоре богинь — аонид, || Матери чуткой подобна, послушна памяти строгой, || Музам мила; на земле Рифмой зовется она». Как видим, один из элементов стиха, стиховедческий термин, превращен в живой, насквозь художественный образ, который действительно мог бы с полным правом войти в семью очеловеченных божественных существ древнегреческой мифологии.

Об идиллиях в античном роде Дельвига, который «на снегах возрастил Феокритовы нежные розы», «в веке железном... зо-

лотой угадал» («Загадка», 1829), Пушкин с восхищением писал: «Какую силу воображения должно иметь, дабы так совершенно перенестись из 19 столетия в золотой век, и какое необыкновенное *чутье* изящного, дабы так угадать греческую поэзию сквозь латинские подражания или немецкие переводы...» (XI, 58). Слова эти с полным правом можно отнести и к болдинским «анфологическим эпиграммам», в которых Пушкин, «угадавший» Гомера сквозь русскую «Илиаду» Гнедича, сумел, эстетически падышавшись древнегреческой мифологией, органически проникнуться ее духом, а в «Рифме» стать и сам поэтом-мифотворцем. Здесь перед нами один из ярчайших примеров того, что издавна отмечалось критиками и исследователями как особое, отличительное свойство «поэтической натуры» Пушкина, которому, как писал Белинский, «ничего не стоило быть гражданином всего мира и в каждой сфере жизни быть, как у себя дома» (VII, 323). Позднее Достоевский, страстно развив эту мысль в своей знаменитой речи о Пушкине, назвал пушкинскую «всемирную отзывчивость» способностью к «перевоплощению своего духа в дух чужих народов», «в гений чужих наций». В то же время именно на данном примере можно едва ли не с особенной наглядностью внести необходимое уточнение в самый термин «перевоплощение», который, с легкой руки Достоевского, получил очень широкую популярность. Дельвиг, «грек духом», как назвал его в тех же стихах Пушкин, действительно полностью переносился в своих идиллиях в древнегреческую жизнь. «Анфологические эпиграммы» Пушкина, в которых он сумел «так совершенно» овладеть не только формами древнегреческой поэзии, но и самой сущностью художественного по преимуществу мышления древней Эллады — методом мифологизации, по содержанию своему никакого отношения к Греции не имеют, написаны, как мы видели, поэтом на важные для него и волнующие его темы, подсказывавшиеся и его собственным духовным развитием, и русской жизнью «железного» XIX века.

При всех своих творческих «перевоплощениях» Пушкин никогда не терял себя, не растворялся в чужом, оставался всегда и самим собой и глубоко русским национальным поэтом. Сама его поразительная способность к «всеотклику» выражала (это тоже подчеркивал Достоевский) некую существенную черту «русской народности» — «стремления ее в конечных целях своих ко всемирности и ко всечеловечности». И утверждение это, хотя сам Достоевский истолковывал его в духе своих религиозно-политических взглядов, по существу верно. Художественный интернационализм Пушкина, как — сознанием и языком нашей эпохи — мы можем эту его «великую

особенность» обозначить, действительно не только не умалял национальной сущности величайшего русского поэта, но и вырос на глубоко национальной основе. И именно в болдинскую осень 1830 года пушкинский художественный интернационализм проявился с особенной силой и носил действительно мирообъемлющий характер.

* * *

По-видимому, к тому же октябрю, в первой декаде которого были созданы «анфологические эпиграммы», относится большой стихотворный отрывок: «В начале жизни школу помню я...», впервые опубликованный Жуковским в посмертном собрании сочинений Пушкина в качестве «Подражания Данту». Если, создавая антологические стихи, поэт творчески переносился в мир прекрасного детства человечества, этот отрывок проникнут духом совсем иной эпохи, связан с другим «возрастом» европейской культуры — средневековым миром, который в Данте, авторе «Божественной комедии», обрел своего «Гомера», своего величайшего художника-выразителя. В «тройственной поэме» Данте, замечал несколько позднее Пушкин, «все знания, все поверия, все страсти средних веков были воплощены и преданы, так сказать, осязанию в живописных терцетах...» (XI, 515). О давнем и все усиливавшемся влечении Пушкина к творчеству Данте, и в особенности к его «Аду», я уже не раз упоминал. Можно думать, что сочинения Данте, которые Пушкин возил с собой под Арзрум, он захватил и в Болдино. Во всяком случае, именно здесь приобщение Пушкина к огромному художественному миру Данте достигло своей кульминации. Остро пережитые Пушкиным дантовские мотивы «Бесов» были сняты последующей «Элегией». В данном отрывке, явившемся кристаллизацией впечатлений от давно возникавших в сознании Пушкина образов дантовского мира, поэт снова обратился к нему уже не в плане субъективного сопереживания, а на широкой объективно-исторической основе. Причем, как и наиболее полное приобщение к миру Гомера, приобщение к миру Данте носило, помимо всего прочего, специфический для Пушкина как для поэта «музыкальный» характер. Там это были священные напевы гекзаметра, здесь торжественно-суровые и вместе с тем «живописные» до степени прямой «осязательности» дантовские «терцеты» — терцины, которыми отрывок и написан. В дальнейшем исследователи, почувствовав, что значение этого великолепного отрывка далеко выходит за пределы того, что можно назвать подражанием, стали истолковывать его в автобиографическом плане: поэт на дантовский лад изобразил свои лицейские царскосель-

ские впечатления и переживания. Согласно другому толкованию, речь идет здесь не о царскосельских садах, а об украшенном античными статуями московском саде князя Юсупова, во владении которого в Большом Харитоньевском переулке снимали квартиру родители поэта в его детские годы. Мотив воспоминаний, в частности воспоминаний о «днях Лицея», — мы знаем — неоднократно возникал в эту пору в творчестве Пушкина. И думается, в отрывке как-то отразилось и это. Но сводить его только к стилизованной под Данте главе пушкинской автобиографии, конечно, неправильно. Несомненно, более прав Г. А. Гуковский, утверждая, что «лирическое „я“ стихотворения — вовсе не „я“ Пушкина», что отрывок — «пример и образец исторического реализма в пушкинской лирике. Он раскрывает сложный мир человека эпохи Данте и, может быть, эпохи Петрарки, структуру сознания итальянца на закате средних веков, когда культура Италии уже прорывалась к солнцу Возрождения»¹. Но и Гуковский не прояснил характер замысла Пушкина, в частности не определил (а в данном случае это очень существенно) жанровой его природы, традиционно отнеся его к лирике. Однако это едва ли правильно. В 1819 году Байрон, который дал исключительно высокую оценку Данте в написанной годом ранее и посвященной Италии четвертой песне «Странствований Чайльд Гарольда», написал свое как бы продолжение «Божественной комедии» — поэму «Пророчество Данте», проникнутую идеями Рисорджименто — национально-государственного возрождения страны, в борьбе за которое он принимал непосредственное участие. Поэма написана терцинами и ведется в первом лице — от имени самого Данте после возвращения его на землю из странствий по аду, чистилищу и раю. Пушкин, конечно, хорошо знал эту поэму, которую сам Байрон склонен был считать лучшим своим произведением. Именно потому в «Андрее Шенье» (1825) поэт поместил «тень» незадолго до этого скончавшегося Байрона близ Данте; имена Данте и Байрона снова тесно связываются Пушкиным в процессе работы над его более поздним стихотворением об Италии — «Кто знает край...» (1828). И, я считаю, можно с большой долей вероятности предположить, что отрывок представляет собой начало аналогичного пушкинского замысла — поэмы о Данте, но не *после*, а *до* его символических странствий, которая, как и у Байрона, ведется от лица самого итальянского поэта, вспоминающего уже под старость о своих отроческих годах (в вариантах было: «Уж изменила память мне моя, || Ткань ветхая, истершаясь убого»). Кстати, открывающие отрывок слова: «В начале жизни» — непосредственно перекликаются с первой строкой дантовской «Божест-

венной комедии»: «в середине» жизненного пути. В первоначальных вариантах отрывка (и это особенно укрепляет мое предположение) намечался, видимо, и мотив Беатриче: «Я помню деву, юности прелестной || Еще не наступала ей пора, || [Она была] [младенец]», — в «Новой жизни» Данте пишет, что впервые увидел Беатриче, когда ей шел только девятый год. Но в отличие от поэмы Байрона никаких злободневно-политических тенденций у Пушкина здесь нет; не было бы их, судя по началу, и в дальнейшем. В отрывке действительно рисуется картина противоречий — боренья антагонистических миров христианства и язычества — в сознании отрока Данте, живущего на рубеже двух эпох — средневековья и раннего Возрождения. Очень вероятно, что некоторые детали в описании «школы» и в особенности «великолепного мрака» сада, наполненного античными «кумирами» (вспомним строку о «священном сумраке» царскосельских садов с их «кумирами богов» в «Воспоминаниях в Царском Селе» 1829 года), так же как переживания героя отрывка, связанные с переходным возрастом от мальчика к юноше, подсказаны были поэту воспоминаниями об его личном опыте («В груди младое сердце билось — холод || Бежал по мне и кудри подымал. || Безвестных наслаждений темный голод || Меня терзал...»). В этом отношении не так уж неправы исследователи-биографы. Но, как и в «анфологических эпиграммах», никакого «смещения» разных эпох и культур в отрывке нет. Читая его, целиком погружаешься в эпоху конца XIII — начала XIV века, в художественный мир последнего поэта средневековья и вместе с тем первого поэта нового времени (как называл его Энгельс, т. 22, стр. 382) — автора «Божественной комедии» и «Новой жизни». И это достигалось не только аналогичной стихотворной формой — дантовской строфикой, медлительным, эпически величавым интонационным строем, слегка (именно слегка: таких форм, как «истершаяся», в беловом тексте нет) архаизированной лексикой («очи», «слова», «праздномыслить»). Подобно тому как Пушкин, вчитываясь в «Илиаду», овладел мифологическим художественным мышлением ее творца, — вчитываясь в великие создания Данте, он проник в интеллектуальный мир человека средних веков, овладел присущим последнему типу религиозно-христианского мышления и восприятия действительности с его отвлеченностью, аллегорической символикой, монашеским аскетизмом. «Смирная, одетая убого, но видом величаява жена» отрывка — средневековое христианское вероучение. «Великолепный мрак чужого сада» — первые побегы Возрождения: античная культура, влекущая своей чувственной «волшебной красотой», но воспринимаемая как бесовский

соблазн, демонское наваждение, смущающее, наводящее «тень» на благочестивую душу: античные статуи — «бесов изображения», «лик молодой» Аполлона — «Дельфийский идол»; «жестокообразный, сладострастный» облик Афродиты — «демон», хотя и «прекрасный», но «лживый». Русской «Божественной комедии», подобной гнедичевской русской «Илиаде», в то время, да и много позднее, еще не было. В альманахе «Северная лира на 1827 год» весьма посредственный поэт А. С. Норов, «майор-мистик», как иронически назвал его позднее Пушкин (XVI, 116), опубликовал два своих стихотворных отрывка из «Божественной комедии». Однако они были так слабы, что в черновом наброске рецензии на альманах Пушкин написал только: «Заметим, что г-ну Абр. Норову не должно было бы переводить Данте» (XI, 48). В 1831—1832 годах сам Пушкин создал две совершенно оригинальные полушутливые вариации на темы дантовского «Ада». Но именно в болдинском отрывке поэт уже сумел полноправно вступить в замечательный художественный мир Данте — «великого нашего отца Алигьери» («il gran padre Alighieri»; XI, 67) и впервые открыть этот мир широкому русскому читателю¹.

Примерно в то же время, что «анфологические эпиграммы» и отрывок о Данте, Пушкин пишет три «испанских» стихотворения: «Паж или пятнадцатый год» (7 октября), «Я здесь, Инезилья» (9 октября; напомним, что на следующий день будут написаны «Отрок» и «Рифма») и «Пред испанкой благородной» (написано в 1830 году в Болдине, но точная дата не установлена). В них перед нами — образ той Испании, родины знаменитого «севильского обольстителя» Дон Жуана, о которой рассказывал Бомарше Юсупову в пушкинском послании «К вельможе». В первом из этих стихотворений, которое ведется как бы от имени пажа Керубино из знаменитой комедии Бомарше «Женитьба Фигаро», также идет речь о переходном возрасте от мальчика к мужчине, но тут эта тема разрабатывается в реально-земном, почти физиологическом плане, резко отличающемся от строгой и величавой символики отрывка о Данте. Начало другого «испанского» стихотворения, «Я здесь, Инезилья», подсказано стихотворением Барри Корнуола «Inesilla I am here» («Инезилла, я здесь»). Но совпадением этой начальной строки связь двух стихотворений, в сущности, и ограничивается. Влюбленный герой Корнуола, проскакавший много миль, чтобы увидеть улыбку «милой девы», в своей серенаде, сотканной из изысканно романтических образов, нежно молит ее показаться в окне. Совсем по-иному звучит лишенная каких-либо украшающих метафор, но полная жизни и страсти серенада-призыв пылкого и отважного пушкинского героя, окутанного плащом (вспомним: «Скажи, как в двадцать

лет любовник под окном || Трепещет и кипит, окутанный плащом» — «К вельможе»), из-под которого торчит шпага, готового уложить на месте то ли старого мужа-ревнивца, то ли возможного соперника, — нетерпеливо-властное, почти угрожающее требование к любимой немедленно впустить его к себе в дом: «Шелковые петли || К окошку привесь... || Что медлишь?.. Уж нет ли || Соперника здесь?» И это не образ подросткового Керубино из пьесы Бомарше. Здесь уже вырисовываются контуры пушкинского Дон Гуана, образа, с таким блеском и психологической глубиной развернутого в другой, драматической форме, в завершённом меньше чем месяц спустя «Каменном госте», по отношению к которому «испанские» стихотворения поэта являются как бы подступами, непосредственной пробой пера.

Вскоре после второго «испанского» стихотворения и в тот же самый день, что и «Заклинание», Пушкин создает совсем иное, «турецкое» стихотворение «Стамбул гяуры нынче славят...» (17 октября), явно навеянное личными закавказскими впечатлениями поэта, возможно тогда же и задуманное. Кстати, и большинство стихотворений о Кавказе было окончательно завершено Пушкиным также в болдинские осенние месяцы (в сентябре — октябре). Это незаконченное стихотворение Пушкина, написанное поразительным даже для него по своей пламенной силе, суровой энергии, кованым, как булатные восточные клинки, стихом, насквозь пронизано тем воинствующим «фанатизмом апостолов Корана», о котором поэт пишет в «Путешествии в Арзрум». В качестве «начала сатирической поэмы», якобы «сочиненной янычаром Амином Оглу», оно и было (в несколько измененной редакции) в него включено. Из последних (опущенных в окончательном тексте и недоработанных) строф видно, что дальше речь должна была идти о восстании фанатических ревнителей старины янычар (15 июня 1826 года) против любившего сравнивать себя с Петром Великим турецкого султана-преобразователя Махмуда II, которое и было жесточайше им подавлено¹. Соответствующие аналогии между этим восстанием и стрелецкими бунтами против Петра, видимо, и возникали в сознании Пушкина. Более развернутый анализ этого во многом загадочного стихотворения целесообразнее всего дать при рассмотрении «Путешествия в Арзрум», подготовленного Пушкиным к печати значительно позднее, в 1835 году.

Древняя мифологическая Греция, средневековая католическая Италия, Испания «плаща и шпаги», современная Пушкину Турция — таковы широчайшие горизонты его болдинских стихов. Но заходы «корабля» творческого воображения поэта (вспомним: «Куда же плыть?.. Какие берега || Теперь

мы посетим?») в эти столь разнородные, так далекие друг от друга во времени художественные миры никак не отрывали его от родной национальной стихии. Наоборот, именно в том же Болдине он так полно и глубоко, как никогда до этого, проникается «русским духом», подымает народность своего творчества на новую и еще более высокую ступень.

4

Пушкин издавна сознавал, что путь к тому, чтобы русская литература смогла, освободившись от чужеземных влияний, стать на собственные ноги, лежит через органическое художественное освоение стихии народного творчества. «...Есть у нас свой язык, — писал он уже в одной из ранних заметок кишиневского периода и, как бы обращаясь и к самому себе и к писателям-современникам, восклицал, — смелее! — обычай, история, песни, сказки...» (XII, 192). Опыты разработки сказочных мотивов Пушкин делал еще в незаконченной лицейской поэме «Бова», со значительно большим успехом в «Руслане и Людмиле». По-видимому, в кишиневский период написал он озорную сказку «Царь Никита и его сорок дочерей». Но все это носило в основном книжно-литературный характер. По-настоящему встал Пушкин на этот путь и начал добиваться на нем замечательных успехов в период михайловской ссылки, когда, заслушиваясь в долгие зимние вечера из уст все той же своей няни «сыздетства» знакомыми ему народными песнями и сказками, мог, теперь уже зрелым поэтом, в полной мере оценить всю их «прелесть». Постоянно цитируются слова Пушкина в письме к брату: «...вечером слушаю сказки — и вознаграждаю тем недостатки проклятого своего воспитания. Что за прелесть эти сказки! каждая есть поэма!» Менее обращалось внимание на то, что непосредственно за этим следует просьба поэта, тоже очень известная, прислать ему «историческое сухое известие о Сеньке Разине, единственном поэтическом лице русской истории» (XIII, 121). А связь между тем и другим несомненна. Недаром сделанные Пушкиным тогда же, видимо именно со слов няни, записи нескольких народных песен открываются двумя песнями разинского цикла («о сыне Сеньки Разина»), а первым блистательным образцом произведения в подлинно народном духе является созданный в том же Михайловском цикл «Песен о Стеньке Разине» (1826), в которых народность содержания и народность формы приведены в полное гармоническое соответствие. В них с исключительной силой во всю свою мощь и ширь развернут бунтарский образ того, кого дерковь проклинаят (резюлюция

Николая I, запретившего их опубликование), но кто являлся одним из излюбленных народных героев, — рожденного и выпестованного могучей русской рекой «молодца удалого, разбойника лихого, разгульного буяна» — грозного волжского «хозяина». В то же время поэт так овладел в них строем и стилем русской народной поэзии, что это даже вводило в заблуждение иных исследователей, принимавших совершенно оригинальные пушкинские творения за точные записи народных песен. Аналогичные творческие попытки упорно предпринимает Пушкин и в отношении особенно пленивших его русских народных сказок, ряд которых, уже заведомо со слов няни, он также в эту пору конспективно записал. Но долгое время добиться подобного же органического сочетания формы и содержания поэту не удастся. Еще до «Песен о Стеньке Разине», в 1825 году, он пишет стихотворение «Жених», которому придает характерный подзаголовок «простонародная сказка». «Жених» написан на очень распространенный и на Западе и у нас фольклорный сюжет. Однако, по мнению ряда новейших исследователей, непосредственным сюжетным источником послужила поэту одна из опубликованных братьями Grimm народных немецких сказок, «Жених-разбойник»¹. Облек ее Пушкин в столь популярную в его время форму баллады, сложив строфой знаменитой «Леноры» немецкого предромантика Бюргера, написанной на народно-сказочный сюжет и явившейся родоначальницей жанра европейской романтической баллады. В подражание «Леноре» Жуковский написал свою первую «русскую балладу» — «Людмила» (1808), давшую толчок к широкой популярности этого жанра в русской поэзии первых десятилетий XIX века. В качестве одной из замечательных особенностей «Леноры» Жуковский указывал «привлекательную простонародность Бюргерова языка». Однако в своем подражании он как раз сгладил черты «простонародности», присущие подлиннику, в отношении не только языка, но и характеристики героини. Это вызвало резкую реакцию со стороны опубликовавшего свой перевод-подражание Бюргеру «Ольга» (1816) Катенина, который, как писал позднее Пушкин, «вздумал показать нам Ленору в энергической красоте ее первобытного создания» (XI, 221). Вокруг двух переводов сразу же вспыхнула жаркая полемика. На Катенина ополчился Гнедич, против которого решительно выступил Грибоедов. Пушкин также был в этом споре на стороне Катенина, считая большой его заслугой то, что как в «Ольге», так и в других своих оригинальных балладах (особенно «Убийце») он первым ввел «в круг возвышенной поэзии язык и предметы простонародные» (XI, 220). Сам он пошел по этому пути в «Руслане и Людмиле». Опыт Катенина сказался и в «простонародной сказке» «Жених». В

стиле ее не было несколько нарочито подчеркивавшейся Катениным «простонародности». Но своему повествованию о смелой и находчивой русской девушке Наташе, включенным в него бытовым сценам (образ свахи, описание сватовства) Пушкин сумел сообщить столь ярко выраженный народно-национальный колорит, что Белинский восторженно восклицал: «В народных русских песнях, вместе взятых, не больше русской народности, сколько заключено ее в этой балладе!» (VII, 434). Но «русский дух» пушкинской сказки все же еще не обрел народно-художественной формы, ему соответствующей. А Пушкин стремился к этому.

По-видимому, к осени 1827 года, когда поэт снова провел месяца два в Михайловском, относится его новый набросок в русском народном духе — «Все красны боярские конюшни». В рабочих тетрадях Пушкина он находится рядом с другим уже известным нам наброском о поэте, который «в златом кругу» вельмож и царей «щекотит» их «притупленный вкус», и о народе, издали пытающемся слушать его песни, но отгоняемом слугами. Естественно напрашивается мысль, что образ именно такого народного слушателя вставал в творческом сознании Пушкина, когда он делал и свой первый набросок. Источник его нам неизвестен. Скорее всего, он мог услышать в это время нечто подобное от той же няни или от кого-либо из михайловских крестьян. Мог он, что менее вероятно, придумать данный сюжет и сам. По своему содержанию это тоже народная сказка, но не только лишенная, как «Жених», волшебных мотивов, но над ними даже посмеивающаяся. Старый конюх дивится, что, когда по вечерам он обходит боярские конюшни, один из коней — вороной — стоит в своем стойле «исправен и смирен», а придет он утром — и тот «весь в мыле, жаром пышет, || С морды каплет кровавая пена». Видно, «с полуночи до белого света» его гонял «по горам, по лесам, по болотам» повадившийся в боярские конюшни домовый. Однако «загадка» разрешается просто. Старому невдомек, что причиной всему — молодой конюх, который по ночам скачет на вороном коне в гости к своей милой. По форме — стилю, стиховому строю (не разбитый на строфы, нерифмованный стих) — набросок гораздо ближе к народной поэзии. Но взыскательного художника его новый опыт явно не удовлетворил. Он не только не стал перебеливать набросок, в сущности полностью доведенный им до конца, но и отдал этот сюжет другому. Данный эпизод, предваряющий собой, хотя и в неизмеримо меньшем масштабе, знаменитую передачу Пушкиным Гоголю сюжетов «Ревизора» и «Мертвых душ», не обращал на себя особого внимания. Между тем и в связи с рассматриваемой сейчас

мною темой и в некоторых других отношениях он представляет существенный интерес.

В самом начале 1826 года вышел в свет сборник стихов «Досуги сельского жителя» оброчного крепостного крестьянина, поэта-самоучки Федора Слепушкина, со специальным предисловием, биографическим очерком и портретом, им самим нарисованным (Слепушкин был и талантливым художником-самоучкой). В предисловии, написанном эпигоном карамзинской школы, третьестепенным литератором и журналистом Б. М. Федоровым, Слепушкин, который «и в живописи и в стихотворстве» имел «наставником одну природу», провозглашался не более не менее как «Русским Гезиодом». Но сборник стихов крепостного поэта и в самом деле был необыкновенным явлением в тогдашней литературе. Неудивительно, что на них горячо отзывался и Пушкин. «...у него истинный *свой* талант, — писал он о Слепушкине Дельвигу, — пожалуйста пошлите ему от меня экземпляр Руслана и моих Стихотворений — с тем, чтоб он мне не подражал, а продолжал идти своею дорогою» (XIII, 262—263). Между тем вокруг стихов Слепушкина не только возникла сенсационная шумиха, но он и прямо стал объектом определенной политической игры. «Досуги сельского жителя» вышли из печати почти непосредственно за восстанием декабристов и в самый разгар следствия над ними. Мы знаем, что и сам Николай I и многие из его ближайшего окружения стремились представить восстание как антинародную «барскую» затею. Среди восставших было несколько видных молодых писателей. В качестве поэтического вдохновителя восстания упорно называлось имя Пушкина. И вот представился удобный случай продемонстрировать на отношении к Слепушкину отеческое попечение царя о народе, монаршее покровительство народным талантам и вместе с тем противопоставить мятежным поэтам-дворянам поэта-крестьянина, Пушкину — Слепушкина, который, как писал о нем в предисловии Федоров, мирно «воспел свои полевые труды и начертал верную картину сельской жизни». Именно с этой стороны и обратил внимание на стихи Слепушкина идеолог реакционной «народности», бывший глава «Беседы любителей русского слова», министр народного просвещения и президент Российской академии А. С. Шишков. И на Слепушкина посыпались неожиданные «благоденствия». Академия наградила его «средней золотой медалью в 50 червонных» с надписью: «Приносящему пользу русскому слову». В письме Шишкова, извещавшем об этом «почтеннейшего крестьянина», особо подчеркивалось, наряду с «изящным вкусом» автора, «благонравие» его стихов. Шишков представил сборник Слепушкина царю. «Монарх покровитель Отечественного просвещения осчастливил сельского

поэта, — писал тот же Федоров в предисловии к вышедшему два года спустя второму, значительно дополненному изданию его «Досугов»¹. Никаких мер к тому, чтобы освободить сельского поэта от крепостной зависимости, «покровитель просвещения» не предпринял. Наоборот, в том же письме Шишкова в качестве особенно похвальной черты Слепушкина подчеркивалось, что он занимался стихотворством, «не отставая никогда от занятий», сродных его состоянию. Но поэту был пожалован «богатый кафтан с золотыми галунами». По желанию царицы-матери Шишков привез его в Зимний дворец, где она вручила ему золотые часы. Еще одни золотые часы пожаловала ему супруга царя, императрица Александра Федоровна. Обо всем этом подробно сообщалось в «Северной пчеле», где было полностью опубликовано и письмо Шишкова. Пушкин, можно думать, сразу же разгадал подлинную причину «милостей», оказанных «поэту-поселянину». «...Стыдное дело, — писал он Плетневу, — Сле-Пушкину дают и кафтан, и часы, и полу-медаль, а Пушкину полному — шиш. Так и быть, — саркастически продолжал он, — отказываюсь от фрака, штанов и даже от академического четвертака (что мне следует), по крайней мере пускай позволят мне бросить проклятое Михайловское» (XIII, 265). Но на отношении его к самому Слепушкину, стихи которого он перечитывал «все с большим и большим удивлением» (XIII, 268), это никак не отразилось. Наоборот, по возвращении из ссылки Пушкин продолжал активно интересоваться и его личной судьбой (принял участие в выкупе его на волю) и в особенности судьбой литературной. Подчеркнутое внимание к поэту-крестьянину царской семьи, естественно, оказало свое действие. На какое-то время Слепушкин стал своего рода знаменитостью. «И вельможи, и литераторы», писал Федоров в упомянутом предисловии ко второму изданию его стихов, проезжая через Большую Рыбацкую слободу (в 15 верстах от Петербурга), обязательно посещали его жилище. «Имя Слепушкина, — читаем в том же предисловии, — известно не в одной России, — в Англии, в Германии, во Франции (см. *Revue Encyclopédique* и другие иностранные журналы) — знают и хвалят русского сельского поэта в Рыбацкой». Вполне понятно, что внезапно пришедшая слава, неожиданные царские милости привели в восторг и самого Слепушкина. В «Глазе благодарности» он писал: «Меня средь поселян — друзей || В одежде блещущей покажут... || Туда вельможей я введен, || Куда мне не было дороги, || И сельской житель приглашен || Царицей русскою — в чертоги». Наоборот, Пушкина, который понимал, что все эти почести никак не соответствовали реальному значению творчества «сельского жителя», это не могло за него не тревожить. В письме к Дельвигу он назвал

три стихотворения Слепушкина, которые, по его мнению, показывают наличие у него «истинного таланта»: «Святочные гаданья» (в письме: «Святки»), «Сельская масленица» («Масленица») и «Изба». Во всех них поэт рисовал картины патриархального крестьянского быта, старинных народных обычаев и поверий. Как раз тогда Пушкин работал над пятой главой «Евгения Онегина», в начальных строфах (V—X) которой речь идет о наступлении святок и святочных гаданьях Татьяны, верившей «преданьям престонародной старины; || И снам, и карточным гаданьям, || И предсказаниям луны». Описание некоторых из этих гаданий (наведение зеркала на луну, окликанье прохожего, чтобы узнать имя своего суженого) имеется и в «Святочных гаданьях» Слепушкина: «За ворота мы выходим || Проходящих окликать, || В месяц зеркало наводим || — Чтоб нам суженых узнать»). У Пушкина Татьяна и окликает прохожего, и «На месяц зеркало наводит». Есть все основания предположить, что именно из стихотворения поэта-крестьянина это попало в пушкинский роман в стихах. Несомненно подобные черты народности Пушкин особенно оценил в стихах Слепушкина, именно такой «своей дорогой» он и призывал его продолжать идти. Однако мода на поэта-крестьянина, возникшая в светских и литературных кругах, едва ли могла этому способствовать. Видимо, потому Пушкин, считавший, как уже сказано, столь важным и необходимым для становящейся русской национальной литературы внесение в нее животворной народной струи, постарался сразу же, как только смог попасть после ссылки в Петербург, завязать отношения со Слепушкиным. набросок «Всею красны боярские конюшни» датируется августом — началом октября; в Петербург поэт снова приехал из Михайловского (месяца два он провел в столице и до отъезда туда) около 17 сентября и вскоре же, можно думать, через часто общавшегося со Слепушкиным Федорова (сведений о личном знакомстве и встречах с ним Пушкина нет) повторил поэту-крестьянину наказ идти собственной дорогой и, в качестве своего рода напутствия, подсказал ему сюжет собственного отрывка¹. Пушкин мог даже ожидать, что поэт, вышедший из самой гущи народной и обладающий самобытным и истинным дарованием, сумеет в большей мере, чем это удалось ему самому, внести в разработку данного сюжета стихию подлинной народности. Однако этого не произошло. Слепушкин написал стихотворение «Конь и домовый» (3/XII 1827), вошедшее во второе издание «Досугов» (1828) с указанием Федорова, что эта «пьеса» сочинена «по задаче Александра Сергеевича Пушкина». Возможно, что при решении этой задачи не обошлось и без советов Федорова. А какими они могли быть, видно из следующего. В том же 1828 году Федоров в ре-

цензии на четвертую и пятую главы «Евгения Онегина» «осудил» автора за введение им в свой стихотворный роман слова «корова» и «выговаривал» ему, что он «барышен благородных» «называл *девчонками*» (услышав, что на именинах Татьяны «музыка будет полковая», «девчонки прыгают заране», — «что, конечно, неучтиво», — иронически замечал Пушкин), «между тем как простую деревенскую девку назвал *девою*: „В избушке распевая, дева прядет“» (XI, 149). Во всяком случае, гладко написанное стихотворение Слепушкина и по своему общему характеру и по форме ничего сколько-нибудь оригинального собой не представляло и, главное, было лишено как раз того, что хотел бы увидеть Пушкин, — действительно народного облика. Больше того, если сопоставить его стихотворение с наброском Пушкина, можно с полным правом, перефразируя Белинского, сказать, что в этом черновом наброске, забракованном самим поэтом, больше русской народности, чем не только в стихотворении на ту же тему Слепушкина, но и во всем его творчестве вообще. «Русский Гезиод», демагогически заласканный двором, вельможами, литераторами типа Федорова, продолжал писать и печатать стихи (много их было включено во второе издание «Досугов»), опубликовал даже «сельскую поэму» «Четыре времени года русского поселянина», позднее выпустил еще один сборник стихов «Новые досуги сельского жителя». Но задатки свежего народного дарования, которые так радостно почуял Пушкин в некоторых вещах его первого сборника, не только не получили развития, но и вовсе заглохли. Нет и никаких дальнейших пушкинских упоминаний о Слепушкине.

Но сам Пушкин снова и снова продолжал опыты внесения в литературу русского народно-сказочного начала. Ко второму изданию «Руслана и Людмилы» (1828) он пишет знаменитое вступление «У лукоморья дуб зеленый», которое начинается почти дословным переложением нескольких строк из записи одной няининой сказки. В дальнейшем образы и мотивы, заимствованные им из разных сказок, сплетаются в причудливо-пестрый ковер, являющий собой как бы все сказочное царство в миниатюре. Недаром мальчику Алеше Пешкову, впервые прочитавшему пушкинское вступление, показалось, будто все сказки, рассказывавшиеся ему бабушкой, здесь «чудесно сжаты в одну». «О прологе к „Руслану и Людмиле“, — замечал Белинский, — действительно можно сказать: „Тут русский дух, тут Русью пахнет“» (VII, 366). Но по своей стихотворной форме пролог, как и «Жених», далек от народного творчества. Примерно тогда же поэтом создается «Утопленник» (1828). В этой новой своей «простонародной сказке» (подзаголовок, также ему приданный) поэт пошел значительно дальше, чем в

«Женихе», по пути введения в поэзию «языка и предметов простонародных». В ней перед читателем не патриархально-купеческий, а в полном смысле этого слова народный — крестьянский — быт. В речи персонажей «сказки» нет ни малейшей литературной сглаженности. Наоборот, она носит (не только в отношении лексики, но и орфоэпии) действительно «простонародный» — «мужицкий» — характер: «робята», «ужо», «Врите, врите, бесенята», «Вы, щенки! за мной ступайте!», «тятя, тятя», «э-вот!» — последнее даже в рифме. Подобный прием довольно широко известен нам еще по литературе второй половины XVIII века. Но там он применялся, как правило, для создания комического эффекта, резкого отделения «темных», невежественных людей из народа от «просвещенных» дворянских персонажей. Ничего подобного в «Утопленике» нет. «Простонародная» стихия проникает даже в авторскую речь, придавая самому поэту облик народного сказочника («горемыка», «али», «аль»). Само его повествование отмечено порой чертами прямой и резкой «натуральности» (труп утопленника «безобразен»: «посинел и весь распух», «в распухнувшее тело раки черные впились»). А главное — содержание «Утопленника», которого, как и «Бесов», издавна принято включать в число детских, школьных стихотворений, не только не содержит в себе ничего комического, а, наоборот, по существу очень драматично. В отличие от идиллических пейзажей Карамзина и идеализированных чаще всего крестьян Радищева, мужик пушкинской сказки писан строгой кистью художника-реалиста, не желающего ничего приукрашивать, стремящегося показать жизнь такой, как она есть, во всей ее, если надо, неприглядной суровости. Он угрюм, черств, почти лишен элементарных человеческих чувств. Сам поэт-рассказчик жалеет не только несчастного горемыку-утопленника (сочувственные вопросы, им себе задаваемые, кто бы это мог быть, почему он погиб, напоминают аналогичные лирические раздумья поэта над засохшим безуханным цветком), но и «несчастного мужика», так «ужасно» наказанного за свое бессердечие. В отличие от этого, в самом мужике никакой даже тени жалости вид утопленника не вызывает: «Мужику какое дело?» В то же время поэт очень тонко, без какого-либо тенденциозного нажима и вместе с тем весьма четко показывает, что грубая, жесткая до жестокости натура мужика — порождение тяжелого крестьянского быта, жестоких условий окружающей действительности. Когда дети прибежали в избу, отец, видимо, в полном изнеможении отдыхал, надо думать, после тяжелой работы. «Делать нечего; хозяйка, || Дай кафтан: уж поплетусь». И оттолкнуть веслом «потопленное тело» от крутого берега, тревожно озираясь, не заметил ли кто, как он тащил его за ноги и снова швыр-

нул в реку, мужик спешит потому, что начнется следствие, — а тогдашние судебные порядки, алчность и продажность судебных чиновников — «подьячих» — были таковы, что, если бы бедный и беззащитный крестьянин оказался как-то запутан в дело об утопленнике, это могло бы стать для него непоправимой бедой: «Суд наедет, отвечай-ка; || С ним я ввек не разберусь . . . » «Что ты ночью бродишь, Каин?» — грубо спрашивает мужик, услышав сквозь вой бури, как кто-то стучит к нему, ища, где бы укрыться. «Чорт занес тебя сюда». И тут же тонкая деталь: «Где возиться мне с тобою? Дома тесно и темно». Однако все же, хотя и неохотно («ленивою рукою»), он «подымает» — открывает окно. Мало того, под грубой корой мужика таится совестливая душа. «Чтоб ты лопнул!» — дрожа шепчет он, заведя в окне «распухнувшее тело». В отличие от наброска о старом конюхе, сказочная ткань здесь не разрывается, но и это видение и само ежегодное появление стучащегося под окном и у ворот утопленника имеют реально-психологическую подоплеку: терзаемый угрызениями совести мужик галлюцинирует, принимая шумы бури за стук голого гостя (вспомним в «Зимнем вечере»: «То как путник запоздалый || К нам в окошко застучит»). Вспомним царя Бориса с его кровавыми мальчишками в глазах. Схожий мотив — и в балладе Катенина «Убийца», которую Пушкин наиболее ценил из всех его баллад и с которой «Утопленник» кое в чем схож и в сюжетном отношении (тема угрызений совести, мотив «окна»). Но в отличие и от Бориса и от «героя» баллады Катенина (сирота убивает своего приемного отца, старика крестьянина, чтобы завладеть его имуществом) пушкинский мужик никакого злодеяния не совершил. Да и его черствый поступок смягчен сопровождающей социальной мотивировкой. Тем самым и указанный эпитет «несчастный», которым в концовке наделяет его поэт-рассказчик, наполняется более широким содержанием: несчастен не только сам мужик, несчастна бесправная мужицкая доля вообще. Из дальнейшего мы еще убедимся, что именно таков внутренний смысл этой пушкинской «простонародной сказки», также поднимающий ее на новую, более высокую ступень народности по сравнению как с «Женихом», так и с балладами Катенина, которые Пушкин, весьма одобряя их оригинальный «простонародный» слог, все же считал «пиэсами в немецком роде» (XII, 191). Но и в наиболее народном по своему характеру из всех до того написанных пушкинских сказок «Утопленнике» соответствующей стихотворной формы поэт все еще не обрел. Он сложен все той же восьмистишной строфой, как и «Жених», как и многие баллады Жуковского и Катенина, который, относя его к числу особенно любимых им пушкинских произведений, все же называл его именно балладой¹.

«Превосходнейшими образцами национальных русских баллад» также именовал и «Жениха» и «Утопленника» в своем «Разделении поэзии на роды и виды» Белинский (V, 51). Все по тому же формально-теоретическому признаку оба эти произведения не включаются в раздел сказок и в подавляющем большинстве собраний сочинений Пушкина, вплоть до самого авторитетного из них, большого советского академического издания. Однако очень многие пушкинские художественные творения (мы уже могли убедиться в этом на примере «Полтавы») никак не укладываются в рамки традиционных жанровых представлений. Поэтому нельзя игнорировать определение самим поэтом «Жениха» и «Утопленника» как «сказок». Невключение их в этот раздел не только нарушает волю поэта, но и скрывает от наших глаз всю сложную и длительную историю постепенного становления в пушкинской поэзии народно-сказочного жанра, являющегося такой значительной в художественном отношении и принципиально столь важной гранью литературного наследия Пушкина-поэта.

* * *

Многолетние и настойчивые искания и попытки творчески овладеть народно-сказочным миром, создать такую сказку, в которой фольклорные и литературные начала слились бы в нечто целостное и единое, дали блистательный результат все в те же золотые болдинские месяцы 1830 года. Проникновение через гнедичевскую «русскую Илиаду» в мир Гомера дало возможность Пушкину не только проникнуться художественным мышлением, но и овладеть соответствующими ему формами античной поэзии. Почти одновременное и наиболее полное овладение духом и формами русской народной сказки определялось не только эстетическими впечатлениями (сказки няни), но и непосредственным соприкосновением с миром народной, крестьянской жизни. Не случайно этот процесс начинается во время ссылки в Михайловском («Жених») и достигает своей кульминации там, где это соприкосновение оказалось еще более тесным, — в Болдине.

С большой долей вероятности именно к болдинскому периоду можно отнести еще один незавершенный стихотворный набросок Пушкина — так называемую (в рукописи он заглавия не имеет) «Сказку о медведихе». Мужик, желая порадовать жену, разрушил мирную и счастливую медвежью семью: убил ветавшую на защиту своих детенышей медведиху-мать, а маленьких медвежат поклат в мешок: «„Вот тебе, жена, подарочек, || Что медвежия шуба в пятьдесят рублей, || А что вот тебе другой подарочек, || Трои медвежата по пять рублей“». Не звоны пошли по городу, || Пошли вести по всему по ле-

су. || Дошли вести до медведя чернубурого, || Что убил мужик его медведиху». Запечалился медведь, «голосом завыл». И собрались к нему все окрестные звери («Приходили звери большие, || Прибегали тут зверишки меньшие»). Народный источник этой части сказки не обнаружен. Возможно, что подобно тому, как в стихотворении «Рифма» Пупкин явился поэтом-мифотворцем, здесь он предстает перед нами поэтом-сказочником, создающим собственный сюжет, весь проникнутый духом устного народного творчества. Причем этот сюжет обретает теперь и по-настоящему фольклорную разработку. С самого же начала сказки, написанной свободным периффованным стихом, приближающимся к ритмизованной прозе, с первых же ее строк читателя охватывает ощущение исконно своего, кровного, бесконечно близкого и родного, овеивает воздухом русской природы, русских полей и лесов, омывает чистой, родниковой струей русской народной речи: «Как весенней теплою порою || Из-под утренней белой зорюшки || Что из лесу, из лесу дремучего || Выходила медведиха || Со милыми детушками медвежатами || Погулять, посмотреть, себя показать. || Села медведиха под белой березою...» Именно в таком, лишенном малейшей стилизации, музыкальном ключе, действительно выражающем эстетическое мировосприятие народа, его художественную мысль и слово, звучит и вся сказка. В ней слышится то ласковое журчание неторопливого и размеренного говорка старой крестьянки, рассказывающей сказку внукам («Стали медвежата промеж собой играть, || По муравушке валяться, || Боротися, кувыркатися...» Медведиха «стала кликать малых детушек, || Своих глупых медвежатушек»), то отголоски эпического былинного склада («А мужикот он догадлив был, || Он пускался на медведиху, || Он сажал в нее рогатину || Что повыше пуга, пониже печени...»), то голоса народных «плачей», похоронных причитаний («Ах ты свет моя медведиха, || На кого меня покинула, || Вдовца печального, || Вдовца горемычного? || Уж как мне с тобой, моей боярыней, || Веселой игры не играть, || Милых детушек не родити, || Медвежатушек не качати...»).

Пушкин особенно ценил в деятельности Карамзина то, что он «освободил» литературный язык «от чуждого ига», вырвал его из пут «схоластической величавости, полу-славянской, полу-латинской», «обратив его к живым источникам народного слова» (XI, 249). Но в соответствии с сентиментально-дворянской эстетикой Карамзина мера этого обращения была весьма относительной. Один и тот же крестьянин, подчеркивал он, употребляет слова «пичужечка» и «парень». Но первое вызывает «приятные» ассоциации, и Карамзин охотно принимает его в литературный язык; второе — грубые, «отвратительные»

и потому решительно им отвергается. В сказке Пушкина о медведихе немало ласковых, «приятных» народных слов. Но на ней нет никакого сентиментально-карамзинского налета, многое же идет и прямо от народности «парня». Примеры этому имеются и в приведенных мною выдержках. Вот еще один, особенно разительный, — медведиха, завидев мужика с рога-тиной, обращается к своим медвежатושкам: «Становитесь, хоронитесь за меня. || Уж как я вас мужику не выдам || И сама мужику... выем»¹. Начатое и не законченное Пушкиным продолжение сказки состоит из перечисления явившихся к овдовевшему медведю — «боярину» — зверей, которое сопровождается ироническими уподоблениями животного мира миру человеческому, переключающими трогательный поэтический рассказ об убитой мужиком медведихе в план острой социальной сатиры. Начинается оно с волка — «дворянина», у которого «зубы закусливые», «глаза завистливые» (в вариантах: «лапы загребистые»). Затем идут бобр с «жирным хвостом» — «богатый гость» — купец; ласточка (уменьшительное от «ласка», «ластка» — хищный кровожадный зверек с очень острыми когтями и зубами) — «дворяночка», белочка — «княгинечка», лисица — «подьячиха, подьячиха-казначейха», скomorox-горностаюшка, байбак (полевой грызун, род сурка, надолго впадающий в зимнюю спячку, в переносном смысле — лентяй, лежебока) — «игумен». Замыкают перечисление «зайка -- смерд» — крестьянин, на стороне которого явное сочувствие сказочника («зайка бедненькой, зайка серенькой»), и характерно помещаемый тут же, подле него, «целовальник» (кабатчик) еж («все-то еж он ежится, || Все-то он щетинится»). Прием подобного уподобления подсказан народным шуточно-сатирическим «Сказанием о птицах»², но сами даваемые Пушкиным параллели вполне оригинальны и приведены в довольно стройную систему. Перед нами словно бы предстает в вертикальном разрезе социальная структура крепостнического общества, основные его сословия и состояния, расположенные в нисходящем порядке и характеризующиеся с чисто народным юмором. Нет здесь только царя (образ его появится в следующих пушкинских сказках 30-х годов). Однако, при всей бесспорной народности и этой части сказки, в ней не ощущается органического единства с первой; самое переключение лирического повествования в сатирический план художественно недостаточно мотивировано, и, кроме того, совсем неясно, как должен был дальше развиваться сюжет. Возможно, именно поэтому Пушкин и прекратил работу над так чудесно начатой им сказкой.

Но в Болдине же, вскоре по приезде туда, он создает «Сказку о попе и о работнике его Балде» (датирована поэтом 13 сентября) — полностью завершенное произведение этого ро-

да, в котором впервые, как и в «Песнях о Стеньке Разине», народность содержания и народность формы приходят едва ли не в максимально возможное для сказки в стихах гармоническое соответствие.

В основу «Жениха», несмотря на столь восхитившую Белинского правдивость рисуемых в нем образов и картин патриархальной русской жизни, все же, видимо, положен инациональный литературно-фольклорный источник. Содержание «Сказки о попе...» насквозь народно-русское. Во вступлении к «Руслану и Людмиле» с эпизодом одной из няниных сказок непосредственно связаны только первые шесть строк. «Сказка о попе...» полностью восходит к записи Пушкиным третьей няниной сказки¹. То, что из всех сказок няни Пушкин остановился именно на этой, само по себе весьма знаменательно. Остальные шесть записанных поэтом сказок относятся к разряду так называемых волшебных. Сказка о Балде, по существу, бытовая и, главное, резко сатирическая (от волшебного в обработке ее Пушкиным остался лишь комический эпизод со сбором Балдой оброка с чертей). Поп — один из исконных объектов народной сатиры. Сюжет сказки — грозная расплата крестьянина-батрака с бесовестно эксплуатировавшим его хозяином. Причем в своей обработке Пушкин совершенно отбрасывает вторую ее часть (после расплаты с попом Балда появляется у царя и изгоняет беса из царской дочери), уводящую в сторону от главного сюжета и ослабляющую острую социальную направленность сказки. В остальном поэт, как правило, следует выбранному им народному оригиналу, и не только в сюжетном отношении, но и со стороны языка (лексика, фразеологические обороты, порой прямо доносящие до нас живые интонации няниного сказа).

Понятно, перевод няниной сказки (кстати, запись ее носит в большей части конспективный характер) в стихи — не дословный, а творческий. Так, запись начинается: «Поп поехал искать работника. Навстречу ему Балда. Соглашается Балда идти ему в работники, платы требует только три щелка в лоб попу». Эта лаконично-информационная завязка превращается под пером Пушкина в художественно развернутую и драматизированную (с большой диалогической вставкой) картину: «Жил-был поп, || Толоконный лоб. || Пошел поп по базару || Посмотреть кой-какого товару. || На встречу ему Балда || Идет, сам не зная куда. || „Что, батька, так рано поднялся? || Чего ты взыскался?“ || Поп ему в ответ: „Нужен мне работник: || Повар, конюх и плотник. || А где найти мне такого || Служителя не слишком дорогого?“ || Балда говорит: „Буду служить тебе славно, || Усердно и очень исправно, || В год за три щелка тебе по лбу...“» Наоборот — все сколько-нибудь лишнее,

то, что может вредить художественной концентрации материала, единству действия, Пушкин опускает. Так, пропущен имеющийся в записи эпизод: «Жена советует отослать Балду в лес к медведю, будто бы за коровой. Балда идет и приводит медведя в хлев». Но зато очень важный для образа Балды как народно-сказочного героя эпизод столкновения с бесами передан в сказке почти точно по записи, порой даже теми же словами. В записи: «Сидит Балда да веревки плетет, да смолит. Бесенок выскочил: „Что ты, Балда?“ — „Да вот стану море морщить, да вас чертей корчить“». В сказке: Балда «пошел, сел у берега моря; || Там он стал веревку крутить || Да конец ее в море мочить. || Вот из моря вылез старый Бес: || „Зачем ты, Балда, к нам залез?“ || — „Да вот веревкой хочу море морщить, || Да вас, проклятое племя, корчить“». Именно образ Балды как положительного народного героя и находится в художественном фокусе сказки. Может несколько удивить, почему этот положительный герой наделен таким пренебрежительным именем — синонимом долговязого неуклюжего дурня, тупицы. Но не следует забывать, что одним из любимых героев русских народных сказок является как раз Иванушка-дурачок. А главное, в сказке имя героя ассоциативно связано и с основным значением данного слова. Балдой или бальной (в сказке Пушкина в обращении старого беса имеется и это ударение — «Бальной») называется тяжелый наконечник, молот, увесистая деревянная колотушка, кувалда, кулак, в Нижегородской губернии: «лесная кривулина, толстое корневище, палица, дубина» (словарь Даля). Не исключено, кстати, что, услышав в своей нижегородской деревне это слово именно в таком его значении, Пушкин и мог вспомнить о своей старой записи няниной сказки. Как видим, все только что указанные значения содержат в себе признак силы, мощи — именно таким могучим силачом, способным одним движением просмоленной веревки вызвать волнение на море, и проходит по всей сказке Балда. В то же время ему свойственно некое простодушие, простоватость, действительно как-то сближающие его со сказочным Иванушкой-дурачком. В записи няниной сказки читаем: «Балда дюж и работящ». Эта, опять-таки весьма скупая, осведомительная фраза также развернута Пушкиным в яркую живую картину. В прямую противоположность уничижительному значению слова «балда», силач батрак сказки — «Балда мужичок» — мастер на все руки, типичный русский умелец. Он не только работящ, но и трудится весело и споро, всюду поспевает, все успевает: «Работает за семерых; || До света все у него пляшет, || Лошадь запряжет, полосу вспашет, || Печь затопит, все заготовит, закупит...» При всем этом Балда абсолютно нетребователен, неприхотлив: «Спит себе на соломе», «ест за

четверых», но вполне удовлетворен самой простецкой пищей — кашей из «вареной полбы» (род пшеницы). Балда никак не глуп, а, наоборот, очень сообразителен, «лукаво» смекалист, что наглядно видно из того, как он трижды перехитрил бесенка. Его реплики бесенку проникнуты веселым народным юмором. Не прочь он порой и побахвалиться: «Засмеялся Балда лукаво: || „Что ты это выдумал, право? || Где тебе тягаться со мною, || Со мною, с самим Балдою?“» Правда, говорит он это бесенку с целью сразу же запугать его; да в конечном счете оно так и случилось: справиться с Балдой чертям не удалось. Словом, перед нами — олицетворение положительного героя, как он сложился в сознании трудового крестьянства. Характер и поведение Балды не могут не вызвать к нему расположения окружающих: «Попадья Балдой не нахвалится, || Поповна о Балде лишь и печалится, || Попенок зовет его тятей». Лишь поп, который, казалось бы, должен был особенно ценить такого работника, держит его в черном теле — «один Балду не любит, || Никогда его не приголубит». Вообще остросатирический образ попа сказки — полная противоположность Балде. Он по-настоящему глуп («толоконный лоб» — дурак), скареден, труслив, бессовестен. Батрак Балда больше чем честно выполняет заключенное условие; беспрекословно, «с попом понапрасну не споря», соглашается исполнить даже нарочно заданное ему, как заведомо невыполнимое, поручение собрать несуществующий оброк с чертей. Наоборот, поп всячески старается увильнуть от выполнения условия. Все это оправдывает крутую расплату с ним Балды. Расплата эта весьма сурова: «С первого щелка || Прыгнул поп до потолка; || Со второго щелка || Лишился поп языка; || А с третьего щелка || Вышибло ум у старика» (вместо последней строки сперва было: «Брызнул мозг до потолка», но эту натуралистическую деталь Пушкин снимает). Однако при всей жестокости расплаты с попом она им заслужена. При этом ничего недозволенного Балда не совершает: в противоположность попу, он всего лишь следует заключенному с ним договору. Да и никакой злобы при этом Балда не обнаруживает. По своей натуре он вообще и не зол и не жесток, а, наоборот, добродушен и даже ласков, сердечен («нянчится с дитятей»). И в самый момент расплаты он в какой-то мере жалеет «бедного попа»: «А Балда приговаривал с укоризной: || Не гонялся бы ты, поп, за дешевизной». Вместе с тем финал сказки — апофеоз мощи народной: достаточно всего лишь трех щелков «мужичка» — и с хозяином-эксплуататором начисто покончено. В облике и поведении Балды нет ничего бунтарского, мятежного. Но этот, закономерно вытекающий из всего предыдущего финал (кстати, он принадлежит самому Пушкину: в няниной сказке мотив расплаты присутствовал, но

излагался по-иному), как и некоторые национально-родовые черты, приданные поэтом характеру Балды, вводит этого сказочного богатыря-батрака в ряд таких народных образов, как предшествующий ему Стенька Разин пушкинских песен, как созданные позднее, в 30-е годы, образы кузнеца Архипа в «Дубровском» и даже Пугачева в «Капитанской дочке».

Народности образа Балды и вообще всего содержания пушкинской сказки соответствует ее форма. И она, как и все предыдущие и последующие сказки Пушкина, написана не прозой, а стихом. Но это не традиционный книжный стих «Жениха» и «Утопленника», а стих народного раешника, зародившийся в «складной» речи ярмарочных балагуров, в скоморошьих присловиях и прибаутках. Таким стихом писаны некоторые старинные интермедии, народные пьесы, вроде знаменитой драмы о царе Максимилиане, шуточные и сатирические надписи к «забавным листам» — лубочным народным картинкам. Отдельные рифмованные строки в этом же роде встречаются и в пушкинских записях няниных сказок: «царица разрешилась не мышью, не лягушкой, а неведомой зверюшкой», «на море, на океане, на острове Буяне», «убавляю и прибавляю и недругов побеждаю» и т. п. В живой речи самой няни, которая, по свидетельству современников, вообще говорила «певком» (нараспев), сыпала поговорками, пословицами, прибаутками, таких мест было, вероятно, еще больше. Однако можно думать, что, когда поэт слагал свою сказку, он ориентировался больше всего на народные «забавные листы»¹. Как хорошо известно, Пушкин имел обыкновение во время творческой работы набрасывать на полях рукописей разного рода рисунки. Некоторые из них были и прямо связаны с тем произведением, над которым он в эту пору работал, иллюстрировали те или иные его образы, мотивы. До нас дошли и целых три рисунка поэта к «Сказке о попе». На одном — голова старого беса; на другом — дюжий крестьянин сидит на берегу моря, широко расставив ноги, и, откинувшись назад, крепко держит в руках своего «меньшого брата» — зайку, а рядом суетится маленький бесенок. На третьем, особенно выразительном, нарисована крупным планом ссутулившаяся фигура попа (по пояс) с тупым и злобно-испуганным лицом, справа от него одна лишь кисть руки Балды с пальцами, сложенными для нанесения щелка. И характерно, что все эти рисунки выполнены в манере именно сатирических лубочных картинок. К тому же набросаны они не по ходу работы над сказкой, как это обычно делалось Пушкиным, а после ее завершения, на обороте листа с перебеленным концом ее². Это наводит на мысль, не представлял ли себе поэт само печатное оформление своей сказки в жанре тех же «забавных листов», сочетающих текст и иллю-

страции к нему. А это показывает, к какой широкой, действительно народной аудитории, до которой подавляющее большинство его созданий в ту пору, по существу, никак не могло дойти, хотел бы Пушкин обратить свою сказку. Но именно хотел бы, ибо он, конечно, знал, что опубликование сказки-сатиры на служителя православной церкви — прямого вызова доктрине официальной народности — в то время, да и много позднее, было совершенно исключено. Но это не остановило его работу, работу явно на будущее. Действительно, сказка смогла появиться в печати лишь после смерти поэта, да и то при условии замены Жуковским попа на купца. В подлинном же виде удалось напечатать ее только в 1887 году.

«Простонародности» (слово, не содержащее, как правило, в устах Пушкина никакого пренебрежительного оттенка) стихового строя сказки полностью соответствует никогда еще с такой полнотой не достигавшееся поэтом «просторечие» языка. В языке сказки имеются и элементы, относящиеся к карамзинской категории «пичужечки», но в основном он соотносится с категорией «парня». Но ничего эстетически неприемлемого, антихудожественного при этом не возникает. Чуть ли не одновременно со «Сказкой о попе...», в одной из своих антикритических заметок (сентябрь — октябрь 1830), Пушкин писал: «Разговорный язык простого народа (не читающего иностранных книг и, славу богу, не выражающего, как мы, своих мыслей на французском языке) достоин также глубочайших исследований. Альфиери изучал итальянский язык на флорентинском базаре: не худо нам иногда прислушиваться к московским просвириям. Они говорят удивительно чистым и правильным языком» (XI, 148—149). Именно таким удивительно чистым и правильным разговорным языком простого народа, который поэт слышал и из уст своей няни, написана в основном вся пушкинская сказка. Но эта языковая стихия подвергнута тончайшей, филигранной художественной обработке, осуществляемой опять-таки все на той же народной основе, в народно-национальном духе. Из всех современных Пушкину писателей «истинно-народным поэтом» — считал он — стал только Крылов, выразивший в своих баснях отличительные свойства русского человека: «веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться». Всеми этими чертами отмечена и пушкинская сказка. Реплики и действия Балды исполнены «веселого лукавства ума». Отношение к попу проникнуто чисто народной «насмешливостью». В то же время, подобно басням Крылова, повествование сказки отличается замечательной «живописностью», картинностью выражения. «Черти стали в кружок, || Делать нечего — собрали полный оброк || Да на Балду звалили мешок. || Идет Балда покрывает, || А поп, завидя

Балду, вскакивает, || За попадью прячется, || Со страху корячится. || Балда его тут отыскал, || Отдал оброк, платы требовать стал. || Бедный поп || Подставил лоб. || С первого щелка...» и т. д. В сказке довольно значительное место отведено диалогам персонажей. В только что приведенной заключительной ее сцене никто, если не считать завершающей реплики Балды (последний стих), не произносит ни слова. Вся она разворачивается как чистое действие, своего рода мимическая драма, в которой все ясно и без слов персонажей и, даже больше того, их слова только замедляли бы стремительность развития действия, построенного почти на одних глаголах. Так, прямо ничего не сказано о весе мешка с оброком, но это *показано* именно действием. Очевидно, черти, делая последнюю попытку одолеть Балду, наполнили мешок старинными медными пятаками огромного размера, рассчитывая, что он изнеможет под этой тяжестью. А она так велика, что они сами скопом взваливают мешок на спину Балды, а он, неся его, при всей своей колоссальной физической силе все же кряхтит под своей ношей — покрякивает (крякать — по Далю — трещать, хрустеть, стонать, негромко охать). Столь же экспрессивно передана реакция попа при виде возвращающегося с оброком Балды: он не только *вскакивает*, не только *прячется* за жену (в первоначальном варианте: «Под попадью прячется» — под юбку жены), но и *корячится* — корчится, пьтится задом, ползет на карачках. Особенно выразительны ярко живописующие резко различный облик персонажей-антагонистов просторечные «покрякивает» и «корячится», которые, как и стоящее между ними «прячется», самым звуковым составом (*кря, пря, коря* — произносится: каря) порождают помимо зрительных и некие слуховые образы. Мало того, яркая «живописность», непосредственная изобразительность этой кульминационной мимической сцены еще более усиливается ее стиховым строем. Не упорядоченный ни в количественном, ни в метрическом отношении стих раешника, неуклюжих топорных виршей «забавных листов» с его однообразной рифмовкой (одни парные рифмы, обилие «бедных» глагольных рифм) является одной из самых примитивных форм стихотворной речи. Но, сохраняя всю его безыскусственность, Пушкин одновременно совершает своего рода литературное чудо — возводит его на большую художественную высоту. Так, в данной сцене самым движением стиха, не подчиненного никаким заранее заданным схемам и правилам, — удлинением и укорочением строк, то ускоряющей, то замедляющей его течение расстановкой ударений — повествованию сообщается не только непринужденная разговорность, но и соответствующая динамическая выразительность. Приданию сцене наибольшей динамической изобразительности служит и

рифмовка. В соответствии с теми же народными образцами сказка, как правило, построена на мужских и женских рифмах, причем чаще всего то те, то другие поочередно идут целыми «косяками». Только что приведенный эпизод написан в основном мужскими рифмами, четко отбивающими самый конец каждой строки. Тем художественно выразительнее введение в него поэтом дактилических («прячется» — «корячится») и уж совсем редких гипердактилических рифм («покрываает» — «вскакивает»), которые, в резкое нарушение инерции, выступая на фоне предшествующих и последующих мужских рифм, порождают определенные моторные ощущения, живописуют динамику не только физических движений, но и выражаемых ими внутренних состояний персонажей. И это не единственный пример. Точно такими же приемами живописуется попытка бесенка по заданию Балды приподнять и пронести на себе полверсты сивую кобылу. Чрезвычайно живописно дана и сама фигура бесенка. При первом своем появлении, вынырнув из моря, «замаякал он как голодный котенок» (кстати, этот стих попал в сказку из вариантов «Бесов», законченных шестью днями ранее: «Аль мяукает котенок»). Затем это сравнение разветвляется в соответствующий образ: «Вот, море кругом обжеавши, || Высунув язык, мордку поднявши, || Прибежал бесенок, задыхаясь, || Весь мокрешенек, лапкой утираюсь...» Бесенок предстает как маленький звереныш. Особенно выразительно здесь слово «мордка» (вместо обычного «мордочка»). Мордками в старину назывались головки куниц, которые выполняли роль денег. «Мордку поднявши» — и перед нами живо рисуется узенькая и зубастая головка хитренького бесеныша. Это умение лепить образ не только семантикой слов, но и их фонетикой, морфологией проявляется в сказке неоднократно. Балда говорит попу: «Буду служить тебе славно, || Усердно и очень исправно». Скарденый поп, хотя несколько встревоженный условием силача Балды (за год службы три щелка по лбу), но прельщенный тем, что работник ничего не будет ему стоить, после некоторого раздумья отвечает: «Ладно... Поживи-ка на моем подворье, || Окажи свое усердие и проворье». Слово «проворье», очевидно, создано самим Пушкиным¹. Образовано оно вполне в духе русского языка, но, вложенное в уста попа, звучит нарочито вульгарно и вместе с тем очень характерно: жадный «поп, толокняный лоб», конечно, постарается всячески загонять своего дарового работника, выжать из него все соки. Еще один пример — и этим можно ограничиться. Дважды побежденный бесенок придумал еще одно соревнование. Но тут Балда перебивает его: «„Нет, — говорит Балда: || — Теперь моя черед, || Условия сам назначаю, || Задам тебе, враженек, задачу...“» Слово «враженек», — по Далю,

областное, — значит чертенок, бесенок. Так вятские крестьяне называют неугомонных ребят. Балда употребляет это слово в его прямом значении — отпрыск врага рода человеческого. В то же время в его устах оно выражает не только чувство превосходства, пренебрежительного отношения к этому маленькому бесовскому несмышленишу. В нем звучат и какие-то добродушно-ласковые, почти сожалеющие интонации, лишний раз (вспомним, как он любовно нянчился с попенком) подчеркивающие столь существенную в облике этого неумолимо грозного по отношению к попу народного героя черту — его внутреннюю теплоту, сердечность.

Истинная народность как содержания, так и формы, поднятых поэтом на огромную художественную высоту, делала сказку Пушкина исключительно важным и в высшей степени новаторским явлением всей тогдашней литературы. Восторженно воспринял ее молодой Гоголь, который сам в это время работал над решением аналогичной художественной задачи — внесения в литературу стихии народного творчества, создавал свои первые сказочно окрашенные повести из цикла «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Летом 1831 года Гоголь часто встречался в Царском Селе с Пушкиным, который познакомил его со своими новыми, еще не опубликованными тогда произведениями. «У Пушкина... сказки русские, народные — не то, что „Руслан и Людмила“, но совершенно русские, — писал под непосредственным впечатлением от них Гоголь своему школьному товарищу и, имея в виду как раз «Сказку о попе...», добавлял: — Одна писана даже без размера, только с рифмами и прелесть невообразимая» (X, 214). И действительно, впечатление его от этой пушкинской сказки было так сильно, что сразу же принесло творческие плоды. Силач батрак Балда едва ли не явился непосредственным литературным предшественником одного из самых ярких и запоминающихся народных образов гоголевских «Вечеров» — добродушного силача кузнеца Вакулы из вскоре написанной «Ночи перед Рождеством», который, подобно Балде, сумел «одурачить» черта. При этом и сам черт с его «узенькой, беспрестанно вертевшейся и нюхавшей все, что ни попадалось, мордочкой», явно напоминает «мордку» и весь зверенышный облик пушкинского бесенка. С образом Балды, который несет, покрякивая, тяжелейший мешок с оброком, перекликается и эпизод с мешками, «которых не понесли бы два дюжих человека» и которые бодро взваливает себе на плечи и легко несет Вакула. Как видим, «простонародная» сатирическая «Сказка о попе...» явилась первым пушкинским зерном, которое проросло в творчестве Гоголя. И это представляет большой интерес не только с точки зрения литературных взаимоотношений между Пушкиным и будущим автором «Ревизи-

вора» и «Мертвых душ», но и для познания общих закономерностей становления и развития национальной русской литературы.

Однако именно вследствие своего исключительно смелого новаторского характера пушкинская сказка не встретила понимания и должной оценки со стороны подавляющего большинства современников. Одновременно с первой ее публикацией, в том же 1840 году, вышел сборник стихов уже известного нам поэта-крестьянина Слепушкина «Новые досуги». В связи с этим была опять сделана попытка противопоставить «Сле-Пушкина Пушкину полному». На этот раз она исходила от Н. А. Полевого. В свое время, когда вокруг Слепушкина подняли шум, Полевой весьма сдержанно отнесся к его стихам; теперь, наоборот, выступил с положительной рецензией на них, утверждая, что он сделал большой шаг вперед в своем творческом развитии. Попутно Полевой резко отозвался о пушкинской сказке, заявляя, что «нелепо, когда Пушкины пишут сказки о купце Остолопе», и прибавляя: «Но мы с удовольствием прочтем такую сказку у Слепушкина: у первого она ложное усилие искусства... а у второго она единственное направление ума и образованности»¹. Ясно, что бывшего издателя «Московского телеграфа», перешедшего затем на позиции «официальной народности», сказка Пушкина не удовлетворяла тем духом истинной народности, которым она была насыщена, и что он предпочитал ей литературную обработку народных сказок в слепушкинском духе. Но критик совершил при этом и грубейший эстетический просчет. Совершенно очевидно, судя по обработке сказочного сюжета, переданного автору «Досугов сельского жителя» Пушкиным, что ничего сколько-нибудь значительного в этом роде сделать он бы не смог. Против высокой оценки Полевым Слепушкина решительно выступил Белинский, заявляя, что в стихах его нового сборника нет главного — поэзии, и противопоставляя им в качестве произведений истинной поэзии стихи другого поэта, вышедшего из простого народа, — Кольцова. Но в отрицательной оценке данной сказки Пушкина, как и всех его сказок вообще (исключение критик делал только для «Сказки о рыбаке и рыбке»), он сходил в основном с Полевым. Характерно, что недооценил пушкинскую сказку и сам Кольцов. Ощувив народность ее содержания («по внутреннему достоинству она Пушкина»), он, воспитанный все же на образцах книжной поэзии, в том числе самого же Пушкина, не смог принять ее столь нетрадиционной народной формы: «но словесность, форма — и уху больно и читать тяжело». В связи с этим Кольцов готов был даже сомневаться, что сказка написана Пушкиным². Новое, даже по сравнению с творениями Кольцова, качество народности «Сказ-

ки о попе...» сумел (но уже на новом — революционно-демократическом — этапе развития русского общественного сознания) понять и оценить Огарев, который приводил ее в качестве особенно наглядного доказательства «обладания» Пушкиным «народной стихией»¹.

* * *

Но пребывание в Болдине способствовало не только наиболее углубленному погружению поэта в народный дух, в мир народно-сказочного творчества. В русскую деревенскую усадьбу Пушкин именно теперь впервые приехал не только как поэт, но, говоря его собственными словами, и как «владелец душ», помещик. Это, естественно, побудило его еще ближе, непосредственнее, чем в годы михайловской ссылки, соприкоснуться, еще пристальнее приглядеться к реальным условиям жизни и быта крепостного крестьянства. Напряженно и настойчиво размышляя в годы после трагедии 14 декабря о судьбах страны, народа, о путях дальнейшего русского исторического развития, Пушкин снова и снова возвращался к основной социальной проблеме тогдашней русской действительности — положению крестьян, отношениям между крестьянами и помещиками. Совсем незадолго высказывался он об этом устами героя так называемого «Романа в письмах» (конец 1829): «Небрежение, в котором оставляем мы наших крестьян, непростительно. Чем более имеем мы над ними прав, тем более имеем и обязанностей в их отношении. Мы оставляем их на произвол плута приказчика, который их притесняет, а нас обкрадывает». Буквально такую картину и застал поэт в родовой вотчине Пушкиных — Болдине. Оставленные его владельцем — отцом поэта, который почти никогда туда не заглядывал, — на произвол приказчика Михаила Калашникова, действительно бывшего самым бессовестным плутом, болдинские крестьяне, жестоко им притесняемые, дошли до крайних степеней разорения. В вариантах одной из строф четвертой главы «Евгения Онегина», говоря о зиме в деревне, поэт писал: «В глуши что делать в это время? || Гулять — но голы все места, || Как лысое Сатурна темя || Иль крепостная нищета». С еще большей силой крепостная нищета и связанные с ней тяжкие, беспросветные условия крестьянского существования обстали Пушкина со всех сторон в Болдине. Это и вылилось в набросанном им примерно месяц спустя после «Сказки о попе...» стихотворении «Румяный критик мой...» (1—10 октября.) В созданном как раз в эту же пору «Домике в Коломне» (октябрь) Пушкин, развивая один из радищевских мотивов своей «Зимней дороги», с горькой иронией писал: «... всей семьей, || От ямщика до первого поэта, || Мы все поем уныло.

Грустный вой || Песнь русская». В только что названном стихотворении, отвечая некоему пышущему благополучием и довольством «румяному критику», «толстопузому» насмешнику, готовому трунить над ушлыми песнями — «томной музой» — русских поэтов, Пушкин раскрывает причины охватившей его «проклятой хандры»: «Смотри, какой здесь вид: избушек ряд убогой, || За ними чернозем, равнины скат отлогой, || Над ними серых туч густая полоса. || Где нивы светлые? где темные леса? || Где речка? На дворе у низкого забора || Два бедных деревца стоят в отраду взора, || Два только деревца. И то из них одно || Дождливой осенью совсем обнажено, || И листья на другом, размокнув и желтея, || Чтоб лужу засорить, лишь только ждут Борея». Пейзаж этот на первый взгляд чрезвычайно напоминает те картины простой, немудреной, лишенной какой-либо внешней эффектности природы средней полосы России, в любви к которым Пушкин признавался в главе о путешествии Онегина, сочувственно противопоставляя их так увлекавшей его ранее пышной романтике южной природы. Перед нами возникают те же образы: избушка, забор, две рябины, серенькие тучи. Но теперь один и тот же пейзаж рисуется совсем по-иному. Превращение подобного рода уже имело место лет десять назад в одном из наиболее прославленных вольных стихотворений Пушкина «Деревня». Сперва в нем развертывались картины прекрасной, ласкающей глаз природы, окружающей «пустынный уголок», «приют спокойствия, трудов и вдохновения» — деревенскую помещичью усадьбу. Но «мысль ужасная» о том, на чем все это основано и держится, какой ценой покупается, внезапно «омрачала» душу поэта, и картины мирной сельской природы сменялись писанными радищевской кистью картинами жестокого, бесчеловечного крепостнического гнета. Но у молодого Пушкина это шло в значительной степени именно от «мысли», в частности от чтения того же радищевского «Путешествия». Отсюда несколько риторический — и по существу и стилистически — характер этих картин. В болдинском стихотворении Пушкин — поэт действительности — все время остается в рамках живого, непосредственного созерцания. В строфе из «Путешествия Онегина» и в данном стихотворении перед нами в самом деле тот же пейзаж, но некоторыми дополнительными штрихами ему придается теперь совсем иной колорит. Там просто — избушка, здесь «избушек ряд убогой»; там «серенькие тучи», здесь «серых туч густая полоса»; там «две рябины», здесь два «бедных деревца» и снова: «два только деревца». Этот серый, бедный, убогий колорит усугубляется последующим детализирующим описанием двух жалких деревцов: на одном вовсе нет листьев, на другом — пожелтелые размокшие листья, которые вот-вот засорят лужу под ними. Убоже-

ство, бедность, грязь, запустение. «И только», — подытоживает безрадостную картину поэт. Тем самым пейзаж перестает быть лишь описанием природы, начинает приобретать определенные социальные черты, а в дальнейшем и полностью превращается в пейзаж социальный: «На дворе живой собаки нет. || Вот, правда, мужичок, за ним две бабы вслед. || Без шапки он; несет подмышкой гроб ребенка || И кличет издали ленивого попенка, || Чтоб тот отца позвал да церковь отворил. || Скорей! ждать некогда! давно бы схоронил».

В «Деревне» поэт сожалел, что ему не дан судьбой «витийства грозный дар». Но вторая часть ее написана как раз в приподнятом, «витийственном» стиле. В болдинском стихотворении нет ни изображения «ужасов» крепостничества — «барства дикого» и «рабства тощего», ни риторической витийственности. Перед нами — сухое, почти протокольно точное, самыми что ни на есть обыкновенными прозаическими словами, описание обыденной деревенской сценки, которую наблюдает поэт. Но рисуемая им картина, при отсутствии какой-либо драматичности и именно в силу этого отсутствия, вследствие своей типической заурядности, исполнена глубочайшего внутреннего драматизма. Перед нами — трагедия народа забытого, задавленного существующим общественным строем. И хотя поэт ничего не добавляет от себя, само это описание — суровый приговор строю, который до такой степени обезчеловечивает человека, обрекает большинство народа на подобное существование. Пушкин не довел работы над стихотворением до конца. Но по существу в нем и так все сказано, и это сказанное потрясает всякую не потерявшую способности чувствовать душу, заставляет нахмуриться даже «толстопузого» и толстокожего критика. И хотя он по-прежнему хочет рассеяться веселыми песенками, ясно, почему поэту не до них. Жуковский, впервые опубликовавший это стихотворение в посмертном собрании сочинений Пушкина, желая как-то смягчить его мрачный, безотрадный колорит, придал ему не только совершенно произвольное, но и искажающее его сущность заглавие — «Каприз». На самом деле «проклятая хандра», о которой пишет в нем поэт, конечно, не была случайным минутным настроением, поэтическим «капризом». Это подтверждается и тем, что данное стихотворение явилось своего рода лирической увертюрой ко вскоре начатой Пушкиным «Истории села Горюхина». Именно так, несмотря на заглавие и не зная, что оно не принадлежит Пушкину, и понял его Белинский. «В превосходнейшей пьесе „Каприз“, — писал он в рецензии на посмертное издание, полностью приводя текст стихотворения, — Пушкин художнически решает важный поэтический вопрос о причине унылости, как основном элементе русской поэзии. Он на-

ходит ее в нашей русской природе и изображает ее красками, которых сила, верность и безыскусственная простота дышат всею гениальностью великого национального поэта» (V, 269). Мысль критика совершенно ясна, а некоторая неопределенность ее выражения (вопрос, который решал Пушкин, конечно, не был только «поэтическим», и дело здесь не только в «природе») объясняется, вероятно, тем, что, как сам он указывал, рецензия пострадала от вмешательства цензуры. В доказательство «художнической добросовестности» поэта Белинский снова полностью приводит в своих знаменитых пушкинских статьях «одну из самых превосходнейших и, вероятно, по этой причине, наименее замеченных и оцененных пьес Пушкина — „Каприз“» (VII, 350). Наименее замеченным и оцененным продолжало оставаться это стихотворение в течение долгого времени. И только когда развернулось творчество Некрасова, с удивлением заметили явное сходство между некрасовской поэзией и этой давно написанной пушкинской пьесой. «Еще при жизни Некрасова некоторые критики высказывали мнение, что вся его поэзия представляет как бы порождение одной пьесы Пушкина, развитие пушкинской „хандры“», — писал в 1903 году в статье о Некрасове М. М. Филиппов. Сам он возражал против этого, как «очевидного преувеличения», но тут же подчеркивал, что «в поэзии Пушкина скрывались уже зародыши некрасовских мотивов. В литературе, как и в биологии, — добавлял Филиппов, — есть „пророческие“ типы, предвещающие далекое будущее»¹. Позднее были обнаружены в ряде произведений Некрасова и прямые реминисценции из этого пушкинского стихотворения. Это подтверждает преемственную связь двух поэтов. Однако еще важнее, что суровым реализмом и беспощадной правдивостью нарисованных в этом стихотворении картин Пушкин не только предварил, но в известной мере и подготовил самый метод Некрасова, «пророчески» предвосхитил художественный мир его творчества. Это наглядно свидетельствует, что, как и в «Сказке о попе...», Пушкин продвинул здесь свое творчество далеко вперед, в будущее, от народности декабристов, нашедшей такое яркое выражение в его «вольных стихах», шел к народности Некрасова и позднего Огарева.

* * *

В болдинские месяцы, как мы только что видели, с невиданной многогранностью, блеском и силой развернулся мирообъемлющий гений Пушкина-художника. Но отнюдь не затухал в нем и боевой запал публициста. И это, пожалуй, особенно наглядное доказательство того, что отдача своим творческим

вдохновениям, погруженность в самые, казалось бы, далекие художественные миры не отрывала поэта от действительности, от важнейших вопросов русской общественно-политической жизни, от задач и интересов современности, даже больше того — сегодняшнего дня.

В Болдино Пушкин уехал в самый разгар полемики о «литературной аристократии», в которой он принимал такое непосредственное и страстное участие. В 43-м номере «Литературной газеты» был опубликован пушкинский «Арион», в котором подчеркивается связь поэта с дворянскими революционерами-декабристами и верность его «гимнам прежним», а вскоре, в 45-м номере (от 9 августа), была опубликована редакционная заметка «Новые выходки противу так называемой литературной нашей аристократии», написанная, можно почти с полной уверенностью утверждать, также Пушкиным (возможно, при некотором участии Дельвига) и представляющая собой наиболее боевое публицистическое выступление газеты по этому вопросу. Заметка направлена против Булгарина и Полевого. Но значение ее далеко выходило за литературные пределы. С самого же начала в ней решительно подчеркивалось, что «ни один из известных писателей, принадлежащих будто бы этой партии, не думал величаться своим дворянским званием. Напротив *Северная пчела* помнит, кто упрекал поминутно г-на Полевого тем, что он купец, кто заступился за него, кто осмелился посмеяться над феодальной нетерпимостью некоторых чиновных журналистов» (XI, 282). Упрекал Полевого купеческим званием издатель «Вестника Европы» Каченовский. В статье «Отрывок из литературных летописей» (1829) Пушкин категорически отводил этот упрек: «Никто, более нашего, не уважает истинного, родового дворянства, коего существование столь важно в смысле государственном; во в мирной республике наук, какое нам дело до гербов и пыльных грамот? Потомок Трувора или Гостомысла, трудолюбивый профессор, честный аудитор и странствующий купец равны перед законами критики. Князь Вяземский уже дал однажды заметить неприличность сих аристократических выходок; но не худо повторять полезные истины» (XI, 80). Упомянув об этих высказываниях, автор заметки, именно в духе их, возражает и против насмешек журналистов над принадлежностью ведущих участников «Литературной газеты» к дворянству: «если большая часть наших писателей дворяне, то сие доказывает только, что дворянство наше не в пример прочим грамотное: этому смеяться нечего. Если бы звание дворянина и ничего не значило, то и это было бы вовсе не смешно. Но пренебрегать своими предками из опасения шуток гг. Полевого, Греча и Булгарина не похвально, а не дорожить

своими правами и преимуществами глупо». Заметка заключается словами: «Эпиграммы демократических писателей XVIII столетия (которых, впрочем, ни в каком отношении сравнивать с нашими невозможно) приуточили крики *Аристократов к фонарю* и ни чуть не забавные куплеты с припевом: Повесим их, повесим. *Avis au lecteur*» (внимание — или предупреждение — читателю). Заметка вызвала страшный шум в кругах враждебных газете литераторов. Особенно возмущался Булгарин, стремясь приравнять, очевидно в порядке реванша за статью о Видоке, концовку заметки к политическому доносу. Видимо, смущало это и большинство советских исследователей и редакторов сочинений Пушкина, взявших даже под сомнение само его авторство. Однако, если подойти к данному вопросу объективно-исторически, легко убедиться, что все содержание заметки совершенно соответствует системе общественно-политических взглядов Пушкина, которые, при бесспорно передовом их характере, сложились на почве и в атмосфере первого — *дворянского* — периода в развитии русского освободительного движения и вообще становления прогрессивной национальной культуры. Особенно сказалось это на понимании Пушкиным роли и значения дворянства в социальном устройстве и исторической жизни страны, как раз в эту пору четко им сформулированном в планах задуманной было специальной работы на эту тему, которые предположительно относят именно к 1830 году. Наиболее пространный из них характерно облечен в форму некоего внутреннего диалога — вопросов и ответов. Пушкин словно бы разъясняет свои мысли, убеждает в них воображаемого собеседника. Открывается он вопросом: «Что такое дворянство?»; следует ответ: «потомственное сословие народа высшее, т. е. награжденное большими преимуществами касательно собственности и частной свободы». Дворянином мало родиться; чтобы быть достойным этого звания, нужно «приуточительное воспитание», приобретение качеств, ему соответствующих, — «независимости, храбрости, благородства (чести вообще)». Вопрос: «Не суть ли сии качества природные?» Ответ: «так; но образ жизни может их развить, усилить — или задушить. — Нужны ли они в народе, так же как, например, трудолюбие?» Следует категорический ответ: «Нужны». Но основная масса народа, «стесненная различными узам», связанная с ремесленным или земледельческим образом жизни, не имеет ни времени, ни возможности их развить. Дворянство же в силу своего общественного положения развить и усилить их может. А нужны эти качества потому, что они делают обладающих ими дворян оплотом (*la sauve garde*) «трудолюбивого класса», его «мощными защитниками или близкими к властям непосредственными представителями». В этом,

считает Пушкин, историческое призвание наследственного дворянства, оправдание преимуществ, которыми «наградил» его «народ или его представители». Однако Петр I, открыв доступ в ряды дворянства при достижении определенного служебного чина, нанес ему тяжкий удар как «родовому» «потомственному сословию». Для самого Петра и в особенности его преемников это являлось «средством окружить деспотизм преданными наемниками и подавить всякое сопротивление и всякую независимость» (XII, 205—206 и 485). Особенно «унизил беспокойное наше дворянство», его «дух», о чем поэт писал еще в своих ранних «Заметках по русской истории XVIII века», Екатерина II, «сластолюбие» которой «возбудило гнусное соревнование в высших состояниях, ибо не нужно было ни ума, ни заслуг, ни талантов для достижения второго места в государстве». Екатерина, продолжал Пушкин, «знала плутни и грабежи своих любовников, но молчала. Ободренные таковою слабостию, они не знали меры своему корыстолюбию, и самые отдаленные родственники временщика с жадностию пользовались кратким его царствованием. Отсели произвели сии огромные имения вовсе неизвестных фамилий и совершенное отсутствие чести и честности в высшем классе народа... Таким образом развратная государыня развратила и свое государство» (XI, 15, 16).

Автор «Стансов», «Арапа Петра Великого» и «Полтавы» исключительно высоко ставил личность и деятельность Петра I, но он резко осуждал его политику в отношении «родового», «наследственного» дворянства — «уничтожение дворянства чинами» и террористические методы ее проведения, — положившую начало возникновению «новой знати», раболепствующей перед престолом, пользующейся особыми преимуществами и лишенной тех положительных качеств, тех традиций «старинного», «истинного» дворянства — независимости, благородства, чувства чести, — которыми они оправдывались. В этой связи становится понятным, на первый взгляд неожиданное, приравнивание (в тех же планах) Петра не только к Наполеону, но и к вождю якобинцев Робеспьеру («tout à la fois Robespierre et Napoléon»). Резко отрицательное — при горячем сочувствии к первому периоду французской революции XVIII века — отношении к завершающему — якобинскому — ее этапу, как известно, Пушкин разделял с большинством декабристов. И это — не случайное замечание. Позднее, года четыре спустя, он снова повторил его в разговоре с братом Николая I, великим князем Михаилом Павловичем, на тему о «старом дворянстве»: «Vous êtes bien de votre famille, сказал я ему: tous les Romanof sont révolutionnaires et niveleurs» (Вы истинный член вашей семьи. Все Романовы революционеры и уравниатели). — «Спасибо; так

ты меня жалуешь в якобинцы! Благодарю: voilà une réputation qui me manquait» (вот репутация, которой мне недоставало), — ответил великий князь (XII, 335). А сообщая в уже цитированном мною письме к Вяземскому (16 марта 1830 года) о николаевском проекте общественного переустройства, предусматривавшем, в частности, «ограждение дворянства, подавление чиновничества», Пушкин характерно назвал предполагаемую новую организацию «контрреволюцией революции Петра» (XIV, 69). Смелое название хотя бы и в «откровенном» (как пишет Пушкин) разговоре с Михаилом Павловичем его, как и «всех Романовых», якобинцами, понятно, не могло быть принято последним всерьез и, на худой конец, могло иметь неприятные последствия только для самого Пушкина. Наоборот, упоминание в связи с шутками, а зачастую и прямыми издевательствами журналистов над «литературными аристократами» о якобинцах и в самом деле носило бы характер тяжкого политического обвинения, если бы травля «Литературной газеты» не велась при сочувствии и покровительстве III отделения и его главы — одного из представителей «новой знати» — «преданных наемников» — Бенкендорфа. И Пушкин (а значит, и все руководящее ядро «Литературной газеты») отдавал себе в этом полный отчет. В набросанном месяца два-три спустя в Болдине «Разговоре о примечании», то есть вызвавшей такие нарекания концовке заметки в «Литературной газете», он, заявляя, что «есть обвинения, которые не должны быть оставлены без возражений, от кого бы они впрочем ни происходили», в упор ставит этот весьма деликатный вопрос. «Воля твоя, — говорит открывающий разговор А — персонаж, не имеющий прямого отношения к литературе и занимающийся политикой, — замечание Литературной газеты могло повредить невинным». — «Что ты шутишь или сам ты невинный, — спрашивает его собеседник, «литератор» Б, явно выражающий на протяжении всего «разговора» точку зрения самого автора, — кто же сии невинные?» — «А. Как кто? Издатели Северной пчелы. Б. Так успокойся ж. Образ мнения почтенных издателей Северной пчелы слишком известен, и Литературная газета повредить им не может, а г. Полевой в их компании под их покровительством может быть безопасен» (XI, 172). Как видим, прямая связь уже не только Видока-Булгарина, а и обоих издателей «Северной пчелы», то есть и Греча, с III отделением снова и недвусмысленно здесь подчеркнута.

«„Литературная газета“ вспомнила о якобинском лозунге не для того, чтобы обвинить Булгарина... в якобинизме, — пишет один из новейших исследователей, — а для того, чтобы высмеять их хозяев, избравших столь неуклюжую тактику»¹. Верно: было и это. Но задача заключалась в большем, чем только

«высмеять хозяев». С «якобинским лозунгом», как мы только что видели, связывалась целая система пушкинских взглядов на исторические судьбы русского дворянства. В полемику о литературной аристократии Пушкинным вносилось и нечто от того, что сам он неоднократно называл своими сословными «предрассудками», подчеркивая при этом, что каждому сословию свойственно иметь свои предрассудки. В концепции русского дворянства, как она намечена в только что рассмотренных планах соответствующей его статьи, присутствуют явные черты связанной все с теми же «предрассудками» утоличности. Но есть в ней и историческая правда, которая придает его полемике большое и прогрессивное литературно-общественное значение. Передовые круги «истинного» (по терминологии Пушкина) дворянства действительно шли в то время во главе прогрессивного общественного развития, выдвигнув из своей среды — в плане политическом — декабристов, в более широком плане — тех, кто, будучи в той или иной степени идейно связаны с декабристами, созидали во главе с Пушкиным передовую национальную культуру. Именно это-то и делало эти круги объектом систематических преследований со стороны стоящей у власти реакционной верхушки. Сюда же относилась если не инспирированная Бенкендорфом, то, несомненно, поощряемая, возможно и прямо поддерживаемая им, кампания журналистов против литературной аристократии. Ведя с ними острую полемику, Пушкин выступал на защиту этих передовых кругов. В этом отношении приобретает особенную выразительность почти одновременное опубликование в «Литературной газете» «Ариона» и заметки «Новые выходы противу так называемой литературной аристократии». Для полноты и ясности картины следует снова напомнить: именно в это время Пушкин надеялся, что в отношении «истинного» дворянства Николай I осуществит «контрреволюцию революции Петра». Это, думается, позволяет точнее уяснить себе смысл и направленность «предосудительной» концовки с ее обращением «к читателю». В «Разговоре» по ее поводу (между А и Б) А спрашивает: «Что значит *Avis au lecteur*? к кому это относится? ты скажешь к журналистам, а я так думаю, не к цензуре ли? Б — Да хоть бы и к цензуре, что за беда. Уж если существует у нас цензура, то не худо оградить и сословия, как ограждены частные лица, от явных нападений злонамеренности. Позволяется и нужно нападать на пороки и слабости каждого сословия. Но смеяться над сословием потому только, что оно такое-то сословие, а не другое, не хорошо и не позволительно» (XI, 173). Но в свете всего только что сказанного есть основания предположить, что адрес концовки был значительно выше. Развивая линию стансов «Друзьям», Пушкин не молчал, «по-

тупив очи долу», а поднимал свой независимый «свободный глас» поэта, призывая царя обуздать приближенных к престолу, лишенных чести и честности, рабов и льстецов, попирающих и топчущих с помощью продажных перьев Булгарина и Греча и присоединившегося к ним и в данном случае, видимо, не ведавшего, что творит, Полевого все самое лучшее и передовое, что было тогда в русском обществе.

Подтверждается это реакцией на опубликование заметки со стороны Бенкендорфа. Придравшись к тому, что в ней цитируется припев из знаменитой песни французских санкюлотов — карманьолы, он вызвал в III отделение Дельвига, сделав ему строжайшее предупреждение; строгий выговор был дан и цензору, допустившему ее опубликование. Вместе с тем Бенкендорф все же считал себя вынужденным запретить дальнейшую полемику о литературной аристократии. В этом отношении цель заметки, казалось, была достигнута. Но тем озлобленнее стало отношение шефа жандармов к «Литературной газете», и через короткое время это возымело самые роковые последствия как для нее, так, в особенности, для самого ее издателя, Дельвига.

Уехавший вскоре после опубликования заметки в Болдино Пушкин ничего не знал о запрещении полемики и энергично готовился к ее продолжению. «Я, душа моя, — сообщает он 4 ноября из деревни Дельвигу, — написал пропасть полемических статей, но не получая журналов, отстал от века и, — добавляет он, — не знаю в чем дело — и кого надлежит душить, Полевого или Булгарина» (XIV, 121). (Булгарин незадолго до этого назвал своих оппонентов, имея в виду прежде всего Пушкина, «Цапхалкиными и Задушатыными».) В многочисленных статьях и заметках, написанных за болдинские месяцы Пушкиным, жестоко доставалось и тому и другому. 7 августа в «Северной пчеле» Булгарин напечатал новый пасквильный «анекдот»: Пушкин прозрачно изображался под видом некоего поэта из Южной Америки, «подражателя Байрона», который, «происходя от мулата... стал доказывать, что один из предков его был негритянский принц». А на деле он был простым негром, купленным неким шкипером за бутылку рома. «Думали ли тогда, что к этому негру природнится стихотворец». Пушкин набросал в ответ острую и меткую эпиграмму: «Говоришь, за бочку рома, || Незавидное добро. || Ты дороже, сидя дома, || Продаешь свое перо» (середина октября)¹. Еще две эпиграммы на него (обе с убийственным для Булгарина упоминанием в них имени Видока) были написаны поэтом — одна: «Не то беда, что ты поляк...» — несколько ранее, весной 1830 года; другая — «Не то беда, Авдей Флюгарин...», — видимо, почти одновременно (16 октября).

Но эпиграммами Пушкин не ограничился. Булгарин издевательски назвал его «мещанином во дворянстве» (заглавие известной комедии Мольера). В связи с этим поэт набрасывает краткий очерк родословной Пушкиных («Род мой один из самых старинных дворянских...»), одновременно подчеркивая «бескорыстный» характер своего «уважения к мертвым прадедам, коих минувшая знаменитость не может доставить нам ни чинов, ни покровительства», «ибо, — добавляет он, — ныне знать нашу большею частью составляют роды новые, получившие существование свое уже при императорах». К концу и этот очерк приобретает острополемический характер: «Дикость, подлость и невежество не уважает прошедшего, пресмыкаясь пред одним настоящим. И у нас иной потомок Рюрика более дорожит звездою двоюродного дядюшки, чем историей своего дома, т. е. историей отечества». И дальше следует уже известная нам концовка, не содержащая в себе хотя бы самого малейшего налета сословных предрассудков, воистину достойная Пушкина — национального поэта: «Имена Митина и Ломоносова вдвоем перевесят, может быть, все наши родословные — но неужто потомству их смешно было бы гордиться сими именами». Следует отметить, что тут же Пушкин отделяет от Булгарина, к которому полностью относится слово «подлость», Полевого: «Примечание. Будем справедливы: г-ня Полевого нельзя упрекнуть в низком подобострастии пред знатными, напротив; мы готовы обвинить его в юношеской заносчивости, не уважающей ни лет, ни звания и оскорбляющей равно память к мертвым и отношения к живым» (XI, 162). Полемическую направленность должна была иметь и статья о дворянстве, о планах которой мною уже было сказано. Это видно из того, что Пушкин предполагал включить ее, наряду со статьями о Видоке, о литературной аристократии, «Разговором» между А и Б, в задуманный им цикл полемических статей и заметок, объединяемых общим названием «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений» (XI, 409), который должен был стать одновременным массивным ударом по всем противникам и «Литературной газеты» и его самого. Однако замыслу этому осуществиться не удалось.

По-видимому, незадолго до отъезда из Болдина Пушкин узнал из письма к нему Дельвига о том, что «Литературная газета» запрещена. «Люди, истинно привязанные к своему государю и чистые совестию, — писал в своем полном горечи и негодования письме Дельвиг, — ничего не ищут и никому не кланяются, думая, что чувства верноподданические их и совесть защитят их во всяком случае. Не правда, подлецы в это время хлопочут из корыстолюбия марать честных и выезжают на своих мерзостях. Булгарин верным подданным явля-

ется, ему выпрашивают награды за пасквили, достойные примерного наказания, а я слышу карбонарием...» (XIV, 124). Из воспоминаний двоюродного брата Дельвига мы узнаем, очевидно по рассказу самого поэта, подробности того, что произошло. В номере «Литературной газеты» от 28 октября в отделе «Смесь» было напечатано четверостишие французского поэта Казимира Делавиня — эпитафия участникам революционных июльских боев 1830 года. Это дало Бенкендорфу повод расправиться с издателем ненавистного ему органа. Дельвиг снова был вызван в III отделение, введен «в присутствии жандармов» в кабинет Бенкендорфа, и последний «самым грубым образом» его спросил: «Что ты опять печатаешь недозволенное?» Когда Дельвиг, на которого «выражение ты вместо общепотребительного вы не могло с самого начала этой сцены не подействовать весьма неприятно», отвечал, «что о сделанном распоряжении не печатать ничего относящегося до последней французской революции он не знал», и в доказательство, «что в напечатанном четверостишии, за которое он подвергся гневу, нет ничего недозволительного для печати», хотел, «вынув из кармана номер газеты», прочитав его, Бенкендорф столь же грубо прервал его, «сказав, что ему все равно, что бы ни было напечатано, и что он троих друзей: Дельвига, Пушкина и Вяземского уже упрячет, если не теперь то вскоре, в Сибирь». Попытки Дельвига узнать, в чем вина всех их, не привели ни к чему: Бенкендорф окончательно «раскричался» и «выгнал» Дельвига из своего кабинета: «вон, вон, я упрячу тебя с твоими друзьями в Сибирь». 15 ноября Дельвигу было официально сообщено о запрещении издавать «Литературную газету», и она была приостановлена, о чем Дельвиг, видимо, сразу же и сообщил Пушкину. Сцена между Бенкендорфом и Дельвигом, естественно, получила широкую огласку — «сделалась вскоре известна всему городу», и Бенкендорф счел необходимым прислать к нему одного из своих подчиненных, поручив ему «извиниться в том, что разгорячился при последнем свидании», и сказать, что издание «Литературной газеты» будет разрешено, но только не под его редакцией¹. Однако все случившееся глубоко потрясло Дельвига. И без того болезненный организм его был окончательно подорван. В декабре 1830 года состоялось высочайшее распоряжение об отстранении Дельвига от издания «Литературной газеты», а 14 января 1831 года он скончался. Повторилось примерно то же, что за четыре года до этого произошло с Дмитрием Веневитиновым. Поэт, сумевший возрастить на российских снегах «Феокритовы нежные розы», сам, подобно Веневитинову, не выдержал воздуха «зловещей эпохи» — ледяного дыхания «ужасного» подекабрьского десятилетия.

Подробностей, связанных с «запрещением» органа «литературных аристократов», Пушкин тогда не знал. Но из лаконичного сообщения Дельвига он понял, что «рабы и льстецы» восторжествовали и что опубликовать «пропасть» заготовленных полемических статей ему не удастся. Действительно, они были напечатаны только много спустя после смерти поэта. Но публицистика претворилась в поэзию. Все передуманное и в той или иной стадии завершения набросанное Пушкиным за болдинские месяцы на бумагу он, так сказать, положил на стихи — создал самое воинствующее из всех своих произведений декабрьского периода — «Мою родословную» (3 декабря 1830), написанную в манере сатирических куплетов революционного французского поэта-песенника Беранже. Пушкин предпослал было ей и вызывающе плебейский эпиграф, взятый из песни Беранже «Простолюдин»: «Je suis vilain et très vilain || Je suis vilain, vilain, vilain, vilain» («Я простолюдин и совсем простолюдин || Я простолюдин, простолюдин, простолюдин, простолюдин»). Этим рефреном беранжеровской песни подсказан и рефрен «Моей родословной» («Я просто русский мещанин», «я, братцы, мелкий мещанин» и т. д.), в котором Пушкин иронически принимает на себя болгаринское название его мещанином во дворянстве, которое вместе с тем опровергается всем содержанием стихотворения.

В полемическом «Разговоре» по поводу заметки «Литературной газеты» *Б*, отстаивая право ограждать дворянство от «явных нападений злонамеренности», говорит: «И на кого журналисты наши нападают? ведь не на новое дворянство, получившее свое начало при Петре и императорах и по большей части составляющее нашу знать, истинную, богатую и могущественную аристократию — pas si bête (в переводе: «они не так глупы». — *Д. Б.*). Наши журналисты перед этим дворянством вежливы до крайности. Они нападают именно на старинное дворянство, кое ныне, по причине раздробленных имений, составляет у нас род среднего состояния, состояния почтенного, трудолюбивого и просвещенного, состоянию, коему принадлежит и большая часть наших литераторов. Издеваться над ним (и еще в официальной газете) не хорошо...» (XI, 173). Позднее Пушкин заявлял, что «Моя родословная» — ответ на издевательский и оскорбительный, задевший даже мать поэта болгаринский «анекдот» о его прадеде. Но писалось это в письме к Бенкендорфу и с несомненной целью отвести его внимание, затушевать крайне резкое и потому весьма опасное для поэта общественно-политическое звучание стихов. На самом деле, хотя в содержании «Моей родословной» нашли отражение и болгаринские наскили, она гораздо больше связана с «Разговором» между *А* и *Б*, планами статей о дворянстве и проза-

ическим наброском родословной рода Пушкиных. Прямой ответ Булгарину, представляющий собой развитие эпиграммы: «Говоришь: за бочку рома...», был присоединен к «Моей родословной» позднее в качестве постскриптума. Можно предположить даже, что это было сделано именно в связи с письмом к Бенкендорфу, к которому был приложен и переписанный самим Пушкиным текст стихотворения вместе с постскриптумом. Во всяком случае, органической связи между ним и «Моей родословной» и по существу и даже в формальном отношении (написаны разными строфами) нет. А один из современников прямо утверждал, что знает «лично от Пушкина», что «смешение» в одно целое «Моей родословной» и постскриптума «незаконно»¹.

Одна из пушкинских эпиграмм на «журнального шута, холопа лукавого», Надеждина, печатавшего в «Вестнике Европы», который издавал давний недруг Пушкина Каченовский, свои необычайно развязные по тону критические статьи о поэте, заканчивалась презрительными словами: «Лакей, сиди себе в передней || А будет с барином расчет». «Моя родословная» и является таким расчетом с барином — исключительно смелым и сокрушительным нападением на тех, перед кем пресмыкались Булгарины и ему подобные «газетчики» (gazetiers), на действительную «аристократию», богатую и могущественную верхушку страны, «преданных наемников» деспотизма, плотным кольцом обступивших трон российского самодержца. С самого же начала, с первого же куплета, поэт резко противопоставляет себя — дворянина «истинного», потомка старинных бояр («родов дряхлеющих обломок») — «новой знати» («У нас нова рожденьем знатность || И чем новее, || Тем знатней»). Особенно «дерзостным» является третий куплет, приобретающий характер бичующей политической сатиры: «Не торговал мой дед блинами, || Не ваксил царских сапогов, || Не пел с придворными дьячками, || В князя не прыгал из хохлов, || И не был беглым он солдатом || Австрийских пудренных дружин, || Так мне ли быть аристократом? || Я, слава богу, мещанин». В этой строфе каждый стих имеет свой определенный адрес. Именно от таких предков пошли известнейшие в то время аристократические роды — князей Меншиковых, графов Кутайсовых, графов Разумовских, князей Безбородко, Клейнмихелей, потомки которых занимали видные государственные посты, а некоторые, как начальник главного морского штаба (князь А. С. Меншиков), являлись личными друзьями Николая I². Однако эта строфа была не только и даже не столько сатирическим выпадом против данных лиц. У Пушкина как будто не было поводов для особенной враждебности именно к ним. Строфа являлась резчайшим политическим памфлетом на всю «новую знать»

вообще; выбраны же были в качестве ярких примеров эти фамилии, видимо, потому, что в отношении их пост мог оперировать широко известными и совершенно точными историческими фактами. Не имеющей прошлого, исторических традиций, надменной в отношении к нему — бедняку сочинителю — и раболепствующей перед верховной властью «новой знати» — влиятельным и богатым владельцам «огромных имений» и десятков тысяч крепостных душ — противопоставляется в следующих четырех строфах славное многовековое историческое прошлое и дальнейшая трагическая судьба — «унижение», оскудение — «сурового», «неукротимого» рода «старинных» бояр Пушкиных, активно участвовавших во всех наиболее трудных и героических событиях отечественной истории и обладавших теми качествами — храбростью, благородством, верностью, честью, — которых совершенно лишены представители «нового» дворянства: «Мой предок Рача мышцей бранной || Святому Невскому служил; || Его потомство гнев венчанный, || Иван четвертый пощадил». Из Пушкиных «был славен не один, || Когда тягался с поляками || Нижегородский мещанин» — тот самый купец Козьма Минин, о котором как раз в эту пору Пушкин писал с таким уважением в одном ряду с крестьянским сыном Ломоносовым (в первоначальных вариантах: «Был в думе с Мининим один», «Был дружен с Мининим один»). Пушкины «руку приложили», «когда Романовых на царство || Звал в грамоте своей народ». Представители «новой знати» «ваксили царские сапоги», а Пушкины запросто «водились с царями». «Nous, qui sommes aussi bons gentilshommes que L'empereur» («Мы такие же родовитые дворяне, как император»), — скажет совсем в тоне этой строки Пушкин великому князю Михаилу Павловичу (XII, 335). Потомки Меншиковых и Орловых при «уничтожившем» старинное дворянство Петре I и «унижившей» его Екатерине II «попали в честь», а пращур поэта «не поладил» с Петром «и был за то повешен им»; а дед во время совершения Екатериной дворцового переворота, который Пушкин характерно называет мятежом, «верен оставался || Паденью третьего Петра» и был посажен в крепость: «И присмирел наш род суровый, || И я родился мещанин». Здесь уже намечены те мотивы, с которыми мы неоднократно встретимся в творчестве Пушкина 30-х годов — в «Родословной моего героя», в «Медном Всаднике», в «Дубровском» и в «Капитанской дочке».

Как в предыдущих, так и в этих строфах «Моей родословной» сказались и «предрассудки» Пушкина, и несколько романтическая идеализация предков (они будут сняты в непосредственно предваряющих «Медного Всадника» набросках так называемой поэмы об Езерском). Но главное — не в этом, а, как уже сказано, в исключительном по смелости и прямо-

нападении на тех, кого в стансах «Друзьям» поэт перифрастически называл рабами и лъстецами, кого в стихотворении «Чернь» именовал тупой, хладной, падменной, бессмысленной чернью и кто здесь предстает без всяких метафорических прикрытий, под своими собственными именами, в своем четко очерченном социальном облике — «новой знати», фактических хозяев страны, ее реакционной придворной верхушки. Мало того, в заключительной, подводящей итог всему сказанному строфе «Мосей родословной» поэт как бы стряхивает с себя все, что в цей имелось и от «предрассудков» и от «возвышающего обмана»:

Под гербовой моей печатью
Я кипу грамот схоронил
И не якшаюсь с новой знатью,
И крови спесь угомонил.

Я грамотей и стихотворец,
Я Пушкин просто, не Мусян,
Я не богач, не царедворец,
Я сам большой: я мещанин.

Здесь перед нами трезвое и четкое (мыслью «историка строгого» и глубоко проникающим «прозаическим» взглядом находящегося в перипеде полной творческой зрелости, умудренного жизненным опытом художника-реалиста) социальное самоопределение и одновременно полное внутреннего достоинства утверждение общественного, народного значения себя как писателя. Повторяющаяся на всем протяжении стихотворения ироническая формула рефрена «я мещанин» в завершающей строфе звучит уже без всякой иронии, всерьез, прямо совпадая с тем, что Пушкин писал в «Разговоре» между А и Б, прежде всего и больше всего имея в виду самого себя, о «старинном дворянстве», которое фактически «составляет у нас род среднего состояния», «трудолюбивого», «грамотного» (заметка «Новые выходки...» и «Я грамотей») и «просвещенного». Снова сравнит он «старинное дворянство» с «*tiers état*» — третьим сословием — в разговоре с Михаилом Павловичем. Народная формула «Я сам большой», уже знакомая нам по главе о странствиях Онегина, в которой поэт говорил об этом как о своем жизненном идеале, здесь дается как реально существующее, как достигнутое внутреннее ощущение. В сочетании со словами: «Я стихотворец» — она звучит гордой декларацией независимости писателя, заявлением, перекликающимся с пафосом обращения к себе в сонете «Поэту»: «Ты царь... Дорогою свободной иди...»

Подготовленная всей болдинской публицистикой Пушкина «Моя родословная» была написана им по дороге в Москву, когда он был задержан на несколько дней в карантине, установленном на 71-й версте от столицы. За три месяца до этого, бежав от всего, что мучило и угнетало его в «сустном свете», в деревню, поэт привез оттуда замысел своих «Бесов» — произ-

ведения, которым начал свою царственную болдинскую осень. Снова возвращаясь в «суетный свет», поэт вез туда хлещущие и обжигающие, как удары кнута, строфы «Моей родословной». О напечатании ее, в особенности после запрещения полемики о литературной аристократии и обрушившихся на Дельвига и его газету репрессий, нечего было и думать¹. Но стихотворение стало широко известно и в рукописи. Несомненно, дошло оно и до тех, кому было адресовано и чье яростное негодование на поэта легко себе представить. С целью предупредить возможные и весьма неприятные последствия, Пушкин, не дожидаясь неизбежного запроса из III отделения, сам обратился с упомянутым объяснительным письмом к Бенкендорфу, в котором намеренно сужал значение стихотворения (текст его, как уже упомянуто, был приложен к письму) до ответа на пасквиль Булгарина. В то же время, извещая шефа жандармов, что несколько списков его пошло по рукам, и зная, что стихи и письмо будут показаны царю (возможно, в связи с надеждами на «контрреволюцию революции Петра», этого даже желая), поэт твердо и смело добавлял, что не жалеет об этом, ибо не отказывается ни от чего, в нем написанного («attendu qu'il n'y a rien que je voulais désavouer»; XIV, 242). Однако, если надежда на Николая и была, она никак не оправдалась. Царское «мнение» не заставило себя долго ждать. Письмо Бенкендорфу было послано 24 ноября 1831 года, а 10 декабря в ответном письме Бенкендорф «дословно» сообщил его поэту: единственным оружием против подлых и низких оскорблений, которыми угостили Пушкина, является презрение; что касается стихов, в них много остроумия, но более всего желчи; для чести пера поэта и особенно его ума (в письме Бенкендорфа это слово выразительно подчеркнуто) лучше, если он не станет распространять его (XIV, 247). В форме сочувствия Пушкину это значило, что на стихи накладывалось высочайшее вето. Тем не менее их продолжали жадно переписывать (списков их дошло до нас больше, чем любого другого рукописного произведения Пушкина)². Думается, именно с этим связано начало той лютой ненависти к поэту со стороны светской черни — высших придворных кругов, которая в конечном счете привела к его трагической гибели³.

Это остро почувствовал непосредственный преемник Пушкина — Лермонтов. Его стихотворение «Смерть поэта», помимо всего, так волнует читателей и потому, что оно насыщено пушкинской атмосферой. Лермонтов как бы непосредственно погружает нас в поэтический мир погибшего поэта, говорит (излюбленный прием самого Пушкина) образами его творчества, на его художественном языке. «Зачем от мирных нег и дружбы простодушной || Вступил он в этот свет завистливый и

душный || Для сердца вольного и пламенных страстей» — и невольно вспоминается пушкинский «Андрей Шень»: «Куда, куда завлек меня враждебный гений? || Рожденный для любви, для мирных искушений, || Зачем я покидал безвестной жизни тень, || Свободу и друзей, и сладостную лень?» (Сходство усиливается схожей лексикой, одним и тем же размером, интонациями.) «И он убит — и взят могилой, || Как тот певец, неведомый, но милый, || Добыча ревности глухой, || Воспетый им с такою чудной силой, || Сраженный, как и он, безжалостной рукой» — и в нашем сознании возникает образ Ленского. Но самая патетическая часть стихотворения — несколько позднее приписанные заключительные шестнадцать строк, претворяющие разлитую по нему глубокую скорбь в неумолимый и праведный гнев, в требование неминуемой и беспощадной расплаты за гибель Пушкина, — связана именно с «Моей родословной»:

А вы, надменные потомки
Известной подлостью прославленных отцов,
Пятою рабскою поправивше обломки
Игрою счастья обиженных родов!
Вы, жадною толпой стоящие у трона,
Свободы, Гения и Славы палачи!
Таитесь вы под сению закона,
Пред вами суд и правда — все молчи!..

Как видим, Лермонтов обращается к тем, кого «родов дряхлеющих обломков», Пушкин, с таким гневным сарказмом бичевал в этом стихотворении, кого клеймил в своих публицистических статьях. Мало того, именно их-то Лермонтов зовет на грозное всенародное судилище — «божий суд» — в качестве главных виновников смерти великого поэта. Поэт не мог знать, когда слагал эти огненные строки — из пламени рожденное слово, — что совсем скоро, всего четыре года спустя, и его постигнет та же участь, что и автора «Моей родословной».

8

БЕЗДНА ДУШИ

*(Маленькие
трагедии)*

Кто снидет в глубину морскую,
Покрытую недвижным льдом?
Кто испытующим умом
Проникнет в бездну роковую
Души коварной...

Какая глубина!
Какая смелость и какая стройность!
Моцарт и Сальери

Полтава



Величайшее многообразие, мирообъемлющая широта пушкинского гения сказались, как мы только что видели, с поразительной силой во многих болдинских стихотворениях поэта. С не меньшей, если не большей яркостью проявились они и в болдинском драматургическом цикле — четырех маленьких трагедиях, с необычайной стремительностью, в течение всего двух недель, одна за другой им завершенных: «Скупой рыцарь» (23 октября), «Моцарт и Сальери» (26 октября), «Каменный гость» (4 ноября), «Пир во время чумы» (8 ноября).

Возможность такой поистине чудодейственной стремительности объясняется в известной степени тем, что замыслы трех первых маленьких трагедий издавна возникли и в течение почти целых пяти лет вынашивались и вызревали в творческом сознании поэта.

1

Одной из ведущих тенденций развития Пушкина в поэта действительности было все усиливающееся в процессе его творческого роста стремление к выходу из замкнутого в себе малого мира — из круга субъективных восприятий и переживаний — в большой объективно существующий мир — природы, людей, истории; стремление к художественному освоению — познанию, поэтическому воссозданию этого большого мира и вширь и вглубь, во всем его богатстве, сложности, противоречиях. Литературно это выражалось во все большем нарастании в художественных созданиях поэта, на первых порах по преимуществу лирических, эпического и драматического начал. Особенно наглядно это видно на эволюции южных романтических поэм Пушкина, отзывавшихся чтением Байрона, — движении, с одной стороны, к эпосу — выходу из мира «Кавказского пленника» в мир «Евгения Онегина»; с другой — к драме: от того же «Кавказского пленника» через узко личные конфликты «Бахчисарайского фонтана» и «Цыган» в макрокосм исторической драматургии, «созданной Шекспиром и Гёте» (XI, 124), в мир Годунова.

С самого начала осознанно новаторскую творческую работу над «Борисом Годуновым» Пушкин приравнивал, наряду с параллельной работой над романом в стихах, к свершению труднейшего литературного подвига. Неудивительно, что она шла одновременно с напряженными и глубокими теоретическими раздумьями над природой, задачами и приемами драматического искусства, методом писателя-драматурга, особенностями и различиями основных и наиболее значительных в развитии новой европейской литературы драматургических систем — французских классиков XVII века, романтиков и наиболее отвечающей тенденциям собственного художественного развития Пушкина драматургии Шекспира.

«Создание «Бориса Годунова» было гигантским шагом поэта по его пути как поэта-драматурга. Но за этим первым шагом с достигнутой высоты открывались новые дали, новые грандиозные перспективы. И вот почти сразу же по завершении трагедии о царе Борисе Пушкин не только создает еще одно — и тоже весьма оригинальное — драматическое произведение — «Сцену из Фауста», но задумывает, а частично и приступает

к работе над несколькими новыми пьесами, в том числе тремя своими будущими маленькими трагедиями. Так, при первом же, через день после возвращения из ссылки в Москву, чтении в тесном литературно-дружеском кругу «Бориса Годунова» Пушкин сообщил, что у него есть «еще Самозванец, Моцарт и Сальери... Продолжение Фауста». Примерно тогда же он говорил Шевыреву, что задумал «Русалку», пьесу о Дон Жуане, драму о легендарном основании Рима — «Ромул и Рем»¹. В начале 1827 года, на вечере у Полевого, он — мы уже знаем — рассказывал о замыслах трагедии о Павле I и той же «Русалки». И число все новых и новых драматургических замыслов Пушкина стремительно возрастало. До нас дошел следующий, собственноручно написанный поэтом, скорее всего в том же 1827 году, перечень, содержащий целых десять названий задуманных им новых драматических произведений: «Скупой, Ромул и Рем, Моцарт и Сальери, Дон Жуан, Иисус, Беральд Савойский, Павел I, Влюбленный бес, Димитрий и Марина, Курбский».

В этом перечне обращает на себя внимание преобладание замыслов пьес с содержанием, относящимся к самым различным векам и народам, над замыслами пьес с отечественным содержанием. Но это никак не противоречит все нарастающей, особенно в тот же период михайловской ссылки, народности пушкинского творчества. Почти с самого начала своей литературной деятельности Пушкин вместе с наиболее прогрессивными писателями-современниками, вместе с Крыловым, Грибоедовым, декабристами, боролся за национальную самобытность — «народность» русской литературы. Выступая против подавляющего влияния на предшествовавших и современных ему русских писателей западноевропейских литератур, в особенности литературы французской, Поэт уже в начале 20-х годов призывал обратиться к русской национальной жизни: истории, обычаям, народному творчеству. Именно на этих путях и создан был «Борис Годунов». Вместе с тем он решительно выступал против чисто внешнего и в существе своем националистического и глубоко реакционного понимания «народности», с которым в то время неоднократно сталкивался. В специально посвященном этому вопросу наброске «О народности в литературе», сделанном либо в 1825 (в пору работы над «Борисом Годуновым»), либо в 1826 году (значит, вскоре после его окончания и как раз в период зарождения новых драматургических замыслов), Пушкин, имея в виду одну из статей Булгарина, иронически замечал: «Один из наших критиков, кажется, полагает, что народность состоит в выборе предметов из Отечественной истории, другие видят народность в словах, т. е. радуются тем, что изъясняясь по-

русски употребляют русские выражения. Но мудроно отъять у Шекспира в его „Отелло“, „Гамлет“, „Мера за меру“ и проч. достоинства большой народности. Вега и Кальдерон поминутно переносят во все части света, заемяют предметы своих трагедий из итальянских новелл, из французских ле. Ариосто воспеваает Карломана, французских рыцарей и китайскую царевну. Трагедии Расина взяты им из древней истории. Мудрено однако же у всех сих писателей оспаривать достоинства великой народности» (XI, 40). Именно таким путем, начиная с «Руслана и Людмилы», шел Пушкин. Характерно, что даже в «Бориса Годунова», содержание которого полностью связано с отечественной историей, он включил знаменитые польские сцены. Своего рода демонстрацией именно такого понимания «народности» явились и его замыслы целой серии драматических произведений, в которых он действительно переносился своим воображением в самые различные части света, весьма далекие друг от друга исторические эпохи (античность — «Ромул и Рем», начало нашей эры — «Иисус», средневековье — «Беральд Савойский», Возрождение — «Дон Жуан», новое время — «Моцарт и Сальери»). Параллельно с этим поэт предполагал идти и по дороге, открытой «Борисом Годуновым», разрабатывая в его манере ряд драматических эпизодов русской истории, прежде всего связанной с той же эпохой «многих мятежей», которая была частично воскрешена в его первой исторической трагедии («Димитрий и Марина», отчасти «Курбский», конечно не Курбский-сын, уже фигурировавший в его трагедии, — персонаж вымышленный, а князь А. М. Курбский, страстный и гневный обличитель тирании Ивана Грозного; «бурная жизнь Иоаннова изгнанника» (XI, 68) и должна была дать материал для этой пьесы). По свидетельству того же Шевырева, Пушкин «говорил, что намерен писать еще „Лжедимитрия“ и „Василия Шуйского“, как продолжение „Бориса Годунова“, и еще нечто взять из междоусобия: это было бы в роде Шекспировских хроник»¹. Этому плану Пушкина, конечно, нанесло тяжкий удар запрещение Николаем не только к постановке, но и к печати «Бориса». Уже совсем безнадежны в этом отношении были пьесы о Павле I и Иисусе. Даже много спустя, в 1855 году, когда Анненков опубликовал данный пушкинский перечень, он вынужден был заменить самые их названия (кроме них, до нас ничего не дошло) многоточиями; впервые эти названия смогли появиться в печати только в 1881 году. Не приходится говорить, какой исключительный интерес представляли бы эти пьесы, в особенности вторая, будь они Пушкиным написаны.

Многие из этих замыслов продолжали занимать поэта и позднее. Так, в 1829 году он снова писал, что намерен обра-

тяться к созданию пьес о Марине Мнишек и Шуйском. Но эти пьесы, будь они осуществлены, хотя и развивали бы темы первой исторической трагедии поэта, вместе с тем во многом бы от нее отличались. Там он ставил своей задачей дать наиболее полную и широкую картину воскрешаемой им эпохи и ее деятелей — реальных исторических лиц, не углубляясь слишком в их психическую жизнь, в существо их характеров. Отвечая в 1825 году на переданный Вяземским совет Карамзина «иметь в виду в начертании характера Бориса дикую смесь, — набожности и преступных страстей... Эта противоположность драматическая!» (XIII, 224), он писал: «Благодарю тебя... за замечание Карамзина о характере Бориса. Оно очень мне пригодилось. Я смотрел на его с политической точки, не замечая поэтической его стороны; я его засажу за евангелие, заставлю читать повесть об Ироде и тому подобное» (XIII, 227). Сам Пушкин считал глубокое и разностороннее изображение человеческих характеров одним из замечательнейших свойств гения Шекспира. Однако тогда этим «шекспировским» советом Карамзина он так и не воспользовался.

Об убийце младенцев — царе Ироде — он действительно в трагедии упомянул, но устами юродивого, то есть придал этому тоже политический характер — гласа народной совести. Теперь, наоборот, творческое внимание Пушкина особенно привлекает психический строй — характеры тех же действовавших уже в его первой трагедии исторических лиц. В личности Марины Мнишек «волнует» поэта не только ее «необычайная» политическая биография, но — главное — ее «необычный характер»: «...это была странная красавица. У нее была только одна страсть: честолюбие, но до такой степени сильное и бешеное, что трудно себе представить. Посмотрите, как она, вкусив царской власти, опьяненная несбыточной мечтой, отдается одному проходимцу за другим... готовая отдаться тому, кто только может дать ей слабую надежду на более уже несуществующий трон. Посмотрите, как она смело переносит войну, нищету, позор, в то же время ведет переговоры с польским королем, как коронованная особа с равным себе, и жалко кончает свое столь бурное и необычайное существование. Я уделил ей только одну сцену, но я еще вернусь к ней, если бог продлит мою жизнь. Она волнует меня как страсть». «Я намерен также вернуться и к Шуйскому», — пишет далее Пушкин. И опять-таки поэта творчески волнует теперь не столько весьма колоритная политическая биография Шуйского, которую он тут же набрасывает и которая в своем роде не уступает «бурному существованию» Марины, сколько присущая облику «лукавого царедворца» и в нем уживающаяся «странная смесь» («un singulier mélange»; вспомним слова Карам-

зна о «дикой смеси») «смелости, изворотливости и силы характера» (XIV, 395—396).

Возврат Пушкина к мысли о создании цикла исторических хроник, непосредственно продолжавших «Бориса Годунова», по-видимому, связан с тем, что как раз в это время он возобновил попытки получить разрешение царя на опубликование своей трагедии. Год спустя это столь запоздавшее разрешение было наконец получено. Но реакция на него поэта оказалась словно бы совсем неожиданной. «С отвращением решаюсь я выдать в свет свою трагедию», — писал он в одном из набросков задуманного предисловия к «Борису». Однако для этой парадоксальной реакции были серьезные основания. «Борис Годунов» создавался непосредственно перед восстанием декабристов, в успех которого Пушкин после беседы с приехавшим к нему в михайловскую ссылку Пушиным готов был снова поверить. И то, что трагедия вызревала в предекабрьской атмосфере, наложило на нее глубокий отпечаток. С этим связано не только обращение к эпохе «многих мятежей», не только резко выраженная политическая проблематика. Главное, с этим была связана основная цель, поставленная перед собой поэтом, — демократизировать русскую литературу на одном из наиболее общественно действенных ее участков — произвести переворот в области драматургии и театра, ниспровергнув господствовавшую систему «придворной трагедии» Расина — Сумарокова и явив русским читателям и зрителям образец шекспировской «трагедии народной». Однако после неудачного исхода восстания декабристов поэту стало казаться, что попытка эта была предпринята им преждевременно, что и здесь он «вышел рано, до звезды». Уже в 1828 году в открытом «Письме к издателю „Московского вестника“» Погодину, столь восторгавшемуся «Борисом Годуновым» (опубликовано письмо не было), Пушкин заявлял, что склонен рассматривать свою трагедию как «анахронизм» (XI, 67). А в 1830 году и прямо пояснял: для того, чтобы «трагедия народная, Шекспирова» «могла расставить свои подмостки, надобно было бы переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий» (XI, 180). Прочитав эти строки, С. М. Бонди замечает: «Мне кажется несомненным, что в последних словах Пушкин настолько ясно, насколько это было возможно в статье, предназначавшейся для напечатания, говорит о грядущей революции... Мне кажется, — добавляет исследователь, — что в моем понимании вышеприведенных слов нет натяжки...»¹ Такое понимание представляется мне чересчур прямолинейным. Но мысль, что возникновение мечтавшегося поэту в пору создания «Бориса Годунова» театра, созвучного «струнам сердца» народа, его вкусам, потребностям, интересам, выве-

денного из «аристократического общества» «на площадь» — обращенного к широкому народному зрителю, возможно лишь при условии общественного переворота, аналогичного по меньшей мере французской революции конца XVIII века, — эта мысль в словах Пушкина, несомненно, содержится. Однако после неудавшейся попытки декабристов совершить государственный переворот ни малейших изменений подобного рода в стране не произошло. Наоборот, все — и даже тверже, чем до этого, — продолжало оставаться на прежних местах. Отсюда и невозможность какого-либо успеха трагедии народной: «Где зрители, где публика? — спрашивает тут же Пушкин. — Вместо публики встретит она тот же малый ограниченный круг, и оскорбит надменные его привычки... вместо созвучия, отголоска и рукоплесканий услышит она мелочную, привязчивую критику». Действительно, уже отклики на появившуюся в 1827 году в «Московском вестнике» одну из самых замечательных сцен «Бориса Годунова» — «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» — показали, что сочувственный отголосок трагедия, за исключением «малого числа людей избранных», едва ли встретит. «Люди умные, — с горькой иронией замечает Пушкин, — обратили внимание на политические мнения Пимена и нашли их запоздалыми; другие сомневались, могут ли стихи без рифм называться стихами. Г-н З. предложил променять Сцену Бориса Годунова на картинки Дамского Журнала. Тем и кончился строгий суд почтеннейшей публики» (XI, 68). (Напомню, кстати, что в 1826 году дирекцией императорских театров было запрещено принимать пьесы, написанные стихами без рифм). Именно этим и мотивирует Пушкин чувство отвращения, испытываемое им при мысли об издании своей трагедии: «...хотя я вообще всегда был довольно равнодушен к успеху или неудаче своих сочинений, но признаюсь, неудача *Бориса Годунова* будет мне чувствительна, а я в ней почти уверен» (XI, 140). Причем огорчение поэта в предвиденье неудачи «Бориса» вызывалось не столько естественной авторской уязвленностью, сколько его заботами о судьбах русской литературы, о путях ее дальнейшего развития. Еще в одном из набросков предисловия к «Борису Годунову» он пишет: «...неуспех драмы моей огорчил бы меня, ибо я твердо уверен, что нашему театру приличны народные законы драмы Шекспировой, а не придворный обычай трагедий Расина — и что всякой неудачный опыт может замедлить преобразование нашей сцены» (XI, 141) *.

* Следует иметь в виду, что термины *драма* и *трагедия* здесь и далее, очевидно, употребляются Пушкиным как род (драма — драматическое искусство вообще) и вид. Отсюда он и называет пьесы Расина, Шекспира, своего «Бориса Годунова» то драмами, то трагедиями.

Всем этим и объясняется, почему в осенние болдинские месяцы 1830 года, когда сложились особенно благоприятные условия для реализации издавна вынашиваемых поэтом замыслов, он стремится осуществить преобразование русского театра, привить ему принципы «народной» шекспировской драматургии на иных путях. Вместо создания новых исторических трагедий о Марине Мнишек и Василии Шуйском, столь полно и глубоко, как это видно из приведенной выше биографии-характеристики Марины (так же подробно разработана и биография-характеристика Шуйского), им предварительно разработанных, поэт принимается за реализацию других драматургических замыслов, также восходящих к периоду михайловской ссылки, но по своему предмету и художественным задачам, которые в них ставятся, существенно отличающихся от «Бориса Годунова». На основе этих замыслов и создаются три маленькие трагедии, составившие новый и в своем роде не менее, если не более значительный, чреватый будущим этап пушкинской драматургии, также исподволь подготовленный предшествующими творческими исканиями поэта, внутренней логикой его становления и развития как художника-реалиста, одного из величайших основоположников реализма в мировой литературе XIX века. Работа над маленькими трагедиями, так же как раньше работа над «Борисом Годуновым», шла в органической связи с размышлениями поэта о драматургии, что нашло выражение в ряде набросков этого времени. Среди них особенно значителен набросок статьи об исторической трагедии Погодина «Марфа Посадница Новгородская» (печатается под редакторским заглавием: «О народной драме и драме „Марфа Посадница“»). Предприняв под влиянием и по следам «Бориса Годунова» новый «опыт народной трагедии», Погодин тем самым продолжал дело, начатое Пушкиным, чем, надо думать, и объясняется горячее участие, которое принимал в этом поэт, всячески одобряя и поощряя автора по ходу его работы. Получив в Болдине рукопись уже законченной пьесы, Пушкин сразу же начал готовить в высшей степени сочувственную статью. Но работу над ней он не завершил (до нас дошли только планы и отрывочные черновые наброски). И можно догадываться, почему это произошло. От намечавшегося было предисловия к «Борису Годунову» Пушкин отказался. Но многие заветные, издавна выношенные поэтом мысли о драматургии, высказанные в разное время в набросках предисловия, он ввел в обширную теоретическую и историко-литературную часть данной статьи, предваряющую анализ пьесы Погодина и являющуюся как бы новой формой для провозглашения своего кредо как писателя-драматурга, задумавшего осуществить «литературную революцию» (ироническое выражение автора

одной из рецензий в связи с вышедшим в свет месяца полтора спустя «Борисом Годуновым»). Встреча «Годунова» и критикой и публикой полностью оправдала самые мрачные предвидения поэта, что, естественно, еще больше утвердило его в безнадежности попыток посредством «трагедии народной» преобразовать русский театр.

То, что не удалось самому Пушкину, конечно, еще менее могло удасться довольно видному тогда ученому-историку, по посредственному писателю Погодину. Само появление пушкинской статьи о его пьесе дало бы только повод к новым издевкам критики. И статья была брошена недописанной. Однако ее первая, вводная часть, содержащая наиболее полные и зрелые высказывания Пушкина по вопросам драматургии со многими имеющимися в ней блистательными, афористически отточенными формулировками, имеет очень важное значение. Открывается она сжатым обзором зарождения и развития европейского драматического искусства, несомненно теоретически осмысляющим и собственный путь Пушкина как драматурга и его опыт над созданием маленьких трагедий (статья писалась во второй половине ноября, то есть почти непосредственно за их окончанием). «Драматическое искусство, — пишет Пушкин, — родилось на площади для народного увеселения». «Народ, как дети, требует занимательности, действия... Трагедия преимущественно выводила тяжкие злодеяния, страдания сверхъестественные, даже физические». Но в дальнейшем своем развитии «драма стала заведовать страстями и душою человеческою», это и составляет основной ее предмет, ибо изображение «страстей и излиний (?) души человеческой... всегда ново, всегда занимательно, велико и поучительно». Традиции народного театра были восприняты и развиты Шекспиром. Но затем «драма оставила площадь и перенеслася в чертоги... оставила язык общепринятый и приняла наречие модное, избранное, утонченное... Отселе важная разница между трагедией народной, Шекспировой и драмой придворной, Расиновой», по пути которой пошел у нас «несчастнейший из подражателей», Сумароков (XI, 177, 178). Вернуть театр снова «на площадь», как Пушкин осознал это именно в данной статье, в условиях русской действительности было немислимо, но можно и должно, считал он, совлечь с него «придворное» платье, демократизировать русскую драматическую сцену, призванную ведать страстями и душой человеческой. Именно в этом направлении шло движение и самого Пушкина-драматурга — от народной исторической трагедии — «Бориса Годунова» — к насквозь психологическим драмам — маленьким трагедиям болдинской осени.

Характеры персонажей и их «страсти» в нашей допушкинской литературе разрабатывались или по рационалистическим схемам классицизма, или в «чувствительном» духе Карамзина. «Излияния и страсти души человеческой», привлекавшие к себе особое внимание романтиков, составляли основное содержание и пушкинских южных поэм, в особенности таких, как «Бахчисарайский фонтан» и «Цыганы», в которых они изображались главным образом в плане внешних — «физических» — проявлений и к тому же с романтической приподнятостью, впадающей порой в мелодраму. Все это восторгало читателей-современников и вызывало многочисленные подражания, но очень скоро перестало удовлетворять самого поэта. Гораздо углубленнее показаны «противуречия страстей» (слова из посвящения «Кавказского пленника»), раскрыты «сильные характеры» действующих исторических лиц (в этом, как я уже отмечал, бесспорно сказался опыт «Бориса Годунова») в «Полтаве». Одной из художественных задач поэмы Пушкин ставил проникновение во внутренний мир Мазепы, обуреваемого двумя сталкивающимися меж собой, но равно преступными страстями — непомерным, ни перед чем не останавливающимся честолюбием и властолюбием (здесь — своего рода вариант «лукавого царедворца» Шуйского) и незаконной любовью к своей крестной дочери. Равным образом стремился поэт понять и объяснить «душу преступницы молодой» — тоже ни перед чем не останавливающуюся любовную страсть к «удрученному годами» старику гетману. Но это было для Пушкина только одной из задач — средством, как и в «Борисе Годунове», воскресить историческую эпоху во всей ее истине. Наоборот, стремление проникнуть испытующим умом в «бездну души» составляет главную задачу маленьких трагедий. Характерно, что в числе вариантов общего названия, которое хотел придать им Пушкин, имеются и такие: «Драматические изучения», «Опыт драматических изучений».

«Что развивается в трагедии. Какая цель ее?» — ставит Пушкин вопрос в одном из планов статьи «О народной драме...» и отвечает: «Человек и народ — Судьба человеческая, судьба народная» (XI, 419). Судьбы человеческие предстают перед нами и в «Борисе Годунове» и в «Полтаве». Но основной целью этих произведений было художественное раскрытие «судьбы народной». Свои будущие маленькие трагедии Пушкин задумывал как своеобразный художественно-психологический эксперимент — «опыт драматических изучений», — целью которого было тончайшее проникновение в незримую внешнему глазу «глубь сердец» (слова поэта в «Тазите»), исследование души человеческой, охваченной, как у Марины Мнишек, некоей поглощающей, господствующей страстью.

(В «Борисе Годунове», как и в замыслах новых исторических трагедий о Марине и Шуйском, герои были обуреваемы политическими страстями — честолюбием, стремлением к захвату «высшей власти» — царского престола.) Страсти героев параллельных, по преимуществу психологических, замыслов Пушкина: жажда денег — скупость, жажда славы — зависть, жажда любовного обладания, культ чувственных наслаждений — носили, так сказать, «частный» и вместе с тем «общечеловеческий» характер, вырастая на исконной почве собственных общественных отношений. Именно поэтому многочисленнейшие изображения таких страстей, как скупость, зависть, мы находим, начиная с античности, в литературах всех времен и народов. Неудивительно, что исследователям пушкинских маленьких трагедий удалось подобрать к ним огромное число литературных источников, параллелей, реминисценций. Так, комментаторами «Скупого рыцаря» называется около двадцати пяти произведений зарубежной и русской литературы самых различных жанров о скупости (число это, несомненно, можно и еще увеличить); примерно с пятнадцатью из этих произведений устанавливаются более или менее убедительные черты сходства тех или иных деталей в пьесе Пушкина¹. В результате может возникнуть впечатление, что пушкинская маленькая трагедия всего лишь мозаика, искусно составленная из чужих камешков. Между тем нет ничего ошибочнее подобного представления. Самый подбор таких параллелей, по существу, оправдан лишь в том случае, если обращать внимание не столько на сходства отдельных, вырванных из общего контекста мест сопоставляемых произведений, сколько на особенность и своеобразие данного произведения в целом, в чем, конечно, и заключается самое ценное — писательская индивидуальность автора. Пушкин, мы знаем, был исключительно эрудирован в литературном отношении. Опыт многого до него сделанного он — сознательно, а порой и невольно — запоминал и учитывал. Но все его маленькие трагедии, вплоть до прямо — в основном — переводного «Пира во время чумы», как мы в дальнейшем убедимся, создания в высшей степени оригинальные, по глубине творческой мысли и художественности воплощения единственные в своем роде во всей мировой литературе.

Как и в «Борисе Годунове», основным ориентиром Пушкина в его «драматических изучениях» был шекспировский художественный опыт. Поэта восхищала непосредственность, могучая природная сила дарования Шекспира — «гениального мужичка», как полувшутку он его назвал вскоре по возвращении из ссылки, возражая против слишком мудреного истолкования его творчества немецкими теоретиками: «Немцы видят в Шек-

спире, чорт знает что, тогда как он просто, без всяких умствований, говорил, что было у него на душе, не стесняясь никакой теорией»¹. Именно такой Шекспир был особенно важен Пушкину при создании «Бориса Годунова». В не меньшей мере ценил он в Шекспире писателя, который «понял страсти», умел, как никто до него, проникать в сокрытые глубины внутреннего мира человека. С этим, несомненно, связаны необыкновенно выразительные слова Пушкина, сказанные той же осенью 1826 года Погодину: «У меня кружится голова после чтения Шекспира, я как будто смотрю на бездну»².

Однако новые художественные задачи, которые поэт ставил себе в будущих маленьких трагедиях, требовали и существенно иной формы драматургического их решения. Поисками такой новой формы, можно думать, в значительной мере объясняется тот большой разрыв между замыслами и их осуществлением, который в данном случае имел место. С этими поисками было естественно связано новое возвращение Пушкина к мыслям о сущности драматического искусства вообще, и в особенности все о тех же двух антагонистических системах — Шекспира и Расина, волновавшим его в период создания «Бориса Годунова». Но тогда, стремясь полностью ниспровергнуть своей «трагедией народной» «трагедию придворную», Пушкин резко — по всем линиям — противопоставлял Шекспира Расину. Соответственно и все суждения и отзывы его о «маркизе» Расине до и во время работы над «Борисом» делались в основном под знаком ожесточенной борьбы романтиков с классиками и носили острополемичный или сугубо иронический характер. Но уже в известном нам «Письме к издателю „Московского вестника“» Пушкин, который к этому времени все осознаннее и тверже закладывал основы *реалистической* литературы, становится как бы над продолжающимися спорами русских романтиков с классиками. К спорам этим он и раньше относился довольно скептически, а ныне они для него — уже навсегда пройденный этап; в своем творчестве он не примыкает теперь ни к одному из воюющих лагерей, идет своим полностью самостоятельным путем: «...каюсь, что я в литературе скептик (чтоб не сказать хуже) и что все ее секты для меня равны, представляя каждая свою выгодную и невыгодную сторону. Обряды и формы должны ли суеверно поработать литературную совесть». А в конце письма, оспаривая принятое мнение, что в одном месте трагедии «Британик» имеется «смелый памак» на «увеселения двора Людовика XIV», пишет: «Будучи истинным поэтом, Расин, написав сии прекрасные стихи, был исполнен Тацитом, духом Рима; он изображал ветхий Рим и двор тирана, не думая о версальских балетах», и тут же характерно сближает в этом отношении Расина не с кем

инным, как с Шекспиром (XI, 66, 69). А в набросках своей итоговой статьи «О народной драме...», в которой он теперь владеет и свободно распоряжается основным материалом европейской драматургии на всем протяжении ее существования (в письме к Раевскому 1825 года он признавался, что еще не читал Кальдерона), прямо ставит Расина, в качестве одного из «величайших драматических писателей», в один ряд с Шекспиром. Напомню, что именно в планах этой статьи, непосредственно вслед за уже приведенным выше определением предмета и цели трагедии (судьба человеческая, судьба народная), Пушкин сформулировал положение о равном величии и Шекспира и Расина, недостаточно (поскольку это лишь тезисный пункт плана) раскрытое им самим, а в дальнейшем и постоянно цитирующими его исследователями: «Вот почему Расин велик несмотря на узкую форму своей трагедии. Вот почему Шекспир велик несмотря на неравенство, небрежность и уродливость отделки». Между тем смысл этого утверждения проясняется, если связать его с имеющимися набросками данной статьи.

В период работы над «Борисом Годуновым» Пушкин решительно возражал против стремления драматургов эпохи классицизма к натуралистически — без учета условности драматического искусства — понимаемому «правдоподобию» — естественности, выражением чего и явилась «узкая форма» трагедии, рабски подчиненной закону так называемых трех единств.¹ Теперь Пушкин подчеркивает, что художественная правда драматического искусства не обязательно связана и со «строгим соблюдением» знаменитого, не менее чем классическая теория «единств», требования романтиками «местного колорита». Для доказательства этого он ссылается на наиболее значительные образцы драматургии прошлого: «...величайшие драматические писатели не повиновались сему правилу. У Шекспира римские ликторы сохраняют обычай лондонских алдерманов. У Кальдерона храбрый Кориолан вызывает консула на дуэль и бросает ему перчатку. У Расина полу-скиф Иполит говорит языком молодого благовоспитанного маркиза... Со всем тем, Кальдерон, Шекспир и Расин стоят на высоте недостижимой и их произведения составляют вечный предмет наших изучений и восторгов». Подлинная правда драматического искусства, поскольку его основное содержание — душа человеческая, заключается не во внешнем правдоподобию: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя» (XI, 177—178). Именно этой внутренней правде и следует Пушкин в своих маленьких трагедиях, хотя, в отличие как от Кальдерона и Расина, так и от Шекспира, он, творец нового художественного

синтеза, имя которому — поэзия действительности, никак не грешит и против «местного колорита». Наоборот, «драматические изучения» страстей и судеб человеческих поэт осуществляет не в некоем отвлеченном психологическом пространстве, а исследует душу своих героев, ставя их в конкретные условия места и времени, накладывая на их характеры яркие и живые исторические и национальные краски.

На основе широчайшего художественного синтеза множественных, в том числе прямо противоположных друг другу, драматургических систем и созданы замечательнейшие образцы поэзии действительности в области драматического искусства — маленькие трагедии.

Пушкин исключительно ценил Шекспира как гениального создателя разнообразнейших и многосторонних человеческих характеров. Наоборот, одним из наиболее слабых — «невыгодных» — сторон драматургии Расина он считал его неумение создавать характеры героев, ставя это в прямую связь с «придворным обычаем» его трагедии. «Расин понятия не имел об создании трагического лица», — писал он брату в 1824 году, тут же отмечая, однако, в качестве «выгодной» стороны его пьес то, чего не находил у Шекспира: строгость и стройность «отделки» — стихи, полные «смысла, точности и гармонии» (XIII, 86). И в этом отношении даже в своей народной трагедии поэт шел по пути не Шекспира, а скорее Расина. Здесь — прямая преемственная линия от «Бориса Годунова» к маленьким трагедиям, писанным также белым стихом — тем же пятистопным ямбом, но только более непринужденным, «разнообразным» — без обязательной цезуры на второй стопе. Но в структурном отношении маленькие трагедии существенно отличаются от «Бориса». Свою историческую трагедию поэт, по собственным словам, «расположил... по системе Отца нашего — Шекспира», принеся «ему в жертву пред его алтарь два классические единства» (то есть единства места и времени) и «едва сохранив последнее» — единство действия; не сохранил он и «единства слога — сего 4-го необходимого условия французской трагедии» (XI, 66—67). Маленькие трагедии по своей структуре, наоборот, гораздо ближе к «узкой форме» трагедий Расина. В них не только сохранены единство действия и единство слога, но присутствуют, то полностью (в «Моцарте и Сальери», в «Пире во время чумы»), то почти, «классические единства» места и времени. Это отнюдь не значит, что поэт, разочаровавшись в возможности преобразования своим «Борисом» русской сцены, решил вернуться на традиционные пути, снова подчинить себя правилам французского классицизма, решительно до этого им отвергавшимся. Строя свою трагедию, воссоздававшую «макромир» — целую историче-

скую эпоху, Пушкин, раздвигая ее *вширь* — и в пространстве и во времени, — создавал движущуюся панораму последовательно развивающихся одно из другого исторических событий, галерею многочисленных действующих лиц, волнующееся море народных масс. Осуществляя свои «драматические изучения», поэт шел вглубь, погружался в «микромир», во внутреннюю жизнь человека. Экцентрическая форма «Бориса» для этого явно не подходила. Наоборот, залогом наибольшей успешности предпринятых им художественно-психологических экспериментов являлась максимальная концентрация формы, по возможности отсутствие всего внешнего, отвлекающего (отсюда очень малое количество персонажей, предельно малое число сцен), сосредоточение внимания не на физическом, а на психическом движении страстей. Как видим, структура маленьких трагедий определена самим художественным заданием, поставленным перед собой Пушкиным, но по существу она представляет собой своего рода синтез «сердцеведения» Шекспира и «узкой формы» Расина.

Вместе с тем зачатки новой структуры маленьких трагедий, столь отличной от «Бориса Годунова», в какой-то мере уже были заложены в нем самом. На «действия», акты (в этом отношении Пушкин пошел дальше Шекспира) он не разбит, а состоит из большого числа сцен, многие из которых крайне невелики по своим размерам. Все эти сцены, несмотря на то что они в еще большей степени, чем главы «Евгения Онегина», являются «пестрыми» не только по своему содержанию, но и по своему речевому и стилистическому оформлению, нерасторжимо сплавлены в некое органическое художественное единство; в то же время многие из них настолько целостны, замкнуты в себе, внутренне завершены, что представляют собой как бы некий самодовлеющий художественный организм. Вспомним, например, знаменитую сцену в Чудовом монастыре, единственную, в которой появляется столь значительный для всего строя, тона и даже фабульного развития трагедии образ летописца Пимена (отдельной публикацией этой сцены и началось появление трагедии в печати), или не менее в своем роде знаменитую сцену у фонтана, столь излюбленную актерами для концертного исполнения и действительно как бы представляющую собой своего рода миниатюрную пьесу в пьесе, живо рисующую ту «одну страсть», которая всецело владела душой Марины, — ее безмерное, идущее на все политическое честолюбие. И надо сказать, что связь маленьких трагедий с «Борисом Годуновым» не ограничивается только структурным моментом. Уже в «Борисе Годунове» Пушкин стал на «шекспировский» путь «вольного и широкого изображения» человеческих характеров. (А в знаменитом монологе

царя Бориса («Достиг я высшей власти...») — в этом беспощадном самораскрытии души незаурядного, большого человека, охваченного муками совести за совершенное преступление, — мы имеем первый образец пристального интереса к внутренним движениям души, которые составят основной предмет последующих «драматических изучений» Пушкина.

Следующим шагом по пути максимального сжатия — «сужения» — драматургической формы, уже почти вплотную подводящим к маленьким трагедиям, является написанная вскоре после «Бориса» «Сцена из Фауста», как бы восполняющая «величайшее создание» Гёте — дающая весьма своеобразную интерпретацию образа Фауста, в котором Пушкин провидит характерные черты «современного человека» «с его безнравственной душой, || Себялюбивой и сухой || ... С его озлобленным умом, || Кипящим в действии пустом». Произвольно и ошибочно вводимая подавляющим большинством собраний сочинений Пушкина в раздел стихотворений, «Сцена» на самом деле составляет одно из существенных звеньев в развитии пушкинской драматургии, что верно понял уже Белинский, прямо относя ее к «драматическим опытам».

Все это показывает, что Пушкин уже в это время исподволь подходил к будущей форме маленьких трагедий. Однако не только отдельные сцены из «Бориса Годунова», но и «Сцена из Фауста», при всей своей внутренней законченности и самостоятельности, все же воспринимались как малая часть гораздо более обширного (в первом случае своего, во втором — чужого) целого. Форма же для задуманных «драматических изучений» — драматических этюдов, каждый из которых являлся бы вместе с тем особой и совершенно самостоятельной, ни с чем другим не связанной пьесой, в течение долгих лет у поэта не складывалась.

Своего рода катализатором, ускорителем этого затянувшегося процесса явились для Пушкина «Драматические сцены» Барри Корнуола, с которыми он познакомился по бывшему при нем в Болдине уже известному нам однотомному собранию сочинений четырех английских поэтов и которые во многом оказались, еще больше чем лирика Корнуола, созвучными его собственным художественным исканиям.

Школьный товарищ Байрона, Корнуол-драматург шел, однако, совсем своим, особым путем, опираясь на традиции старинных английских драматургов — «елизаветинцев» — и гений Шекспира. Вместе с тем его «Сцены», посвященные изображению человеческих страстей, отличаются, как подчеркивал в предисловии к ним сам автор, «странностью вымысла» — психологической исключительностью фабулы и положений. Причем внимание Корнуола по преимуществу привлекают

граничащие с патологией явления человеческой психики (характерно в этом отношении, что, будучи по профессии адвокатом, он в течение почти трех десятилетий был комиссаром управления домами для умалишенных). «Барри Корнуол, — пишут издатели его сочинений, — предпочтительно изображает болезненные чувства природы нашей (*morbid feelings of our nature*) и даже ее необузданные заблуждения». В то же время, в противовес современной ему драматургии, он стремился к наивозможной «естественности» как в изображении «чувств», так и во всем стиле своих «драматических сцен». О внимательном и увлеченном чтении последних Пушкиным наглядно свидетельствует большое количество бесспорных реминисценций из них, которые нетрудно обнаружить в маленьких трагедиях (в «Моцарте и Сальери», в «Каменном госте») ¹.

Однако особенно важным оказалось для Пушкина то, что Барри Корнуол в общем решил, и решил именно в том направлении, в каком двигалась его собственная творческая мысль, конструктивную проблему: его драматизированные психологические этюды, при напряженности внутреннего движения страстей, предельно скупы в отношении внешней формы: состоят из одной — четырех сцен, содержат самое ограниченное число персонажей. Это было как раз то, чего добивался Пушкин, к чему он шел своей «Сценой из Фауста». И катализатор сработал: произошла стремительнейшая кристаллизация давних творческих замыслов — одна за другой возникли «Драматические сцены». Именно так, прямо по Корнуолу, и назвал их с самого начала Пушкин (см. набросанный им проект титульного листа к ним). Но и тогда, когда он пришел, через ряд вариантов, к наиболее точному и выразительному названию их «маленькими трагедиями», он сохранял и это первоначальное заглавие (вспомним в письме к Плетневу: «привез... несколько драматических сцен или маленьких трагедий». «Драматическими сценами» обозначил он их и в плане задуманного, но несостоявшегося четырехтомника его избранных произведений, составленном в 1831 году).

Конечно, сближая маленькие трагедии с «драматическими сценами» Барри Корнуола, никак не следует упускать из виду и того, что их друг от друга отличает. На одно из таких отличий — и существенное — указывает, правда, не без некоторого преувеличения, С. М. Бонди, считая, что «Сцены» Корнуола — это пьесы для чтения, а пушкинские маленькие трагедии — пьесы для театра. Отсюда он делает вывод, что вообще сходство между ними «чисто внешнее и по существу мнимое». Другие исследователи, видимо стараясь защитить Пушкина от упрека в несамостоятельности, подражательности, идут еще

дальше. Так, автор новейшей большой монографии о драматургии Пушкина прямо заявляет, что «представление о зависимости „Маленьких трагедий“ от „Драматических сцен“ Б. Корнуола» — «в корне неправильное»¹. Подобное утверждение, ничем, кстати, кроме ссылки на С. М. Бонди, не подкрепленное, явно противоречит только что приведенным фактам. К этому следует добавить, что впечатление, произведенное на Пушкина «Драматическими сценами» Корнуола, было не только очень сильным, но и весьма длительным. Известно, что целых шесть с лишним лет спустя, 25 января 1837 года, он обратился к писательнице А. О. Ишимовой с предложением перевести для опубликования в «Современнике» несколько отобранных им «драматических очерков» (кстати, так, в одном из вариантов заглавия, назвал он и свои маленькие трагедии) Барри Корнуола, а два дня спустя, в самый день дуэли, вместе с письмом ей (это были вообще последние строки, написанные Пушкиным) направил и однотомник четырех поэтов². Что же касается защиты от упрека в подражательности, то, конечно, Пушкин 1830 года менее всего в такой защите нуждается. По психологической и философской глубине, по своему художественному чекану маленькие трагедии Пушкина и «Драматические сцены» Корнуола — вещи несоизмеримые. Пьесы Корнуола — талантливое и оригинальное литературное явление. Маленькие трагедии, как я постараюсь это показать, — одно из величайших чудес мирового искусства слова. Но наше представление не только о ходе творческого развития Пушкина, а и о русско-английских литературных связях, значит, и еще шире — об общем процессе развития европейской литературы, было бы неполным и неточным, если бы мы не учли, что при создании этого чуда поэт опирался не только на опыт и достижения величайших драматических писателей прошлого, но что в известной мере способствовал этому и относительно скромный его современник — полюбившийся ему английский поэт и драматург Барри Корнуол.



Цикл болдинских «драматических изучений» открывается «Скупым рыцарем». И в этой, первой по времени написания, маленькой трагедии Пушкина едва ли не особенно отчетливо проступают те черты метода, поэтики, стиля, которыми отмечен следующий за «Борисом Годуновым», посвященный исследованию и познанию бездны души человеческой, психологический по преимуществу, этап пушкинской драматургии.

В рукописях поэта имеется лаконичная запись (датируется в академическом издании началом января 1826 года): «Жид

и сын. Граф». С этой записью, несомненно, связано заглавие «Скупой», открывающее уже известный нам и относящийся к 1827 году перечень замыслов новых пушкинских пьес. Но никаких дальнейших следов пьесы о скупом вплоть до болдинской рукописи, содержащей окончательный текст ее, мы не имеем. Таким образом, документированы только начальный и заключительный момент работы над ней Пушкина, все промежуточные звенья отсутствуют. Это делает почти невозможным изучение истории создания одного из замечательнейших пушкинских творений. Но некоторое представление об этом мы все же имеем возможность себе составить. Прежде всего, как видно из записи, общие контуры пьесы уже тогда у поэта сложились: указаны не только основные антагонисты (граф, сын), но словно бы намечено и содержание первых двух сцен (эпизод между сыном и жидом и, можно полагать, монолог графа). Однако еще совершенно неясно, в какое время и в какой обстановке должна была развернуться задуманная психологическая драма о скупости, конфликт между сыном и скупым отцом.

По настоячивому свидетельству современников, замысел пушкинской пьесы был подсказан обстоятельствами личной жизни поэта — широко известной, бывшей «притчей во языцех» скупостью его отца, Сергея Львовича, и очень трудным положением, в котором он, в связи с этим, в свои молодые годы находился. Этот биографический реликт сохранился и в окончательном тексте маленькой трагедии (жалоба барона Филиппа герцогу на дурное отношение к нему сына порой почти дословно воспроизводит рассказ поэта в письме к Жуковскому о чрезвычайно остром своем столкновении с отцом вскоре по приезде в 1824 году в ссылку в Михайловское). Опасением возможных ассоциаций обычно объясняется (и, очевидно, правильно) и то, что Пушкин выдал свою абсолютно оригинальную пьесу за перевод несуществующего английского оригинала. Однако этот первоначальный замысел в наступившем столь нескоро окончательном своем воплощении далеко вышел за узкобиографические пределы, приобрел характер громадного философско-исторического обобщения, незримыми, но крепкими внутренними нитями связанного с глубоко волновавшими поэта жгучими проблемами современности.

Мы уже много раз могли убедиться, с каким исключительным интересом, как вдумчиво и зорко следил Пушкин за развитием общественной и политической жизни не только в России, но и на Западе (вспомним приводившееся выше свидетельство об этом Мицкевича). В числе вопросов, привлекавших к себе особенно пристальное внимание поэта, было происходящее на его глазах после Великой буржуазной французской

революции утверждение «железного» «века-торгаша» — новых буржуазных отношений, роста власти денег, купли-продажи. Эта тема смены двух социальных миров, двух общественных укладов — мы знаем — была затронута Пушкиным уже в «Разговоре книгопродавца с поэтом», еще громче и отчетливее зазвучала в послании «К вельможе». Новый толчок для раздумий этого рода дали Пушкину революционные события во Франции — июльская революция 1830 года, о которой он узнал незадолго перед отъездом в Болдино. Поначалу Пушкин, как и все его прогрессивные современники, в особенности студенческая молодежь — молодые Герцен, Огарев, Лермонтов, Белинский, с большим волнением встретил известия о вспыхнувшей революции, которая, казалось, знаменовала новое пробуждение народов, в течение почти десятилетия подавленных реакционной «железной стопой» Священного союза. Однако он очень скоро осознал разницу между революцией конца XVIII века и новым революционным выступлением. Революция 1789—1793 годов нанесла сокрушительный удар феодальному строю, проходила, несмотря на свою объективно буржуазную природу, под общенародными лозунгами — свободы, равенства, братства. Ее предшественники и идеологи, французские философы-просветители, были, по словам Ленина, менее всего буржуазно ограниченными. Наоборот, в революции 1830 года, не внесшей в жизнь французского общества сколько-нибудь существенных изменений, быстро обнаружилась ее сугубо буржуазная ограниченность и отсюда либеральная половинчатость. Характерно в этом отношении, что именно республиканцы, во главе с одним из популярнейших деятелей революции 1789 года семидесятитрехлетним генералом Лафайетом, непосредственно способствовали установлению июльской монархии. Этим объясняется явно иронический тон первого же дошедшего до нас отклика Пушкина на «французскую передрагу» в письме к Е. М. Хитрово (21 августа 1830 года; подлинник этого и следующих писем к ней на французском языке): «Те, кто еще недавно хотел ее (республику. — Д. Б.), ускорили коронацию Луи Филиппа; он обязан пожаловать их камергерами и назначить им пенсии. Брак г-жи де Жанлис с Лафайетом был бы вполне уместен, а венчать их должен был бы епископ Талебран. Так была бы завершена революция». В том же письме Пушкин весьма выразительно противопоставляет «Марсельезу» новому революционному гимну, написанному Казимиром Делавинем, «Парижанка»: «„Парижанка“ не стоит „Марсельезы“». Это водевильные куплеты» (XIV, 108 и 415). Через некоторое время поэту стала окончательно очевидна буржуазная сущность июльской революции, в результате которой у власти оказалась финансовая аристократия, во

главе с первым буржуа нации, как назвал его Энгельс, королем Луи Филиппом. Французская печать подчеркивала даже внешние буржуазный облик нового короля. Газеты с умилением сообщали, как король выходил гулять пешком по улицам Парижа, «в буржуазном платье» и «с зонтиком в руке»¹. Все это определило дальнейшее отношение Пушкина к июльской революции. «Французы почти совсем перестали меня интересовать, — пишет он той же Хитрово несколько месяцев спустя и поясняет: — их король с зонтиком под мышкой чересчур уж мешанин (*est par trop bourgeois*)» (XIV, 148 и 423).

Вместе с тем все большее утверждение во Франции буржуазного «торгашеского» строя еще сильнее обострило интерес поэта к той смене общественных формаций, которая была незадолго до этого так ярко показана в послании «К вельможе». Еще через несколько месяцев после только что приведенного письма, в середине июля 1831 года, Пушкин сообщает Хитрово, что он начал работать над историческим исследованием («*étude*») о французской революции. В бумагах поэта сохранился ряд выписок, сделанных в связи с этим из исторических источников, планы, наброски. Изложение событий французской революции Пушкин, со свойственным ему стремлением отыскивать корни современных явлений в далеком историческом прошлом, намерен был предварить обзором ниспровергнутого революцией старого порядка. Дошедший до нас черновой набросок начала исследования открывается словами: «Прежде нежели приступим к описанию великого преоборота, ниспровергнутого во Франции образ вещей, утвержденных осмью столетиями, рассмотрим, каков был сей образ вещей...» Это давало возможность установить, «какие причины произвели сей преоборот» (XI, 436). Затем следует сжатый очерк возникновения во Франции и постепенного упадка «феодального правления», доведенный до времени кардинала Ришелье, самовластие которого «подавило» феодализм. На этом работа Пушкина, по-видимому, и оборвалась. Широкий замысел исторического исследования о французской революции не был им осуществлен².

Но еще до этого июльские события во Франции и связанные с ними размышления Пушкина-историка, которые вводили его далеко в глубь веков, нашли замечательный отклик у Пушкина-художника. Есть несомненное основание предположить, что именно под влиянием этих размышлений издавна задуманная поэтом пьеса о скупости, поначалу, видимо, не имевшая достаточно ясного прикрепления к определенному месту и времени (запись 1826 года не исключала, что действие ее могло происходить и в светской среде современного общества), теперь была вставлена в совершенно определенные кон-

кретно-исторические рамки, стала историко-психологической маленькой трагедией, а образ скупца графа, тоже не слишком ясный, обрел строгие и суровые — готические — черты, парадоксальный и трагический облик Скупого рыцаря. И Пушкин придавал особенное значение тому, что его скупец не кто иной, как именно рыцарь. Это видно хотя бы из набросков титульного листа к «драматическим сценам», на котором изображена огромная, занимающая всю нижнюю половину страницы, фигура рыцаря, облаченного в железные доспехи и опирающегося на меч, — образ, являющийся как бы графическим введением в художественный мир маленьких трагедий вообще, почти все центральные герои которых — объективно рабы и жертвы обуревающих их порочных страстей — субъективно служат им (подобно герою написанной за год-полтора до этого Пушкиным баллады «Жил на свете рыцарь бедный...») с каким-то действительно рыцарским самоотвержением.

Обращение к средним векам с их замками, рыцарями, турнирами, культом прекрасной дамы было излюблено романтиками. К «векам более рыцарским, нежели наш нынешний», относил, как он сам это подчеркивал, свои «Драматические сцены» и Барри Корнуол. Действие маленькой трагедии Пушкина начинается в башне рыцарского замка, открываясь словами Альбера: «Во что бы то ни стало на турнире || Явлюсь я. Покажи мне шлем, Иван». Далее следует описание им своей последней турнирной схватки. Упоминается при этом и имя дамы сердца — Клотильды. Но этим традиционным романтическим реквизитом Пушкин и ограничивается. Творческая мысль поэта-историка и поэта-психолога — автора «Скупого рыцаря» — движется совсем в ином направлении.

В обзоре, предворяющем исследование о французской революции, Пушкин замечает: «Феодальное правление было основано на праве завоевания. Победители присвоили себе землю и собственность побежденных, обратили их самих в рабство и разделили все между собою». Затем, переходя ко времени «упадка феодализма», пишет: «Нужда в деньгах заставила баронов и епископов продавать вассалам права, некогда присвоенные завоевателями... и когда мало по малу народ откупился, а владельцы обеднели и стали проситься на жалование королей, они выбрались из феодальных своих вертепов и стали являться *arrivés* (прирученные. — Д. Б.) в дворцовые переднии». Именно к периоду начинающегося упадка французского феодализма (классический тип европейского феодализма вообще) — тема, кстати, явно перекликающаяся с болдинскими раздумьями поэта об упадке древнего русского боярства — и отнесено Пушкиным действие его маленькой трагедии, происходящей в одном из французских герцогств в эпоху

позднего средневековья. Это четкое историческое приурочение надо непременно иметь в виду для правильного ее восприятия, ибо оно проясняет многое как в образе, характере и поведении барона Филиппа, так и в возникновении той маниакальной идеи, которая стала испепеляющей страстью всей его жизни.

«Феодальные вертепы» еще прочно стоят на своих местах. Но средневековый рыцарский уклад уже подрывается изнутри начинающими возникать капиталистическими отношениями. У рыцарей-феодалов все больше развивается «нужда в деньгах». «Весь разорился я, || Всѣ рыцарям усердно помогая. || Никто не платит», — жалобится в первой же сцене готовый прийти на «помощь» нуждающимся рыцарям и отнюдь не себя, а именно их разоряющий ростовщик. И вот рыцари покидают свои веками насиженные патриархальные гнезда — простые и суровые феодальные замки — и являются к пышному двору монарха-герцога. «Все рыцари сидели тут в атласе || Да бархате; я в латах был один», — горюет порывающийся туда же Альбер. Атлас и бархат, придворная роскошь и веселье (праздники, балы, турниры) требуют новых и новых расходов, а значит, и новой «помощи» со стороны ростовщиков, за которую приходится расплачиваться все большей утратой своих бывших феодальных прав. При герцогском дворе появлялся некогда и барон, причем в качестве не только «верного, храброго рыцаря», готового выполнить свой феодальный долг — оказать помощь сюзерену во время войны, а и его «друга». Но то, что он там наблюдал, — разгульная, развратная жизнь, упадок рыцарской доблести и чести, превращение гордых и независимых владельцев «феодальных вертепов» в «ласкателей, придворных жадных» — глубоко претило ему, вызывало гнев и презрение. И барон не только затворился в своем «феодальном вертепе», но и решил один действовать против течения, противопоставить процессу разорения рыцарей, ведущему к потере ими своего феодального могущества, крушению старого рыцарского мира, накопление богатства — гарантии сохранения, хотя бы для одного себя, бывшей независимости и власти. В этой связи и драматическое столкновение между бароном и Альбером, лежащее в основе действия пьесы, значит гораздо больше, чем только конфликт между скупым отцом и расточительным сыном. Как и в «Тазите», суть конфликта — борьба двух начал, старого и нового общественного уклада — отцов, старающихся удержать ускользающую из их рук феодальную власть, и сыновей, которые не дорожат этим, покидают патриархальные «феодальные вертепы», устремляются ко двору — «в дворцовые переднии», меняют рыцарские доспехи на придворный бархат и атлас. И — замечательный художественный прием: дей-

ствии маленькой трагедии, начинающейся в рыцарском замке, заканчивается во дворце герцога. Таким образом, его ход точно соответствует поступи истории, движению и развитию процесса упадка феодализма, как рисует его в предваряющих набросках исследования о французской революции Пушкин. Такова — подсказывает поэт — первопричина, социально-психологическая почва, на которой вырастает и достигает чудовищных размеров страсть барона Филиппа — его скупость.

Но главное и основное в маленькой трагедии — глубочайшее проникновение во внутренний мир *рыцаря*, ставшего *скупцом*, тончайшая психологическая разработка как его характера, так и сущности, природы страсти, его захватившей.

В одной из широко известных позднейших заметок, снова сопоставляющей принципы построения человеческих характеров в драматургии классицизма и у Шекспира, Пушкин писал: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера Скупой скуп — и только; у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен. У Мольера Лицемер волочится за женой своего благодетеля, лицемера, принимает имение под сохранение, лицемера, спрашивает стакан воды, лицемера. У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславною строгостью, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства. Анджеоло лицемер — потому что его гласные действия противуречат тайным страстям! А какая глубина в этом характере!» (XII, 160). Эти острокритические замечания не мешали Пушкину исключительно высоко ставить творчество Мольера. Причем «плодом самого сильного напряжения» его «комического гения» он считал как раз пьесу о лицемере — «Тартюфа» (XIII, 179). Очень характерен «нагоняй», который Пушкин дал за Мольера Гоголю: «Я сказал, — рассказывал Гоголь, — что интрига у него почти одинакова, и пружины схожи между собой. Тут он меня поймал и объяснил, что писатель, как Мольер, надобности не имеет в пружинах и интригах, что в великих писателях нечего смотреть на форму и что куда бы он ни положил добро свое — бери его, а не ломайся»¹. Этот «урок», данный Гоголю, — яркое подтверждение той широты Пушкина, того отсутствия литературного «сектантства», о котором сам он писал в «Письме к издателю „Московского вестника“». Больше того, в процессе творческой работы над «Скупым рыцарем» и другой маленькой трагедией — «Камен-

ный гость» — Пушкин не только крепко держал в памяти две комедии Мольера на аналогичные сюжеты, но, словно бы следуя известному мольеровскому принципу — брать свое добро всюду, где бы он его ни находил, кое-чем и воспользовался из них для своих пьес¹. Как видим, в замечательном синтетическом сплаве маленьких трагедий частично присутствует, в ряду реминисценций из Шекспира и Барри Корнуола, и комический гений Мольера (кстати, возможно именно с этим связано жанровое определение Пушкиным «Скупого рыцаря» как «трагикомедии»). Но в главном — в лепке характера героев маленьких трагедий, в частности своего скупца, — Пушкин, в резкое отличие от Мольера, шел по пути, открытому Шекспиром.

Подобно Скупому Мольера, пушкинский барон, как он перед нами предстает, — мономан владеющей им страсти. Но он никак не является всего лишь «типом» ее — олицетворением порока скупости. Наоборот, в резкое отличие от мольеровского скупца, барон — существо живое, многосторонний характер. Уж одно то, что перед нами — Скупой *рыцарь*, причем не по одной лишь принадлежности к средневековому сословию феодалов, а по всему своему психическому складу, духу, придает его образу в высшей степени своеобразную индивидуальность. Мало того, в бароне кипели и многие страсти. Но все их, огромным напряжением воли, он обуздывал в себе, приносил в жертву одной, которая стала для него самой могущественной — целью и смыслом всего его существования. Недаром ожидание минуты, когда он может спуститься в «тайный» подвал, к своим сундукам, с очередной горстью накопленного золота, он сравнивает с ожиданием «молодым повесой» любовного свиданья. И именно то, что всю освобожденную энергию обузданных страстей он вкладывал в эту одну-единственную страсть, сообщило ей страшную, почти нечеловеческую силу. Это же определило и основное направление — опять-таки не вширь, а вглубь — «драматического изучения» поэтом натуры барона, художественно-психологического ее анализа.

В первой сцене автор непосредственно не показывает нам своего главного героя (с подобным приемом мы сталкивались уже в «Борисе Годунове»), но его образ все время незримо витает над ней. Об исключительной скупости барона мы узнаем не только из реплик основных участников, непрерывно возвращающихся к этой теме, но она наглядно демонстрируется нам и на одном из ее следствий — жалком и постыдном положении Альбера — его «горькой бедности». В разговоре с ростовщиком Альбер, говоря об отношении своего отца к деньгам, дает весьма резкую характеристику последнего: «О! Мой отец не слуг и не друзей || В них видит, а господ; и сам им

служит. || И как же служит? Как алжирский раб. || Как пес цепной. В нетопленной конуре || Живет, пьет воду, ест сухие корки, || Всю ночь не спит, все бегаёт да лает...» Легко заметить, что образ барона в понимании его Альбером совершенно соответствует образу мольтеровского Скупого, который «скуп, и только». Это как раз и есть та односторонность, с которой Пушкин будет бороться дальнейшим раскрытием исполненного одновременно и исторической правды и огромной психологической глубины образа своего Скупого рыцаря.

Наряду с набросанным Альбером образом скупца, аналогичным мольтеровскому, в той же первой сцене дан образ и другого скупца, являющийся в значительной степени аналогией шекспировскому Шейлоку. Это — образ ростовщика Соломона. Фигура еврея-ростовщика скорее всего подсказана Пушкину давней литературной традицией, наиболее знаменитым выражением которой и был, конечно, Шейлок Шекспира. Эпизодический образ ростовщика как раз и развернут поэтом с той широтой, которая так пленяла его в образе Шейлока. Пушкинский ростовщик ради возврата одолженных им червонцев спокойно готов идти не только на низость, но и на прямое преступление, лишь бы он был уверен в его безнаказанности. Однако наряду с этим он, подобно шекспировскому Шейлоку, «остроумен, находчив» (например, сравнение им рыцарского «слова» Альбера, в случае смерти последнего, с ключом от шкатулки, брошенной в море). Некоторые реплики ростовщика не только продиктованы трезвым житейским опытом, но и исполнены какой-то вековой мудрости, дышат подлинным, глубоко прочувствованным библейским лиризмом. Вспомним, например, его ответ на восклицание Альбера: «Ужель отец меня переживет?»: «Как знать? дни наши сочтены не нами; || Цвел юноша вечер, а нынче умер, || И вот его четыре старика || Несут на сгорбленных плечах в могилу».

Так же широко показан и сам Альбер. Альбер — не только «расточитель молодой, развратников разгульных собеседник», каким представляется он своему отцу. Это не просто храбрый, беспечный, вспыльчивый и отходчивый юноша. Альбер способен сильно чувствовать (переживание им своей бедности). Острым умом он проникает в самое существо вещей (вспомним бесстрашный анализ им своей «храбрости и силы дивной» на турнире: «Геройству что виною было? — скупость» и т. д.). Альбер благороден: страстно желая скорее наследовать отцу, что при сложившейся ситуации достаточно естественно, он не только с величайшим негодованием отвергает предлагаемое ростовщиком «средство» ускорить его смерть, но и отказывается взять от него столь нужные деньги, которые тот сам, с перепугу, теперь ему навязывает. Альбер горд (к герцогу

решается пойти только в последней крайности); наконец у него доброе, отзывчивое сердце: отдает последнюю бутылку вина «большому кузнецу».

Характеры не только Соломона, который вообще больше в действии не участвует, но и Альбера полностью раскрываются в первой сцене: все поведение Альбера в финале, у герцога, в сущности, не прибавляет к его образу ни одной новой черты. Наоборот, образ барона в первой сцене совсем не раскрыт. Из слов Альбера мы узнаем лишь о том, что он бесцельно и безнадежно скуп и сам скупаем своей скупостью. Во второй сцене Пушкин наполняет эту обычную и потому маловыразительную, «мертвую» схему заурядного и жалкого скупца изумительной жизненностью, сообщает банально-плоскому образу не только рельеф, объем, но и неожиданную, единственную в своем роде философскую глубину.

По своей структуре вторая сцена представляет собой нечто весьма своеобразное: в ней участвует всего лишь одно лицо — сам барон, и вся она состоит только из его монолога. И именно такое построение этой центральной сцены наиболее отвечает идейно-художественному замыслу произведения: показывает главного героя в типичных для данной ситуации обстоятельствах и, наряду с этим, дает поэту возможность развернуть перед читателями и зрителями гениальный психологический этюд о страсти накопления.

Первая и третья сцены происходят на поверхности земли, то есть в обычных условиях человеческого существования. Вторая имеет место в условиях отнюдь не обычных: под землей — в подвале замка, куда барон прячет свои сокровища. Естественно, что в таком месте действия, самое существование которого барон заботливо от всех скрывает («Сойду в подвал мой тайный»), он только и может быть совершенно один. В то же время эта зримо, в ярком пластическом образе предстающая перед нами одинокость барона полностью соответствует тому положению, в которое он не только поставлен своей скупостью, но которого и сам для себя всячески добивается. Ведь, безоглядно предавшись своей губельной страсти, живя только для нее и только ею одной, барон тем самым создал для себя противоестественные, антиобщественные условия существования, отделил себя непереступаемой чертой, как бы магическим кругом от всех остальных людей с их естественными потребностями, взаимоотношениями, обычными человеческими желаниями и интересами. И эта выделенность, одинокость льстит барону, полна для него особой услады. Недаром он приравнивает себя к царю, с «вышины» вззирающему на весь мир, к «демону», в гордом одиночестве наслаждающемуся своим неограниченным могуществом.

Возникающему перед нами во второй сцене зловещему образу предельно одинокого барона полностью соответствует ее драматургическое оформление, также резко контрастирующее с предшествующей и последующей сценами, ее обрамляющими. В тех есть драматическое действие. Вторая сцена статична. От «действия» в ней только то, что барон зажигает свечи и отпирает свои сундуки. Развернуть драматическое действие при наличии во всей сцене всего лишь одного персонажа здесь, по существу, не на чем. С этой статичностью вполне гармонирует окружающая обстановка: сцена происходит в подzemелье с царящими вокруг тишиной и абсолютным покоем.

Но, при отсутствии в данной сцене *действия*, в ней до дна раскрыто душевное *состояние* скупца, его острые, сложные и противоречивые переживания, исполненные, при отсутствии внешнего драматического действия, глубокого и мучительного внутреннего драматизма.

В первой сцене барон показан сквозь не только чисто внешнее, но и враждебно пристрастное восприятие его Альбером. Во второй сцене он дан в порядке самораскрытия, мыслей вслух — монолога, то есть той речевой формы, которая наиболее характерна для человека, полностью ушедшего в самого себя, в мир страсти, целиком заполнившей все его существование. Обращают на себя внимание и необычные размеры монолога барона. В нем целых *сто восемнадцать* стихов, а поскольку во всей пьесе только триста восемьдесят стихов, он составляет почти третью часть ее. Подобные пропорции едва ли встречаются в каком-либо другом драматическом произведении. Для сравнения напомним, что в «Борисе Годунове» в знаменитом монологе царя Бориса только пятьдесят один стих, причем эта разница неизмеримо возрастает, если мы сопоставим относительный объем двух пьес. Кроме того, хотя этот монолог и заполняет большую часть сцены, начинается она диалогом двух стольников. Но зато в необычно большом монологе барона, на который Пушкин, при всем своем стремлении к предельному лаконизму, в данном случае смело идет, перед нами разворачивается не только психология скупости со всей ее хитрой и тонкой диалектикой, мы не только проникаем вместе с поэтом в самые потаенные извилины охваченной всепоглощающей страстью накопления незаурядной человеческой души, — в монологе, по существу, содержится глубокий социально-философский анализ этой страсти со всеми присутствующими ей трагическими антиномиями.

К. Маркс, обращаясь к ранним формам процесса непосредственного возникновения капитала, подчеркивает в против-

положность потребляющему богатству важную историческую роль ростовщичества: разорение богатых земельных собственников ростовщиками приводит к образованию и концентрации крупных денежных капиталов; вместе с тем ростовщичество разрушает и уничтожает феодальное богатство и феодальную собственность. «Обремененный долгами рабовладелец или феодал высасывает больше, потому что из них самих больше высасывают»¹. Именно к этой эпохе непосредственного накопления капитала и относится действие «Скупого рыцаря». Недаром в первой же его сцене появляется, в качестве одного из необходимых действующих лиц, ростовщик (кстати, он упоминает и своих собратьев по профессии — знаменитых в средние века голландских ростовщиков — «фламандских богачей»), в кабалу к которому попадает Альбер, попал бы и барон Филипп, если бы пошел по пути, к которому стремится его сын. Барон по этому пути как раз не пошел. Но логика исторического развития, дух «ужасного» для старого рыцарского уклада «века» приводит к тому, что, противопоставляя разорению накопление, ростовщическому капиталу — капитал рыцарский, он невольно подпадает под власть все того же «духа века», становится на буржуазно-капиталистический путь со всеми неизбежно вытекающими отсюда последствиями. Барон не дает себя «высасывать» ростовщику, профессия которого для рыцарского сознания не может не представляться в высшей степени низменной и презренной (именно такое отношение отчетливо проступает в диалоге с ростовщиком Альбера). Но, также стремясь к накоплению капитала, он сам вынужден беспощадно «высасывать» деньги из своих вассалов.

Восторженно созерцая горсть золотых монет, которой он готовится пополнить очередной сундук, «еще не полный», барон восклицает: «Кажется, не много, || А скольких человеческих забот, || Обманов, слез, молений и проклятий || Оно тяжеловесный представитель!» И следом за этим с какой-то холодной, презрительной, почти сладострастной жестокостью он как бы закрепляет в своей памяти историю каждой из них. Вот этот «дублон старинный» — последнее, что осталось после смерти мужа, — отдала за долг покойника его вдова: «но прежде || С тремя детьми полдня перед окном || Она стояла на коленях воя. || Шел дождь, и перестал, и вновь пошел, || Притворщица не трогалась; я мог бы || Ее прогнать, но что-то мне шептало, || Что мужнин долг она мне принесла || И не захочет завтра быть в тюрьме». Еще один золотой принес ему Тибо: «Где было взять ему, ленивцу, плуту? || Украд, конечно; или, может быть, || Там на большой дороге, ночью, в роще...» Барон не заканчивает, но смысл зловещего многоточия совершенно ясен: может быть, убил и ограбил. И во всем этом — не только бес-

пощадная требовательность рыцаря-феодала по отношению к своим вассалам. Ради лишнего дублона в своем сундуке барон не останавливается ни перед чем.

Года за два до завершения «Скупого рыцаря» Погодин записал в дневнике о разговоре с Пушкиным по поводу только что появившейся статьи Надеждина «Литературные опасения за будущий год». Выступая в ней с резкими выпадами против русского романтизма 20-х годов, в частности таких основополагающих образцов его, как южные поэмы Пушкина, критик патетически восклицал: «О бедная, бедная наша Поэзия! — долго ли будет ей скитаться по Нерчинским острогам, Цыганским шатрам и разбойничьим вертепам?.. Не уже ли к области ее исключительно принадлежат одни мрачные сцены распутства, ожесточения и злодейства?.. Ныне, — продолжал Надеждин, — Поэзия с каким-то неизъяснимым удовольствием бродит по вертепам злодеяний, омрачающих природу человеческую: с какой-то бесстыдною наглостью срывает покров с ее слабостей и заблуждений». Для Пушкина этого времени (разговор с Погодиным происходил 9 декабря 1828 года), только что создавшего «Полтаву», с которой, кстати, он тут же и познакомил своего собеседника, южные поэмы были уже давно пройденным этапом. Мало того, Надеждин, в сущности, повторяет здесь то, что сам Пушкин писал в одном из лирических отступлений третьей главы «Евгения Онегина», незадолго до этого (в 1827 году) вышедшей из печати. Иронически высмеивая романы ричардсоновского типа, в которых герой «с душой чувствительной, умом и привлекательным лицом» выводился образцом совершенства, в которых при конце последней части «всегда наказан был порок, || Добру достойный был венок», автор не менее проницательно отзывается и о произведениях новой, «байронической» школы с ее «мрачными» и «тайнственными» героями, с описанием «тайных мук злодейства», с пристрастием к «порокам» («Порок любезен — и в романе, || И там уж торжествует он»). Этим и объясняется то, что Пушкин признал данную статью Надеждина «хорошей». «Но, — добавил поэт, — он односторонен. Разве на злодеях нет печати силы, воли, крепости, которые отличают их от обыкновенных преступников...»¹

Эти необыкновенные качества присущи не только пушкинским «злодеям», таким, как Борис Годунов, Мазепа, но едва ли еще не в большей мере барону Филиппу, на личности и поступках которого, несмотря на их бесчеловечный, по существу злодейский, характер, действительно лежит печать исключительной силы характера, необычной крепости духа, отличающих его и от ростовщика Соломона и от плута Тибо.

Альбер считает, что барон служит деньгам, как «алжирский раб», как «пес цепной». И объективно так это и есть. Деньги,

страсть к накоплению для барона действительно — всё. Однако субъективно происходит как раз наоборот. Сам барон ощущает себя не рабом, а царем, в его сознании деньги — не цель, а средство — источник предельной и гордой независимости, высшей власти над миром. Он вспоминает о некоем царе, приказавшем своим воинам снести по горсти земли, и — возвысился «гордый холм», с вершины которого тот мог «с весельем ози- рать» свое царство: «Так я, по горсти бедной принося || При- вычну дань мою сюда в подвал, || Вознес мой холм — и с вы- соты его || Могу взирать на все, что мне подвластно. || Что не подвластно мне?..»

Ради обретения этой своей «высшей власти» барон дейст- вительно готов на все. Он и в самом деле «служит» своей идее- страсти, но служит не как раб, а как рыцарь — своей прекрас- ной даме, как аскет — своему божеству. В экстазе этого слу- жения барон жертвует и чужой, но прежде всего и своей собственной жизнью. С полной ясностью и трезвостью ума он сознает, что создаваемое им «царство» — его ослепительные золотые чертоги — строится им на крови, и не только чужой крови («Да! если бы все слезы, кровь и пот, || Пролитые за все, что здесь хранится, || Из недр земных все выступили вдруг, || То был бы вновь потоп — я захлебнулся б || В моих подвалах верных»), но и на крови своего собственного сердца. Сейчас он — старик, но когда-то был молод, полон сил, желаний, страстей. И все это он приносит на алтарь накопления «злата». Жизнь барона — своего рода непрерывное подвижни- чество. Непрестанным отречением от всего, что не связано пря- мо с его единой целью, подавлением всех нормально-человече- ских чувств — любви, жалости — барон, по его собственному слову, *выстрадывает* (слово, исключительно метко употреблен- ное Пушкиным и имевшее замечательную судьбу в последую- щем развитии нашей литературы и общественной мысли) себе путь к высочайшему обладанию, как он его понимает, — к сво- ему богатству: «Мне разве даром это все досталось... || Кто знает, сколько горьких воздержаний, || Обузанных страстей, тяжелых дум, || Дневных забот, ночей бессонных мне || Все это стоило?» Бессонных ночей потому, что барон (этим он также отличается от обыкновенных преступников) неоднократно испытал, подобно царю Борису, подобно Мазепе, ужаснейшее из мучений — муки преступной совести: «Иль скажет сын (а, как мы видели, сын как раз это и говорит. — Д. Б.) || Что сердце у меня обросло мохом, || Что я не знал желаний, что меня || И совесть никогда не грызла, совесть, || Когтистый зверь, скребущий сердце, совесть, || Незванный гость, докучный собеседник. || Заимодавец грубый, эта ведьма, || От коей меркнет месяц и могилы || Смущаются и мертвых высылают?..»

Но в отличие от Бориса и от Мазепы, которых влечет конкретная земная власть — царский венец, обуреваемому ненасытной жаждой накопления барону это не только не может доставить удовлетворения, но и оказывается в непримиримом противоречии с его страстью. Достижение посредством накапливаемого золота той или иной цели, удовлетворение того или иного желания связано с необходимостью потратить хотя бы часть накапливаемого. Копить и тратить (на языке барона Филиппа — «расточать») — вещи несовместимые. Если же не тратить, а только копить, то накопление, помимо воли человека, неизбежно оборачивается скупостью, из средства превращается в самоцель. Такова логика возникновения и развития порока скупости. Так это происходит с каждым скупцом, так неминуемо произошло и с бароном Филиппом.

Однако в резко стличной от банального скупца, незаурядной, «рыцарской» натуре барона неразрешимая антиномия скупости обретает весьма своеобразный психологический выход, открывающий возможность утолять свою беспредельную жажду наивысшей власти, не вступая в противоречие со снедающей его страстью накопления. Сознание одной лишь *возможности* удовлетворения любого из желаний оказывается для него равносильным самому удовлетворению и вместе с тем сообщает ощущение полной от них независимости. Знание своей мощи не нуждается во внешнем проявлении, довлеет себе. И вот по существу все в себе подавляющий, отказывающий себе во всем, объективно влачащий жалкое существование скупец, субъективно чувствует себя абсолютным владыкой и над самим собой и над всем окружающим:

Что не подвластно мне? как некий демон
Отселе править миром я могу;
Лишь захочу — воздвигнутся чертоги;
В великоленные мои сады
Сбегутся нимфы резвою толпою;
И музы дань свою мне принесут,
И вольный гений мне поработится,
И добродетель и бессонный труд
Смирненно будут ждать моей награды.
Я свистну, и ко мне послушно, робко
Вползет окровавленное злодейство
И руку будет мне лизать, и в очи
Смотреть, в них знак моей читая воли.
Мне все послушно, я же — ничему;
Я выше всех желаний; я спокоен;
Я знаю мощь мою: с меня довольно
Сего сознанья...

О лицемере Шекспира Пушкин — мы помним — писал, что он «обольщает невинность увлекательными и сильными софизмами». Здесь барон Филипп подобными же софизмами, по су-

шеству, обманывает самого себя. Но в то же время этим строкам, которые так полно и глубоко вводят в сокрытый, подобно подвалу с золотом Скупого рыцаря, его внутренний мир, «бездну» его души, нельзя отказать в огромной силе и особом, своеобразном величии. Недаром обольщенный софизмами барона Филиппа герой романа Достоевского «Подросток» восклицал: «Выше этого по идее Пушкин ничего не производил!»

Больше того, в стремлении не только оправдать себя перед терзающей его совестью, но и возвеличить в собственных глазах свою изменную и преступную страсть, Скупой рыцарь подводит под нее специально создаваемую им и весьма оригинальную философскую концепцию. Наглухо замкнувшийся в самом себе, полностью ушедший в свою «идею», барон глубоко презирает все остальное человечество, внешнюю реальность вообще. Вспомним характеристики, даваемые им людям. Вдова, плакавшая под его окном, — «притворщица»; Тибо — «ленивец и плут»; влюбленные — «молодой повеса» и «лукавая развратница» или «обманутая дура»; сын — «безумец», собеседник разгульных развратников и т. д. И все продажны, все подчиняются деньгам — «золоту», которым порабощается и труд, и гений, и добродетель. Над этой жалкой действительностью, миром «забот, обманов, слез, молений и проклятий», над суетливой «мышью беготней» человеческой жизни барон возносит свой внутренний мир, свою новую вселенную, существующую только как чистая потенция — в его представлении и воле. Материалом для этой новой вселенной является то же золото, но золото «уснувшее», очищенное от прикосновения захватывших его человеческих рук, от нечистого дыхания земных страстей и желаний, золото, возвращаемое бароном к его изначальной «божественной» сущности — потенциального носителя всех возможностей и всяческой власти. Всыпая очередные червонцы в сундук, барон напутствует их словами: «Ступайте, полно вам по свету рыскасть, || Служа страстям и нуждам человека».

Золото «рыскает» по земле, подвергается, в зависимости от того или иного его употребления, самым разнообразным перевоплощениям. Накопление барона — своего рода нирвана — последнее и окончательное успокоение: «Усните здесь сном силы и покоя, || Как боги спят в глубоких небесах». Усыпляя, «убивая» золото — концентрат пролитых за него «слез, крови и пота» — на дне своих сундуков, барон «убивает» земную жизнь — пустую человеческую суету, все те обманы, проклятия, заботы, «тяжеловесным представителем» которых оно является. Видимо, именно с этим связано то странное чувство, принимающее в извращенной психике барона, в котором его страсть к злату исказила, изуродовала человеческую сущность,

простые и естественные движения сердца, прямо садистский характер, чувство, которое испытывает он «каждый раз», когда отпирает сундук, чтобы всыпать в него «привычную дань» — новую горсть золота:

Я каждый раз, когда хочу сундук
Мой отпереть, впадаю в жар и трепет.
Не страх (о, нет! кого бояться мне?
При мне мой меч: за золото отвечает
Честной булат), но сердце мне теснит
Какое-то неведомое чувство...
Нас уверяют медики: есть люди,
В убийстве находящие приятность.
Когда я ключ в замок влагаю, то же
Я чувствую, что чувствовать должны
Они, вонзая в жертву нож: приятно
И страшно вместе.

Золото для барона — источник не только особого рода сладострастия, но и величайших эстетических наслаждений. Ради этого барон даже разрешает себе непростительную, с его точки зрения, слабость — устраивает своеобразный «пир» для себя одного, зажигая по свече перед каждым из своих сундуков и жадно любуясь волшебным блеском и мерцающими переливами своего сокрытого от всех «спящего» царства, всемогущим и безграничным владыкой которого он является. «Хочу себе сегодня пир устроить: || Зажгу свечу пред каждым сундуком, || И все их отопру, и стану сам || Средь них глядеть на блестящие груди. || (*Зажигает свечи и отпирает сундуки один за другим.*) || Я царствую!.. Какой волшебный блеск! || Послушна мне, сильна моя держава; || В ней счастье, в ней честь моя и слава! || Я царствую...» И Пушкин тонко оттеняет этот момент высшего экстаза барона, особый характер его. В своем эстетическом восторге Скупой рыцарь становится подлинным поэтом: вся пьеса написана белым ямбом, однако в этом месте барон начинает говорить рифмованными стихами.

Однако в наивысшей точке, в апогее сознания бароном полноты своей власти, предельного своего могущества, обозначаются и границы этой власти. Как и царю Борису, барону угрожает некий «самозванец». Причем особая острота психологической ситуации заключается в том, что это — его собственный сын. Правда, при жизни барона он ему не страшен. Сердце его не «обросло мохом», но он сумеет сдержать его биение своей костлявой рукой. До сына ему нет дела, и ничто не склонит его отказаться от горсти червонцев, чтобы обеспечить сыну соответствующие его общественному положению условия существования. Другое дело, когда он умрет. Сын явится его наследником и с беспечной легкостью уничтожит все дело его жизни. Он собирал — сын развеет. Он «умерщвляет» золото в глубине

своих подвалов — сын снова «воскресит» его: «Я царствую — но кто вослед за мной || Примет власть над нею? Мой наследник! || Безумец, расточитель молодой, || Развративков разгульных собеседник! || Едва умру, он, он! сойдет сюда || Под эти мирные, немые своды || С толпой ласкателей, придворных жадных. || Украв ключи у трупа моего, || Он сундуки со смехом отопрет. || И потекут сокровища мои || В атласные, диравые карманы. || Он разобьет священные сосуды. || Он грязь елеем царским напоит — || Он расточит... А по какому праву?.. || Нет, выстрадай сперва себе богатство || А там посмотрим, станет ли несчастный || То расточать, что кровью приобрел».

И барон мечтает о том, чтобы получить возможность сохранять свои сокровища и после смерти: «О, если б мог от взоров недостойных || Я скрыть подвал! о, если б из могилы || Прийти я мог, сторожевою тенью || Сидеть на сундуке и от живых || Сокровища мои хранить, как ныне!..»

Таков сложный — суровый и жестокий, безжалостный и к другим и к себе самому, мучитель и мученик сжигающей его идеи-страсти — облик пушкинского скупца, образ объективно безусловно отрицательный (здесь прав Альбер), но освещенный изнутри каким-то особым трагическим светом, являющийся носителем некоей субъективной правды, образ, по отношению к которому можно с полным правом повторить уже приводившиеся слова Пушкина: «Какая глубина в этом характере».

Но из монолога барона Филиппа возникает не только этот — единственный в своем роде — образ Скупого рыцаря. С не меньшей силой и глубиной дан в этом монологе психологический анализ скупости барона — ее социологии, ее своеобразного зрота (зротически окрашено, как мы видели, и самое начало монолога, и тот садистический «жар и трепет», который охватывает его, когда он готовится открыть один из своих сундуков), ее философии, наконец, ее поэзии.

Выше я упомянул о необычно большом, словно бы даже нарушающем необходимые пропорции, размере этого монолога. Однако, когда внимательно анализируешь его, поражаешься, какое богатство и глубину мысли сумел вместить поэт в тесные рамки всего лишь ста восемнадцати коротких стихотворных строк. В этом отношении монолог барона действительно принадлежит к числу величайших чудес пушкинского гения. В то же время, крупнейший мастер-художник, Пушкин добился того, что ни при чтении, ни при сценическом исполнении этой маленькой трагедии никаких диспропорций не ощущаешь. Наоборот, глубине содержания соответствует исключительно гармоническая стройность ее архитектоники. В этом мы сможем

убедиться после рассмотрения третьей и последней сцены «Скупого рыцаря».

Угроза безраздельной власти барона над его сокрытым от всех «царством», носителем которой является сын, внезапно возникает уже при его жизни. В этом и заключается завязка собственно драматического действия пьесы, которое, стремительнейшим образом развиваясь, быстро приводит к трагическому финалу. Развитию этого действия отдана третья сцена. Первые две сцены — своего рода экспозиция, в результате которой перед нами во весь рост обозначились оба главных героя трагедии, два непримиримых врага — отец и сын. Если для сына отец — бессердечный скупец, для отца сын — кощунственный осквернитель его святыни. Сын сам при жизни отца бессилен справиться с ним. И он — этим, как вспомним, и заканчивается первая сцена — решается обратиться за помощью к третьей силе — верховной власти.

Ночью, в глубине своих «верных подвалов», барон Филипп — абсолютный владыка, но снаружи, днем, все меняется. Днем он лишь одно из звеньев средневековой феодальной иерархии, вассал, обязанный послушанием своему сюзерену — герцогу. Причем послушание это имеет для барона не только внешнюю, основанную на возможности чисто физических принуждений обязательность, но проникает и в глубь всего его существа. Его эпоха — эпоха рыцарства — накладывает на его облик, при всем индивидуальном своеобразии последнего, некий достаточно резко выраженный типический отпечаток. Став скупым, он не перестает оставаться рыцарем. Все это обнаруживается тотчас же, как он по зову герцога вынужденно выходит из своего подвала и, отойдя на время от грез об абсолютном, вступает в круг исторической относительности, вступает в соприкосновение с окружающей действительностью. Выход этот и показан Пушкиным в финале трагедии — сцене у герцога. Не исключена возможность полностью истолковывать большую часть этой сцены — диалог между бароном и герцогом — как сознательный обман собеседниками друг друга. Оба говорят друг другу не то, что думают, ибо оба действуют с задней мыслью. Герцог хочет добиться от барона, чтобы он поставил своего сына в условия существования, соответствующие его званию и положению, о чем предупреждает Альбера: «Спокойны будьте: вашего отца || Усовету наедине, без шуму». С другой стороны, барон, для которого смысл и цель всей жизни — его уединенный подвал, с самого начала является на зов герцога настороженным и все время хитрит с ним. Однако, если бы актер, играющий барона, пошел только по этому пути, его трактовка не соответствовала бы и даже прямо шла наперекор пушкинской трактовке человеческих характеров,

принципиально новой по отношению и к классицизму и к драматургии Байрона.

В 1825 году, в период работы над «Борисом Годуновым», отталкиваясь от односторонности и схематизма в изображении характеров людей, Пушкин замечал: «Существует еще такая замашка: когда писатель задумал характер какого-нибудь лица, то что бы он ни заставлял его говорить, хотя бы самые посторонние вещи, все носит отпечаток данного характера... Заговорщик говорит: *Дайте мне пить*, как заговорщик — это просто смешно. Вспомните Озлобленного у Байрона... это однообразие, этот подчеркнутый лаконизм, эта непрерывная ярость, разве это естественно? Отсюда эта принужденность и робость диалога... Читайте Шекспира, он никогда не боится скомпрометировать своего героя — он заставляет его говорить с полнейшей непринужденностью, как в жизни, ибо уверен, что в надлежащую минуту и при надлежащих обстоятельствах он найдет для него язык, соответствующий его характеру» (XIII, 197—198, 541).

В диалоге барона и герцога Пушкин опять-таки идет по пути Шекспира. В начале этого диалога перед нами не скупец, который обо всем говорит как скупец, и человек, который задался целью вывести его на свежую воду, а типичные вассал и сюзерен, беседующие между собой со всей непринужденностью жизни, заключенной в определенные исторические формы места и времени. Это отчетливо звучит уже в словах герцога Альберу вслед за обещанием усостыжить его скупого отца: «Я жду его. Давно мы не видались. || Он был друг деду моему. Я помню, || Когда я был еще ребенком, он || Меня сажал на свсего коня || И покрывал своим тяжелым шлемом, || Как будто колоколом». Слова эти — свидетельство непритворного расположения герцога к барону, с которым живо связаны его радостные детские воспоминания. Поэтому вполне искренна приветливая встреча им барона: «Я рад вас видеть бодрым и здоровым...» Столь же искренен и ответ барона: «Я счастлив, государь, что в силах был || По приказанью вашему явиться».

Сердце барона действительно не обросло мохом. В нем, как и в герцоге, оживают давние воспоминания, он взволнован зрелищем этого созревшего, надевшего на себя «цепь герцогов», величавого человека, которого знал еще ребенком. В душе барона воскресают картины прошлого, его молодости, живой жизни на людях, вне стен того подвала, в который он сам себя замуравал. В ответ на вопрос герцога: «Вы помните меня?» — барон в неподдельном порыве восклицает: «Я, государь? || Я как теперь вас вижу. О, вы были || Ребенок резвый. — Мне покойный герцог || Говаривал: Филипп (он звал меня || Всегда Филиппом), что ты скажешь? а? || Лет через двадцать,

право, ты да я, || Мы будем глупы перед этим малым... || Пред вами то есть...»

Вся эта реплика светится подлинной человеческой теплотой. Даже последующий отрицательный ответ барона на предложение герцога «возобновить знакомство» не только продиктован хитростью скупца, ссылающегося на свой возраст, дабы избежать расходов, связанных с жизнью при дворе, но и соответствует общему аскетически-суровому облику старого воина, которому действительно нечего делать в льстивой толпе презираемых им придворных «ласкателей». Равным образом и обещание барона в случае войны исполнить свой долг вассала — стать на защиту сюзерена — не только уловка (есть и она!), но и подлинный голос все того же рыцарства, который, несмотря на всепоглощающую страсть барона, в нем вообще никогда до конца не замолкает и который в данный момент воспоминания о прошлом заставили звучать с особенной силой: «Стар, государь, я нынче: при дворе || Что делать мне? Вы молоды: вам любы || Турниры, праздники. А я на нпх || Уж не гожусь. Бог даст войну, так я || Готов, кряхтя, влезть снова на коня; || Еще достанет силы старый меч || За вас рукой дрожащей обнажить». Растроган и герцог: «Барон, усердье ваше мне известно; || Вы деду были другом: мой отец || Вас уважал. И я всегда считал || Вас верным, храбрым рыцарем...»

Однако он вспоминает о цели вызова им барона и, считая, что настал самый подходящий момент — лед между ними сломан, взаимная симпатия установилась, — решает прямо приступить к делу: «...Но сядем. || У вас, барон, есть дети?»

Герцог коснулся самой чувствительной, болезненно-напряженной струны в душе барона. Сын — его постоянный кошмар, единственная страшная угроза тому, что для него дороже всего на свете. Барон понимает, какой оборот угрожает принять их разговор, и сейчас же находит язык, соответствующий его характеру: начинает не только хитрить, изворачиваться, но идти и на прямую клевету, вплоть до обвинения сына в тяжком уголовном преступлении. Сперва, в ответ на слова герцога, что если сам он стар, то его сыну «в его летах и званьи» «прилично» быть при дворе, барон, не подозревая, что Альбер уже был у герцога и все рассказал ему, ссылается на «дикий и сумрачный нрав» сына. Это — очевидная ложь, но она еще не заключает в себе ничего позорного для Альбера. Однако герцог, который только что видел Альбера и составил себе о нем самое выгодное представление, понимает, что это отговорка, и хладнокровно парирует: «Не хорошо || Ему дичиться. Мы тотчас приучим || Его к весельям, к балам и турнирам. || Пришлите мне его; назначьте сыну || Приличное по званью содержание...»

Слова эти являются для барона страшным ударом. То, чего он так боялся по смерти, наступает уже при жизни: сын, по твердой уверенности барона не имея на то никакого права, покушается на часть «выстраданного» им богатства! В бароне происходит трагическая перемена, сразу же бросающаяся в глаза герцогу: «Вы хмуритесь, устали вы с дороги, || Быть может?» Барон, видя, что другого исхода нет, решается очернить сына: «Он, государь, к несчастью, недостоин || Ни милостей, ни вашего вниманья. || Он молодость свою проводит в буйстве, || В пороках низких...»

Несправедливая, объективно, характеристика эта, однако, вполне отвечает действительному представлению барона о своем сыне (вспомним оценку, которую давал он ему в своем монологе: «Безумец, расточитель молодой, развратников разгульных собеседник»). Но на герцога и это не действует, он все так же спокойно возражает: «Это потому, || Барон, что он один. Уединенье || И праздность губят молодых людей. || Пришлите к нам его: он позабудет || Привычки, зарожденные в глуши».

Барон чувствует, что почва уходит у него из-под ног. Все его аргументы наталкиваются на упорную волю герцога во что бы то ни стало видеть Альбера у себя при дворе. Некоторое время барон не находит никакого нового довода и, рискуя навлечь на себя прямой гнев герцога, противопоставляет его настойчивому желанию голый отказ: «Простите мне, но, право, государь, || Я согласиться не могу на это...»

Герцог нетерпеливо и с нарастающим неудовольствием добивается причины: «Но почему же?...» Барон все еще в растерянности: «Увольте старика...» Это звучит почти как призыв к милосердию. Барон хочет разжалобить этого «малого», которого он некогда покрывал своим шлемом, как колоколом, и перед которым сейчас сам оказывается таким жалким и беспомощным. Однако это не помогает. Герцог и в самом деле разгневан: «Я требую: откройте мне причину || Отказа вашего».

Барон все еще надеется отделаться общими фразами: «На сына я || Сердит». Но герцог хочет во что бы то ни стало добиться точного ответа. «Герцог. За что? Барон. За злое преступление. Герцог. А в чем оно, скажите, состоит?»

Сцена начинает приобретать характер неумолимого допроса. Барон оказывается во все более и более затруднительном положении, он все еще пытается отмолчаться: «Увольте, герцог...» Герцог хочет прийти ему на помощь, он ставит наводящие вопросы. Барон, как сомнамбула, повторяет их за ним. «Герцог. Это очень странно, || Или вам стыдно за него? Барон. Да... стыдно...»

Однако этот ответ также мало объясняет, в чем дело, и тогда герцог спрашивает в упор: «Но что же сделал он?» Отступать некуда. Барон сказал слишком много. «Злое преступление» должно быть названо, и, чтобы разом покончить с этим, барон выдвигает самое страшное обвинение: «Он... он меня || Хотел убить».

Драматизм сцены усиливается тем, что зрители знают: здесь, в соседней комнате, находится Альбер, который все слышит. Вырванное почти насильно признание барона потрясает герцога: этого он, конечно, никак не ожидал. Решение его быстро и отчетливо: «Убить! Так я суду || Его предам, как черного злодея».

Барон понимает, что зашел слишком далеко. Суд, который неизбежно выяснит все обстоятельства его отношений с сыном, все подробности его быта, который, вероятно, раскроет и тайну его подвала, для него самый нежелательный исход. Да и потом, что может он доказать на суде? И барон поспешно отступает. Однако вместе с тем в нем с необычайной силой вспыхивает вся старая выношенная ненависть к сыну, который, как тать, ждет его смерти, чтобы завладеть его богатством, который и сейчас, при жизни, покушается на его достоинство! Смущение его проходит, голос приобретает прежнюю уверенность, он отвечает уже не короткими односложно-растерянными репликами. Перед нами — не слабеющий, беспомощный старик, а прежний, сурово-страстный, до конца уверенный в своей правоте рыцарь идеи-страсти, каким он предстал в своем монологе: «Доказывать не стану я, хоть знаю, || Что точно смерти жаждет он моей. || Хоть знаю то, что покушался он || Меня... Герцог. Что? Барон. Обокрасть».

Слова барона вызывают неожиданный, но психологически вполне оправданный эффект. Пылкий Альбер, который сумел, однако, сохранить хладнокровие, слыша чудовищное обвинение в умысле отцеубийства, обвинения в краже перенести не может. Забывая обо всем на свете, забывая, что этим он, прежде всего, выдает герцога, который, разгневавшись, конечно, лишит его своего покровительства, Альбер «бросается в комнату» с полными негодования словами: «Барон, вы лжете!»

И вот наконец они лицом к лицу — отец и сын, два самых близких человека и два непримиримейших врага, каждый из которых является для другого главным, единственным препятствием в жизни. Каждый чувствует, что оставаться дольше вдвоем на земле они не могут. Или тот, или другой! Но, кроме того, они — рыцари: каждый нанес непоправимое оскорбление рыцарской чести другого. Отец перед герцогом обвинил сына не просто в преступлении, а в преступлении «низком», «подлом» — в краже; сын перед ним же назвал отца лжецом. И их

взаимная ненависть выливается в определенные, исторически соответственные формы — их рассудит божий суд, которому и барон и Альбер, сознающие каждый свою правоту, смело себя вверяют. Вместе с тем поединок не только даст возможность каждому из них кровью смыть оскорбление, — он и единственный выход. Трагический узел, который связал их обоих, может быть разрушен только мечом. Для барона меч был всегда порукой целостности его «злата»; вспомним слова его в подвале: «При мне мой меч, за злато отвечает честной булат». И вот пришло время этому старому мечу сослужить его последнюю службу. Не станет сына — и он полный обладатель своего богатства, которому уже никто не сможет угрожать. «Так подыми ж, и меч нас рассуди!» — кричит он сыну, бросая ему перчатку — вызов на смертный бой, на божий суд. «Сын поспешно ее подымает». Он понимает, что к достойной жизни, а не к существованию «подпольной мыши» он может выйти, только перешагнув через труп барона: «Благодарю. Вот первый дар отца». Отсюда же его «a parte», когда герцог отымает у него перчатку: «Жаль».

Вырвав у Альбера перчатку («Так и впился в нее когтями! — изверг!»), герцог прогоняет его со своих глаз. Все словно бы закапчивается торжеством барона. Он воочию дал убедиться герцогу, какой черный злодей его сын. Однако потрясенный, взвизгивающий до последних пределов старческий организм барона не выдерживает. Но и в эти минуты в нем все еще живет рыцарь-вассал. На слова герцога: «Вы, старик несчастный, не стыдно ль вам...» — он еще отвечает извинениями в нарушении этикета: «Простите, государь... || Стоять я не могу... мои колени || Слабеют... душно!.. душно!..»

И только в предсмертный миг в нем, подавляя все, над всем торжествуя, прорывается подлинное его существо, звучит голос единой истинной страсти, им владеющей. Слова: «Где ключи? || Ключи, ключи мои!», в которые он вкладывает весь остаток своих бесповоротно угасающих сил, все свое последнее дыхание, прямо перекликаются с концом его монолога, с безнадежно страстным желанием охранять свое сокровище и после смерти.

Размышляя в то же время, когда были написаны маленькие трагедии, над природой драматического искусства, Пушкин писал: «Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством. Но смех скоро ослабевает, и на нем одном невозможно основать полного драматического действия. Древние трагики пренебрегали сею пружиною. Народная сатира овладела ею исключительно, и приняла форму драматическую, более как пародию. Таким образом родилась комедия...» (XI, 178).

В «сценах из трагикомедии» «Скупой рыцарь» Пушкин дает синтетическое драматическое действие. Барон первой сцены, когда мы узнаем о нем из рассказа Альбера (сравнение с «псом», живущим в «нетопленной конуре»), производит комическое впечатление. Барон монолога — зловещее видение, озаренное отсветами свечей и холодным мерцанием старинных золотых дублонов, с его сумрачной философией уединения и власти, в жертву которой он готов принести и себя, и сына, и все, что ни станет ему на пути, — ужасен. Однако в третьей сцене этот подавивший в себе все человеческое, заглушивший все голоса природы, утверждающий над всем свою самовластительную волю, могучий и надменный «демон» оказывается всего-навсего дряхлым, немощным, не выдерживающим чрезмерного физического и нервного потрясения «несчастливым стариком». Смех и ужас сменяются жалостью. Как видим, трем эмоциональным струнам, потрясаемым драматическим искусством, точно соответствует трехчастное (три сцены) членение пьесы, причем в каждой из сцен попеременно с особенной силой звучит одна из этих струн, образуя все вместе некое единое гармоническое целое. Строгости и точности этой «музыкальной» структуры в полной мере отвечает архитектоника пьесы.

Конфликт между скупым отцом, бароном Филиппом, и расточителем сыном, Альбером, составляющий сущность драматической коллизии «Скупого рыцаря», симметрично распределен в его постепенном нарастании по всем трем сценам. Но этим отнюдь не исчерпывается тщательно продуманный и необыкновенно стройный композиционный черт «Скупого рыцаря». Если мы сопоставим первую и третью сцены, мы легко убедимся в совершенно симметричном построении их обеих. В первой сцене — *три* действующих лица: Альбер, его слуга Иван и еврей-ростовщик; в третьей сцене также *три* действующих лица: Альбер, герцог и барон Филипп. Развертываются обе сцены совершенно симметрично. Обе они начинаются словами Альбера; в обеих сперва по двое участников (Альбер и Иван; Альбер и герцог), затем и там и тут появляется третий; в первой — «входит жид», в третьей — «входит барон». В конце первой сцены возникает резкое столкновение между Альбером и евреем-ростовщиком; в конце третьей — еще более резкое и драматическое столкновение между Альбером и бароном Филиппом. Причем оба эти столкновения не только симметричны по положению их в каждой из сцен, но и взаимосвязаны. Ведь обвинение в третьей сцене отцом сына в том, что тот хотел его убить, обокрасть, поскольку в перекликающейся с этим — не только по существу, но и композиционно — первой сцене сын с негодованием отверг предложение еврея отравить отца,

было явно несправедливо. Понятно, что эта незаслуженная обида должна была особенно броситься в голову Альберу, вызвать его безрассудный и неуправляемый порыв. Наряду с этим, симметричное расположение в первой и третьей сценах прихода «жида» и отца Альбера, их композиционная перекличка тем резче подчеркивает, контрастно оттеняет всю несхожесть между приниженной фигурой банального еврея-ростовщика и в высшей степени своеобразным трагическим обликом Скупого рыцаря — феодала барона Филиппа. Но тождественность построения непосредственно связанных между собой первой и третьей сцен (в конце первой Альбер заявляет о своем твердом намерении пойти к герцогу — «искать управы» на отца; третья происходит во дворце герцога, куда Альбер за этим и явился) несет еще одну, притом едва ли не важнейшую, композиционную функцию. Ведь между ними находится самая значительная часть пьесы — монолог барона (вторая сцена). В классической архитектуре центральная часть здания подчеркивается симметрично уравнивающими ее крыльями. Центральность (и по положению и по значению) сцены-монолога подчеркнута совершенно симметричным построением обеих — начальной и конечной — обрамляющих ее сцен. Наряду с этим контрастно оттенена сама монологичность второй сцены: первая и третья сцены, в которые она оправлена, ведутся только в диалогической форме.

И именно посредством такой, и никакой иной, структуры пьесы Пушкин смог с наибольшей степенью художественной выразительности донести до читателей и зрителей идеи и образы своей маленькой трагедии. В самом деле, попробуем себе представить, что главный герой ее, Скупой рыцарь, впервые предстает нам не во второй, а в первой сцене (скажем, появляется вместо «жида»), что речь Скупого рыцаря сплошь диалогична, как сейчас речь Альбера, что он не произносит своего потрясающего монолога в центральной второй сцене, а вместо этого вторая сцена занята монологом Альбера на тему об униженном общественном положении, в которое он поставлен скупым отцом. Стоит лишь это представить, и мы сразу же убедимся в неоправданности ни замыслом, ни характерами действующих лиц такого построения пьесы, при котором будет разрушена и классически стройная архитектура произведения, и художественная убедительность образов отца и сына. Безусловный ущерб понесет и то и другое даже в том случае, если, не делая никаких изменений ни в одной из сцен трагедии, оставив в каждой из них все совсем так, как есть, мы попробуем лишь поменять местами первые две сцены (это можно сделать без видимого нарушения хода действия), то есть начнем трагедию сценой «в подвале» — монологом Ску-

пого, а затем дадим сцену «в башне» — эпизод столкновения Альбера с евреем-ростовщиком. Стоит только в таком порядке расположить действие «Скупого рыцаря», чтобы сразу почувствовать, что в пьесе, как она есть, поэтом найдено единственно правильное и наиболее отвечающее художественной реализации замысла, наиболее эстетически действенное расположение частей, что любое иное расположение неминуемо поведет к существенному ослаблению громадного впечатления, которое она сейчас производит.

* * *

Гениальный художественно-психологический опыт проникновения в незримую «глубь сердец», в «бездну души», первая маленькая трагедия Пушкина, действие которой отнесено в далекие «рыцарские» времена, вместе с тем не только пронизана жгучей проблематикой пушкинской современности, но и воспринимается — «прочитывается» — в наши дни как поразительное прозрение поэта в будущее.

Внутренняя тема «Скупого рыцаря» — страшная власть денег, того «злата», копить которое еще в 1824 году, в пушкинском «Разговоре книгопродавца с поэтом», призывал людей «железного века», «века-торгаша» трезвый буржуа-купец. Создавая образ своего Скупого рыцаря, развертывая ярчайшую картину переживаний скупца, Пушкин попутно раскрывает основные свойства и особенности денег — капитала, показывает все то, что несет он с собой людям, вносит в человеческие отношения.

Деньги, злато для барона Филиппа — это, говоря словами Маркса, предмет сверхобладания, источник высшей власти и могущества. Деньги, как «индивид всеобщего богатства», подчеркивает Маркс, дают их обладателю «всеобщее господство над обществом, над всем миром наслаждений, труда и т. д. Это то же самое, как если бы, например, находка какого-либо камня давала мне, совершенно независимо от моей индивидуальности, владение всеми науками. Обладание деньгами ставит меня в отношении богатства (общественного) в совершенно то же отношение, в какое меня поставило бы обладание философским камнем в отношении наук.

Поэтому деньги — не только *один* из объектов страсти к обогащению, но *самый* объект последней. Эта страсть по существу — *проклятая жажда золота*. «Страсть к наслаждениям в ее общей форме и скупость, — продолжает Маркс, — две особые формы жадности к деньгам. Абстрактная страсть к наслаждениям предполагает предмет, который заключал бы в себе возможность всех наслаждений. Абстрактную страсть

к наслаждениям осуществляют деньги в том определении, в котором они *материальный представитель богатства*... Чтобы сохранить деньги как таковые, скупость должна жертвовать, отречься от всякого отношения к предметам особых потребностей, чтобы удовлетворить потребность жажды денег как таковой»¹.

Чувство потенциального «всеобщего господства над обществом, над всем миром наслаждений, труда и т. д.» как раз и выражено с огромной силой в части монолога барона Филиппа, начинающейся словами: «Что не подвластно мне?» В то же время утоляемая все большим и большим накоплением денег, дающих «возможность всех наслаждений», страсть к самим этим наслаждениям приобретает в бароне Филиппе совершенно абстрактный характер. Вспомним: «С меня довольно сего сознания». Равным образом, для того чтобы сохранять и приумножать свои накопления, барон вынужден приносить тяжелые и непрерывные жертвы; во имя удовлетворения одной потребности — «проклятой жажды золота» — должен отречься от всех остальных, в буквальном смысле слова «выстрадывать» свое богатство.

Маркс отмечал, между прочим, особые эстетические свойства так называемых «благородных металлов» — серебра и золота: «Они представляются в известной степени самородным светом, добытым из подземного мира, причем серебро отражает все световые лучи в их первоначальном смешении, а золото лишь цвет наивысшего напряжения, красный. Чувство же цвета является популярнейшей формой эстетического чувства вообще»². Барон Филипп Пушкина — мы знаем — своего рода поэт страсти, которой он охвачен. Злато доставляет ему не только интеллектуальное (мысль о своем всевластии, всемогуществе: «Мне все послушно, я же — ничему»), но и чисто чувственное наслаждение, и именно своим «пиром» для очей — цветом, блеском, сверканием. Вспомним желание барона «устроить себе пир» — зажечь свечи и любоваться на «сверкающие груды», «волшебный блеск» золота.

Говоря об «извращающей силе денег», Маркс и Энгельс неоднократно подкрепляли это цитатами из великих поэтов древности и нового времени — Софокла, Шекспира, Гёте. Несомненно, богатейший материал подобного рода нашли бы они, будь они знакомы с этим произведением Пушкина, и в его «Скупом рыцаре».

В одном из писем, обращенных к переводчику на русский язык «Капитала» Маркса Н. Ф. Даниельсону, Энгельс писал: «Очень интересны Ваши заметки по поводу того кажущегося противоречия, что у вас хороший урожай *не* означает обязательного понижения хлебных цен. Когда мы изучаем реальные

экономические отношения в различных странах и на различных ступенях цивилизации, то какими удивительно ошибочными и недостаточными кажутся нам рационалистические обобщения XVIII века — например, доброго старого Адама Смита, который принимал условия, господствовавшие в Эдинбурге и в окрестных шотландских графствах, за нормальные для целой вселенной! Впрочем, Пушкин уже знал это

...и почему
Не нужно золота ему,
Когда простой продукт имеет,
Отец понять его не мог
И земли отдавал в залог».

Те же строки из пушкинского «Евгения Онегина» Энгельс приводил в статье «Внешняя политика русского царизма», а еще раньше Маркс ссылаясь на них в своей работе «К критике политической экономии»¹.

Настойчивое внимание основоположников марксизма к этим пушкинским строкам связано с их общим утверждением о том, что крупные писатели-реалисты способны отражать и наглядно показывать в своем творчестве общественную жизнь, в том числе и «реальные экономические отношения», с такой конкретной точностью и глубиной проникновения, которых не достигают даже работы специалистов-ученых. Только что приведенные параллельные высказывания (привел я их, понятно, не для того, чтобы приблизить автора «Скупого рыцаря» к марксизму) показывают, с какой исключительной глубиной сумел проникнуть Пушкин в монолог своего барона не только в психологию скупости, но и в самое существо денег как таковых, в существо порождаемой ими воистину проклятой жажды золота, которая, возникая еще в докапиталистический период, составляет основу «века-торгаща», нового, складывавшегося на глазах Пушкина буржуазно-капиталистического строя. Гениальной интуицией великого поэта-мыслителя прозревал Пушкин (концовка послания «К вельможе» и в особенности эта его маленькая трагедия) и в глубоко чуждый и ненавистный ему характер этого строя. Читая то — центральное по своему значению — место монолога барона, в котором он говорит о всевластии денег — «злата» («Лишь захочу — воздвигнутся чертоги...» и т. д.), невольно вспоминаешь знаменитые слова «Манифеста Коммунистической партии»: «Буржуазия лишила священного ореола все роды деятельности, которые до тех пор считались почетными и на которые смотрели с благоговейным трепетом. Врача, юриста, священника, поэта, человека науки она превратила в своих платных наемных работников. Буржуазия сорвала с семейных отношений их трогательно-

сентиментальный покров и свела их к чисто денежным отношениям»¹.

В «Скупом рыцаре» с исключительной резкостью и остротой показано срывание такого покрывала. Отец смотрит на родного сына — единственного человека, кровно близкого ему на земле, как на своего злейшего врага, потенциального убийцу (сын и в самом деле ждет не дожидается его смерти) и вора: расточит, пустит по ветру после его смерти все самоотверженно накопленные им богатства. Кульминации это достигает в финальной сцене вызова отцом сына на поединок и той радостной готовности, с какой сын принимает этот вызов.

Но особенно знаменателен в свете всего сказанного образ самого барона. Своеобразная фигура угрюмого, сурового и жестокого рыцаря-скупца приобретает гигантские размеры и очертания, вырастает в злоедейский, демонический символ грядущего капитализма с его беспредельной алчностью и ненасытными вожделениями, человеконенавистнической философией и садистской эротикой, с его маниакальными мечтами о мировом господстве.

В заключение стоит отметить еще одну характерную деталь. Одновременно со «Скупым рыцарем», в том же 1830 году, появилась повесть Бальзака о ростовщике-скупце «Гобсек» — один из первых образцов его критического реализма, — включенная позднее писателем в состав задуманной им грандиозной эпопеи «Человеческая комедия» (в раздел «Этюды о нравах»). Действие «Гобсека» происходит в современной писателю Франции эпохи развития капитализма. Действие «Скупого рыцаря» происходит, как мы знаем, также во Франции, но несколькими веками ранее, в эпоху только зачинающейся зари капиталистического развития. Между образами пушкинского скупца — рыцаря-феодала барона Филиппа — и бальзаковского ростовщика-«живоглота» (Гобсек — значит живоглот) весьма темного происхождения (сын голландца из предместья Антверпена и еврейки), типично буржуазного приобретателя, в известной мере сродни Шейлоку, начавшего свою карьеру юнгой на корабле, отплывавшем в Ост-Индию, и в результате своих двадцатилетних скитаний сколотившего себе миллионы, естественно, мало общего. Однако в обрисовке Пушкиным и Бальзаком психологии скупости имеются многочисленные и существенные переклички, тем более характерные, что прямой связи между обоими произведениями, очевидно, не было². Да важно и не это. Важна сама постановка основоположниками классического реализма XIX века — автором «Евгения Онегина» Пушкиным и «доктором социологических наук», как его называли классики марксизма, Бальзаком — одной и той же темы — власти золота над человеком, скупости со всем тем,

что она с собой несет, — и во многом совпадающая ее разработка. Это еще раз и очень наглядно свидетельствует о глубокой закономерности обращения Пушкина к созданию своей первой маленькой трагедии и о действительно органической связи ее с самыми насущными вопросами века.

3

Новый драматургический жанр, замечательный образец которого Пушкин явил в «Скупом рыцаре», оказался наиболее соответствующим для давно задуманного им «опыта» ряда «драматических изучений», ставивших своей целью проникновение в мир «страстей и излиятий души человеческой» — в «бездну души». И вот в течение всего двух-трех дней после завершения первой маленькой трагедии поэт с необыкновенной стремительностью создает вторую — «Моцарт и Сальери», в которой исключительная конденсация, казалось бы, предельная сгущенность художественной формы достигает еще большей степени: в пьесе лишь две сцены, в соответствии с заглавием — только два действующих лица (слепой скрипач не произносит ни одного слова), общий объем ее — всего 231 стих, на полтора ста с лишним стихов меньше, чем в «Скупом рыцаре», которому в то же время по богатству творческой мысли, силе и глубине психологического анализа, делающих ее одним из самых выдающихся созданий Пушкина, она ни в какой мере не уступает.

Еще будучи в ссылке в Михайловском, Пушкин узнал о необыкновенном и тягчайшем злодеянии, жертвой которого стал один из самых величайших художественных гениев человечества, а виновником — человек тоже далеко не заурядный. Вскоре после смерти скончавшегося 7 мая 1825 года знаменитого — в русской прессе он и прямо был назван великим — итальянского композитора Антонио Сальери, учителя Бетховена, Шуберта, Листа, в печати появились сенсационные сообщения о том, что на смертном одре он покаялся в совершенном им несколько десятилетий назад, в 1791 году, преступлении — отравлении из зависти своего коллеги — Моцарта. (Темная молва об этом ходила и ранее, кое-что еще при жизни Сальери также уже проникало в печать.) Это известие произвело на Пушкина, кстати как раз работавшего над шестой главой «Евгения Онегина» (убийство Онегиным своего друга Ленского), сильнейшее впечатление, и он сразу же задумал пьесу на эту тему. Замысел этот также весьма длительное время оставался нереализованным, но в творческом сознании поэта, в отличие от других многочисленных его драматургических замыслов, в том числе и пьесы о «Скупом рыцаре»,

видимо, уже тогда получил значительно более ясные очертания. По крайней мере, когда, сразу же по возвращении из ссылки, он рассказал об этой пьесе своим новым друзьям — любомудрам, у них сложилось впечатление о ней как об уже готовом произведении.

Однако, помимо уже известной нам в отношении других маленьких трагедий общей причины — поисков новой драматургической формы, отсрочка на многие годы осуществления данного замысла, который не покидал творческого сознания поэта, объяснялась, можно думать, и еще особым обстоятельством. Фабулой новой пьесы было сравнительно совсем недавнее событие, взятое прямо из жизни, героями ее являлись реально существовавшие и широко известные люди, выведенные к тому же под их собственными именами. Это требовало по возможности наиболее полного и, во всяком случае, точно выверенного знания фактического материала. А таким знанием Пушкин еще не располагал. В отношении своего нового замысла поэт должен был пойти тем же путем, каким шел при работе над своими художественно-историческими произведениями. И можно с уверенностью утверждать, что именно таким путем он и пошел. Новейший советский исследователь И. Ф. Бэла наглядно показывает, с какой исторической достоверностью, знанием биографических данных в отношении и Моцарта и Сальери и, одновременно, с каким глубоким проникновением в человеческую и творческую личность обоих написана маленькая трагедия Пушкина, почти каждую, подчас даже мелкую деталь которой можно, как мы видели это в отношении исторической линии «Полтавы», обосновать ссылкой на тот или иной источник¹.

Достигнуть этого Пушкин мог, конечно, лишь в том случае, если в годы, предшествующие написанию «Моцарта и Сальери», тщательно собирал необходимый материал, пользуясь всеми доступными ему печатными источниками, по тому времени не очень многочисленными, и, надо думать, устными рассказами лично ему знакомых сведущих и компетентных русских музыкантов и музыковедов, в частности, а возможно, и в особенности таких, как его очень близкий знакомый, выдающийся музыкант-любитель и хозяин известного музыкального салона М. Ю. Виельгорский (кстати, при нем Пушкин рассказывал в 1826 году о замысле своей пьесы), как видный музыкальный критик А. Д. Улыбышев, которого Пушкин знал еще по обществу «Зеленая лампа» (они оба были членами его), который опубликовал ряд статей о Моцарте, а в 1830 году приступил к работе над монументальной трехтомной его биографией, очевидно уже во многом располагая к этому времени необходимыми материалами². Несомненно, что и в 1826 году

Пушкин отдавал себе полный отчет в великом значении моцартовского искусства, но только в годы после возвращения из ссылки он получил широкую возможность «упиваться» творениями Моцарта и по-настоящему войти, «вжиться» в его художественный мир. Так, известно, что Пушкин «всегда посещал» субботние концерты в петербургской филармонии, где исполнялась «серьезная немецкая музыка» в том числе и *Requiem* Моцарта¹. Могло способствовать этому и общение поэта с уже упоминавшейся мною замечательной польской пианисткой и композитором Марией Шимановской, в музыкальном салоне которой (Пушкин был его ревностным посетителем) царил культ Моцарта². И Пушкин действительно гениально проник в самое существо оказавшегося многими чертами весьма ему созвучным гениального моцартовского творчества с его светлой гармоничностью и необыкновенным художественным изяществом, с его порой исполненным высокого драматизма, но в основном солнечным, жизнеутверждающим, гуманистическим строем, исключительным богатством и всеобъемлющим разнообразием жанрового репертуара, с широтой эмоционального диапазона и соответствующих средств музыкальной выразительности, давших право именовать его Шекспиром музыки. Замечательным свидетельством и этого опять-таки является пушкинская маленькая трагедия, которую известный русский композитор А. К. Лядов, конечно имея в виду двойное проникновение поэта — и в личность творца, и в мир его творчества, назвал «лучшей биографией» Моцарта³.

Однако достоверность основного стержня, на котором держится фабула пушкинской пьесы, — отравление Моцарта Сальери — скоро стала браться под сомнение. Уже в годы, предшествовавшие написанию ее, в западной печати стали появляться протесты против публикации сообщений, обвиняющих Сальери, и весьма энергичные возражения на эти обвинения. Неизвестно, знал ли об этом Пушкин, но об этом, по-видимому, знал П. А. Катенин, который после выхода в свет в конце 1831 года (в альманахе «Северные цветы на 1832 год») «Моцарта и Сальери» считал «важнейшим пороком» пьесы то, что в основу ее положено недоказанное обвинение Сальери, о чем и говорил самому автору: «Есть ли верное доказательство, что Сальери из зависти отравил Моцарта? Коли есть, следовало выставить его на показ в коротком предисловии или примечании уголовною прозою; если же нет, позволительно ли так чернить перед потомством память художника, даже посредственного?»⁴ Видимо, упрекали в этом Пушкина и некоторые другие современники. Несомненным ответом на это является его небольшая заметка, набросанная примерно в это время и являющаяся лишним свидетельством восторженного

отношения к музыке Моцарта и высочайшей ее оценки. «В первое представление „Дон Жуана“, в то время когда весь театр, полный изумленных знатоков, безмолвно упивался гармонией Моцарта — раздался свист — все обратились с негодованием, и знаменитый Салиери вышел из залы — в бешенстве, снедаемый завистью. Салиери умер лет 8 тому назад. Некоторые немецкие журналы говорили, что на одре смерти признался он будто бы в ужасном преступлении — в отравлении великого Моцарта. Завистник, который мог освистать „Дон Жуана“, мог отравить его творца» (XI, 218).

В ответе критикам «Полтавы», обвинявшим Пушкина в искажении исторического образа Мазепы, поэт, мы помним, писал, что «обременять вымышленными ужасами исторические характеры и не мудрено и не великодушно. Клевета и в поэмах всегда казалась мне непохвальнойю. Но в описании Мазепы пропустить столь разительную историческую черту было еще непростительнее» (XI, 160). Для самого Пушкина эта «разительная черта» — соблазн Мазепой своей крестной дочери и казнь ее отца — была, как я уже говорил, своего рода ключом к пониманию характера Мазепы и как человека и как политического деятеля. Такой же «разительной чертой» — ключом, вводившим во внутренний мир Сальери, явилось для Пушкина и бешенство, с которым, снедаемый завистью, он освистал «Дон Жуана». На заданный Пушкину в 1834 году художником Г. Г. Гагариным аналогичный катенинскому вопрос, «почему он позволил себе заставить Сальери отравить Моцарта», поэт характерно отвечал, что «он не видит никакой разницы между „освистать“ и „отравить“»¹. Это, понятно, не юридическая улика, а интуиция Пушкина-поэта, которая, видимо, и в данном случае его не обманула.

До недавнего времени стало считаться твердо установленным, что версия об отравлении Моцарта Сальери является «легендой». Это было принято и наиболее авторитетными советскими исследователями и комментаторами «Моцарта и Сальери». Так, М. П. Алексеев прямо писал, что фабульной основой пьесы Пушкина является «легенда, получившая довольно широкое распространение в Европе, особенно после 1824 года, но отброшенная исторической критикой»². Однако за последнее время и у нас (указанные работы И. Ф. Бэлзы) и на Западе появились сведения о находке новых материалов, подтверждающих отравление Моцарта и виновность Сальери. Дискуссия по этому вопросу еще продолжается³. Но независимо от исхода ее можно со всей решительностью утверждать следующее.

В стремлении защитить Пушкина от упрека в недопустимом «очернении» им Сальери некоторые советские исследова-

тели, развивая в этом отношении точку зрения П. В. Анненкова, высказанную им в полемике с Катениным¹, выдвигают положение, что вопрос об исторической достоверности версии отравления не имеет сколько-нибудь существенного значения; якобы не имел он его и для самого поэта. «Уже первые читатели пушкинской драмы, — пишет М. П. Алексеев, — почувствовали за образами „Моцарта и Сальери“ не реальных исторических лиц, а великие обобщения, контуры большого философского замысла» (544). Еще определеннее высказывается по этому вопросу Б. П. Городецкий: «За годы от Михайловской ссылки до Болдинской осени Пушкин безусловно имел возможность удостовериться в несоответствии легенды с действительностью. Однако складывавшийся к этому времени в творческом сознании Пушкина сложнейший комплекс идей и представлений, связанных в более широком плане с судьбой и личностью близкого ему по творческому типу художника, настолько уже отличался от первоначального замысла, что момент несоответствия содержания трагедии с исторической действительностью утрачивал какое бы то ни было принципиальное значение»². Однако подобную защиту едва ли можно признать удачной. Если Пушкин мог удостовериться в несоответствии легенды с действительностью (никаких данных об этом у нас, кстати, нет) и все же сохранил в своей трагедии имена Моцарта и Сальери, скончавшегося всего несколько лет назад, это не только находилось бы в вопиющем противоречии с его же и тогда же сделанным замечанием о недопустимости клеветы, возводимой хотя бы и в художественных произведениях на исторических лиц, но и давало бы полное право обвинить его если и не в клевете, то в крайнем и во всех отношениях мало извинительном легкомыслии.

О характере первоначального замысла пушкинской пьесы, поскольку от него до нас, кроме названия, ничего не дошло, судить сколько-нибудь определенно мы не имеем никакой возможности. Есть все основания считать, что от момента своего возникновения до написания пьесы ее первоначальный замысел не только сохранялся, но и развивался в творческом сознании Пушкина, приобретая для него все более актуальное значение в связи и с его личными биографическими обстоятельствами, и с настойчивыми и тягостными раздумьями о трагическом положении поэта в современной ему декабрьской действительности и еще шире — в условиях «века-торгаша». Недаром из дальнейшего анализа мы убедимся в несомненной связи пьесы с циклом пушкинских стихов о поэте и толпе. Как и во всяком подлинно художественном произведении, тем более таком великом, как это создание Пушкина, образы его получили широчайшее обобщающее значение.

Подняты были в нем поэтом и важнейшие эстетические и этические проблемы. Но вместе с тем безусловно одно. Пушкин, когда он и задумывал и писал свою пьесу, строил ее на конкретном жизненном случае, в реальность которого твердо верил, и, главное, был безусловно убежден в виновности Сальери. Об этом непреложно свидетельствует ряд фактов. Подобно тому как Пушкин объявил «Скупого рыцаря» переводом с несуществующего английского подлинника, он подумывал было «Моцарта и Сальери» также выдать не за оригинальное произведение, а за перевод¹. Однако намеченный им подзаголовок «с немецкого», что перекликалось бы со сделанной им в заметке о Сальери ссылкой на «немецкие журналы», он ставить не стал, тем самым принимая на себя всю полноту ответственности. Кроме того, из всех четырех маленьких трагедий первой — и относительно очень быстро — он отдал в печать именно «Моцарта и Сальери» (появилась в альманахе «Северные цветы на 1832 год», вышедшем в 1831 году, затем была перепечатана в третьей части отдельного издания «Стихотворений Александра Пушкина» в 1832 году; что касается остальных маленьких трагедий, — «Пир во время чумы» был впервые напечатан в 1832 году, «Скупой рыцарь» только в 1836-м, а «Каменный гость» лишь после смерти поэта, в 1839 году). Тогда же с согласия Пушкина «Моцарт и Сальери» был представлен в Петербургском Большом театре (первый раз 27 января 1832 года, повторно — 1 февраля). По сути дела, все это являлось публичным, можно сказать, всенародным страшным обвинением Сальери. И настойчиво выступать с таким обвинением Пушкин мог решиться лишь в том случае, если сам в этом не сомневался. Постичь «испытующим умом», каким образом мог такой человек, как Сальери, образ которого не только не приуменьшен в пьесе, а, наоборот, исполнен огромной трагической силы, дойти до совершения чудовищного злодеяния — преступления в отношении не только одного человека, а, в сущности, и всего человечества, — в этом состояла художественная задача, поставленная перед собой поэтом. Проникновенный художественно-психологический анализ «бездны души» Сальери, снедаемого охватившей его бешеной завистью к гениальному Моцарту, и составляет основное содержание второй маленькой трагедии, едва ли не в большей степени, чем какое-либо другое произведение Пушкина, проникнутой высоким этическим пафосом.



Пушкинский Сальери в не меньшей мере, чем Скупой рыцарь, обладает теми чертами, которые, считал поэт, свойственны необычным преступникам, — крепостью духа, огромной

силой воли, твердостью характера. Помимо того, он наделен большим умом, способностью глубоко чувствовать, незаурядным художественным дарованием. В то же время в еще большей степени он — индивидуалист-накопитель — является в своей сокровенной сути порождением «века-торгаша». Но «накопления» Сальери имеют иной, нематериальный характер. Кроме того, Моцарт ничем им не угрожает. И Моцарт внушает Сальери не опасения собственника, а другое, не менее жгучее чувство — зависть.

Зависть эта так же незлементарна, обладает такой же субъективной «справедливостью, парадоксальной в отношении к истине» (превосходное определение Белинского), что и скудость барона. Сальери — замечательный музыкант. Он «родился с любовью к искусству» — к музыке; способен, как никто, испытывать ее неотразимое обаяние: «Ребенком будучи, когда высоко || Звучал орган в старинной церкви нашей, || Я слушал и заслушивался — слезы || Невольные и сладкие текли».

Вся его жизнь с отроческих лет была неустанным, неослабевающим, самоотверженным служением искусству; он в полной мере «выстрадал» свое мастерство: «Отверг я рано праздные забавы; || Науки, чуждые музыке, были || Постылы мне; упрямо и надменно || От них отрেকে я и предался || Одной музыке. Труден первый шаг || И скучен первый путь. Преодолею || Я ранние невзгоды».

Мало того, для овладения высшими тайнами мастерства Сальери готов принести в жертву даже само искусство: ради музыки он начинает с того, что «умерщвляет» ее в себе:

Ремесло
Поставил я подножием искусству;
Я сделался ремесленник: перстам
Придал послушную сухую беглость
И верность уху. Звуки умертвив,
Музыку я разъял, как труп. Поверил
Я алгеброй гармонию. Тогда
Уже дерзнул, в науке искушенный,
Предаться неге творческой мечты.
Я стал творить; но в тишине, но в тайне,
Не смея помышлять еще о славе.

В своем стремлении к высшим достижениям музыкального мастерства Сальери способен непрестанно трудиться, совершенствоваться:

Нередко, просидев в безмолвной келье
Два, три дня, позабыв и сон и пищу,
Вкусив восторг и слезы вдохновенья,
Я жег мой труд и холодно смотрел,
Как мысль моя и звуки, мной рожденны,
Пылая, с легким дымом исчезали.

Больше того, Сальери согласен во имя этих высших достижений не только сжечь то, чему поклонялся, но, если надо, и отказаться от всего достигнутого, заново начать трудный и неблагодарный путь ученичества:

Что говорю? Когда великий Глюк
Явился и открыл нам новы тайны
(Глубокие, пленительные тайны),
Не бросил ли я все, что прежде знал,
Что так любил, чему так жарко верил,
И не пошел ли бодро вслед за ним
Безропотно, как тот, кто заблуждался
И встречным послан в сторону иную?

Сам наконец достигший «усильным напряженным постоянством» высокой степени в искусстве и славы, Сальери искренне радовался достижениям своих товарищей, видя в них не соперников, а сопутников к общей, одинаково всем желанной цели: «Я счастлив был: я наслаждался мирно || Своим трудом, успехом, славой; также || Трудami и успехами друзей, || Товарищей моих в искусстве дивном».

Сальери первому, с достигнутой им высоты искусства, воздухом которой он привык дышать, был смешон и жалок «презренный завистник». Да и какие основания были у него для зависти? Он видел и на себе самом и вокруг себя, что усилия справедливо вознаграждаются, что успехи пропорциональны трудам. Трудись еще больше — и будешь еще больше вознагражден:

Нет! Никогда я зависти не знал,
О, никогда! — ниже, когда Пиччини
Пленить умел слух диких парижан,
Ниже, когда услышал в первый раз
Я Ифигении начальны звуки.
Кто скажет, чтоб Сальери гордый был
Когда-нибудь завистником презренным,
Змеей, людьми растоптанною, вживе
Песок и пыль грызущею бессильно?
Никто!..

Чувство зависти — издавна возникшая и, увы, достаточно обычная человеческая слабость, которой поддаются подчас и совсем не плохие люди. В бумагах Пушкина имеется его запись, относящаяся как раз к тому же 1830 году и сделанная, несомненно, в связи с раздумьями поэта над психологией завистника Сальери: «Зависть — сестра соревнования, следовательно из хорошего роду» (XII, 179). Но Сальери в своем гордом высокомерии считал себя высоко поднятым над людьми и их слабостями. Отсюда резкость, с какой он говорит о «презренном завистнике». В то же время это чувство, вспыхнув

в самом Сальери, не только приобрело в соответствии с его натурой гипертрофированные размеры, превратилось в порочную страсть, но и неудержимо повлекло его к преступлению.

И с той же беспощадностью, с какой «как труп» разымал он музыку, с тем же бесстрашием перед истиной и перед самим собой Сальери вынужден признаться себе, что никогда не виданное и презираемое им низкое — «змеиное» — чувство зависти вдруг и непобедимо проникло ему в душу: «А ныне — сам скажу — я ныне || Завистник. Я завидую; глубоко, || Мучительно завидую...»

В чем же дело? Дело в том, что Моцарт не просто изумительный музыкант, своим «дивным искусством» далеко превосходящий Сальери. Моцарт — живое, наглядное отрицание всего жизненного пути Сальери, опровержение всей его философии, всего мирозерцания, нарушение, с его точки зрения, основного закона мировой справедливости, в нерушимость которого он дотоле свято верил, — закона, согласно которому заслуга должна быть вознаграждена, труд должен принести свои плоды. Цветок искусства, который Сальери растил и питал потом и кровью всей своей жизни, в руках Моцарта расцветает как бы сам собой.

Моцарт и в самом деле словно бы представлял некое чудо. Еще совсем ребенком, в возрасте трех-четырёх лет, он играл на клавесине и импровизировал, еще года три спустя стал создавать сонаты и симфонии, а в возрасте четырнадцати лет уже дирижировал исполнением собственной оперы в Милане. Гастрольная поездка Моцарта-отца с шестилетним сыном по Германии, Франции, Голландии, Швейцарии сопровождалась необычайными триумфами. Ранняя и исключительная даровитость мальчика поражала современников. В Лондоне он стал предметом научных исследований, а в Голландии, где во время постов музыка строжайше запрещалась, для него было сделано исключение, поскольку духовенство считало, что он отмечен «божьем перстом». С этим, кстати, явно перекликаются слова пушкинского Сальери о Моцарте как о «некоем херувиме». Неудивительно, что феноменальная моцартовская одаренность не могла его не потрясти. То, за что он платил ценой постоянного отречения, самоотвержения, аскетического умерщвления всех желаний, не связанных прямо с поставленной им себе целью, то Моцарту досталось без всяких усилий, «даром».

Нота несправедливости незаслуженного, «невыстраданного» обладания звучала и в монологе барона. Однако в сознании барона эта нота звучит между прочим, попутно; в сжигаемой завистью душе Сальери она является основной, преобладающей. Наличие Моцарта не только является, с точки зрения Сальери, вызовом мировой справедливости, но и начисто ее

отрицает. Недаром именно с этого и начинается Сальери свой знаменитый монолог:

Все говорят: нет правды на земле,
Но правды нет — и выше.

Именно отсюда — вопль, исторгающийся из самой глубины его измученной, растерзанной, потрясенной души:

...О небо!
Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений — не в награду
Любви горячей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан —
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?.. О Моцарт, Моцарт!

Монолог Сальери, конечно, скорее всего представляет собой обычную сценическую условность, дающую автору возможность ввести зрителей в душу своего героя. На деле это не слова, а условно звучащие мысли, и «слышать» их должны только зрители, а никак не другие участники пьесы. Однако вулкан, неистово хлопочущий в груди Сальери, неудержимо рвется наружу, и, во всяком случае, заключительную часть своего монолога, обращенную к тому, кто стал предметом всех его мыслей и чувств, неотступным копмаром всех его помыслов, он произносит, как это очевидно из последующего, действительно вслух. Моцарт, который как раз в это время подкрался к дверям, чтобы угостить Сальери очередной неожиданной шуткой, слышит, как он произносит его имя, и, полагая, что он замечен, входит в комнату: «Ага! увидел ты! а мне хотелось || Тебя неожиданной шуткой угостить».

Сальери встревожен. Неужели Моцарт был уже давно тут и мог наблюдать его состояние? «Ты здесь! — Давно ль?»

Моцарт успокаивает его: он подошел только что. Происходящий вслед за тем эпизод со «слепым скрипачом» не только воочию подтверждает Сальери все то, что он думал о Моцарте, но и дает ему возможность оправдать в своих собственных глазах, возвысить пожирающее его «мучительное» чувство, подвести под свою «презренную» зависть к Моцарту некое идейное основание. Моцарт, считает Сальери, не только владеет своим необыкновенным искусством без всякого права, но — именно потому — он и не ценит его, оскверняет то, что для Сальери является высшей святыней.

Тема эта была и в монологе Скупого рыцаря. Альбер, который после смерти отца сойдет в его подвалы, воспринимается бароном Филиппом именно в качестве осквернителя. Со страшной силой это звучит в сознании Сальери. Его до предела

возмущает, что Моцарт, только что, как обычно, с гениальной легкостью «набросав» один из своих изумительных шедевров («Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!» — восклицает восхищенный Сальери), мог «остановиться у трактира», чтобы послушать жалкого нищего скрипача. Еще большее негодование вызывает в Сальери то, что Моцарт может весело смеяться, слушая, как тот же слепой уличный скрипач перепикивает на своей ничтожной скрипиче знаменитую канцону пажа Керубино из моцартовской «Женитьбы Фигаро». Пушкина пленяет эта черта Моцарта. Для него она признак подлинности его гения, ибо гений вообще по самой своей природе «простодушен». В послании к Гнедичу, написанном два года спустя, в 1832 году, Пушкин также подчеркивает это. Истинный поэт подымается на вершины искусства, но вместе с тем ему близки все проявления жизни, все голоса земли. Его слух, привыкший к «грому небес», способен любовно внимать и «жужжанью пчел над розой алой», скучать «на пышных играх Мельпомены» и «улыбаться забаве площадной и вольности лубочной сцены». «Таков прямой поэт», — заявляет Пушкин. Таким был Моцарт¹.

Совсем не таков Сальери. Замкнутому в себе, упешшему в свое искусство от живой жизни, всецело искусству пожертвованной, аскету и фанатику Сальери не только непонятна, но и кажется просто кощунственной детская веселость Моцарта, его ясное радование жизнью во всех ее проявлениях. Вместо сочувствия жалкому бедняку-музыканту, игра его вызывает в Сальери дрожь отвращения. Добродушный смех Моцарта он считает святотатством, прямым осквернением святыни. Голос Сальери достигает здесь исключительной энергии и силы. Это — голос фанатика, мученика одной нераздельно владеющей им идеи-страсти, в жертву которой приносится все, что не является ею, тем более все, что становится ей поперек пути. На удивление Моцарта, что он не разделяет его веселья, Сальери отвечает словами, исполненными величайшего негодования и презрения:

Нет.

Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадону Рафаэля,
Мне не смешно, когда фигляр презренный
Пародией бесчестит Алигьери.

Кстати, эпизод со слепым скрипачом, хотя, очевидно, это художественный вымысел, вполне соответствует той широчайшей, воистину народной популярности, которую еще при жизни Моцарта обрела его музыка. По свидетельству современника и первого его биографа, «песни Фигаро оглашали улицы, сады, и даже арфист у пивной должен был играть Non più andrai,

если хотел, чтобы его слушали»¹. Эта широчайшая популярность, несомненно, должна была еще больше разжигать зависть Сальери. Недаром он с такой горечью упоминает далее о своей «глухой славе».

«Кощунственный» смех Моцарта упал последней каплей в чашу ненависти к нему Сальери. С другой стороны, именно этот смех позволил Сальери не только оправдать, но и возвеличить в своем собственном сознании издавна созревший в нем, но до того времени не осознанный с той беспощадной прямо-той самоданализа, к которой Сальери привык, злодейский умысел его против Моцарта. Именно в этот миг участь Моцарта была решена.

Последующее поведение Моцарта в течение первой сцены только укрепляет решение Сальери «остановить» его. В ответ на восторг упоенного новым моцартовским произведением Сальери, в ответ на его экстатическое восклицание: «Ты, Моцарт, бог...» — Моцарт все с той же простодушной веселостью, с тем же чувством реальности, обычно ему присущим, отвечает: «Ба! право? может быть... || Но божество мое проголодалось».

Для Сальери, который был способен во время своих самоотверженных трудов во имя искусства по нескольку дней «позабывать и сон и пищу», это — такое естественное, здоровое, нормально-человеческое — желание Моцарта звучит святотатством, новым и еще более страшным прямым оскорблением божества, в нем заключенного.

Своими бесхитростными словами Моцарт сам произносит себе смертный приговор, подсказывая Сальери легчайший путь к осуществлению злого умысла. План и способ убийства мгновенно созревают в сознании Сальери. Моцарт мог «остановиться у трактира». Ну что же, в трактире он и «остановит» его навсегда. Приглашая Моцарта отобедать вместе в трактире «Золотого Льва», Сальери уже знает, как он будет действовать. Последние слова его к уходящему Моцарту проникнуты только угрюмой тревогой, чтобы его жертва, окончательно обреченная им на уничтожение, как-нибудь от него не ускользнула: «Жду тебя: смотри ж». Зависть Сальери с самого начала так жгуче мучительна, внушает ему такую ненависть к предмету ее, что делает почти неизбежной гибель Моцарта от руки его завистника. Однако убийство из голой зависти было бы простым преступлением, и Сальери оказался бы банальным убийцей. Для него это слишком мелко. Чтобы пойти на расправу с Моцартом, ему надо как-то обосновать свое право на это, затемнить в своих собственных глазах истинную причину преступления, поднять его на некую идейную высоту, ощутить себя в своем собственном сознании не преступником, а героем. Все это и дает ему поведение Моцарта в первой сцене. Моцарт в глазах

Сальери не только без права владеет своим неизвестно откуда и неизвестно за что доставшимся «дивным даром», но и «пачкает», «бесчестит» его, тем самым унижая, бесчестя искусство. Для своей зависти Сальери находит позу героического защитника того, что дороже ему всего на свете, — искусства, музыкального мастерства. Характерно, что новый монолог — по уходе Моцарта — в значительной его части произносится Сальери уже не в единственном, а во множественном числе. Сальери говорит не только за себя, но и от лица всех. В начальных стихах этого монолога с замечательной яркостью и силой передана психология «кастовости»:

Нет! Не могу противиться я доле
Судьбе моей: я избран, чтоб его
Остановить — не то мы все погибли,
Мы все, жрецы, служители музыки.

Сальери и ему подобные своим «выстраданным» искусством чувствуют себя поставленными над всем остальным человечеством, замкнувшимися в свою «башню из слоновой кости». И неожиданно в круг этих надменных и высокомерных «жрецов» врывается обыкновенный, простой человек, который живет полной человеческой жизнью, не только не презирает остальных людей, но и испытывает радость от общения с ними. И вместе с тем этот же обыкновенный человек является величайшим музыкантом, который, не владея никакими «жреческими» тайнами, одной силой своей гениальности безмерно превосходит не только каждого из этих «жрецов», но и всех их, вместе взятых. Мало того, он еще приводит вместе с собой, в лице жалкого скрипача, толпу, улицу в гордое жреческое уединение Сальери. От искусственных перегородок, которыми «жрец» Сальери отгородился от других людей, не остается и следа. Все то, чем так кичится Сальери и ему подобные, оказывается, не стоит и ломаного гроша: по отношению к Моцарту они сами неожиданно оказываются чем-то вроде этого жалкого скрипача — «бескрылыми», «чадами праха».

Музыкальное мастерство создается преемственностью, традицией, медленным и постепенным накоплением знаний, приемов. Моцарт, по представлению Сальери, вторгается в стройные хороводы «жрецов» какой-то «беззаконной кометой». Он всем владеет один — без предшественников и преемников: знания и навыки можно передать, гений же по наследству не передается. Отсюда столь характерный для Сальери снова и снова повторяемый им вопрос о том, «что пользы?» в Моцарте:

Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет;

Оно падет опять, как он исчезнет;
Наследника нам не оставит он.
Что пользы в нем? Как некий херувим,
Он несколько занес нам песен райских,
Чтоб, возмутив бескрылое желанье
В нас, чадах праха, после улететь!
Так улетай же! чем скорей, тем лучше.

Вторая часть монолога Сальери, начинающаяся словами: «Вот яд, последний дар моей Изоры», бросает еще несколько дополняющих бликов на суровую, мрачную, но вместе с тем исполненную несомненного трагического величия фигуру Сальери, во всем противоположную ясному, солнечному облику его антагониста — Моцарта.

Сальери не только «мало любит жизнь», но его прямо «мучит» «жажда смерти». Сама любовь его бесплодна и ведет к смерти. Любящий муж и отец, Моцарт «играет на полу» со своим «мальчишкой». Одинокий Сальери получает в дар от своей возлюбленной не ребенка, а орудие смерти — яд. Сальери «глубоко чувствует обиду», никогда не прощает ее. От расправы с обидчиком его удерживала только — черта, замечательно его характеризующая! — мысль о возможности еще более злого оскорбления и необходимости приберечь «дар Изоры» для отмщения за него: «Как пировал я с гостем ненавистным, || Быть может, мнил я, злейшего врага || Найду; быть может, злейшая обида || В меня с надменной грянет высоты — || Тогда не пропадешь ты, дар Изоры».

Но тут же снова с огромной силой в Сальери проявляется то, что одно удерживало его в жизни, — пламенная, всепоглощающая страсть к искусству — и своему собственному и чужому: «Как жажда смерти мучила меня, || Что умирать? я мнил: быть может, жизнь || Мне принесет незапные дары; || Быть может, посетит меня восторг, || И творческая ночь и вдохновенье; || Быть может, новый Гайден сотворит || Великое — и наслажуся им...»

И, преодолевая жажду смерти, Сальери действительно оказался прав. Жизнь послала ему и «нового Гайдена» и «злейшего врага», с той только разницей, что оба они оказались парадоксально слиты в одном лице: «новый Гайден» был вместе с тем и его «злейшим врагом»: «И я был прав! и наконец нашел || Я моего врага, и новый Гайден || Меня восторгом дивно упоил!»

Это объединение в Моцарте и «нового Гайдена» и «злейшего врага» объясняет и то двойственное отношение к нему Сальери, которое с такой поразительной последовательностью и глубиной показывает Пушкин во второй и последней сцене своей трагедии.

Пушкин раскрывает здесь всю сложность, зачастую прямую противоречивость душевного строя человека, в котором могут одновременно возникать и уживаться противоположные, подчас парадоксально противоречивые чувства. Потрясающее впечатление, производимое на нас второй сценой, почти полностью (за исключением последних шести с половиной стихов) состоящей из диалога Моцарта и Сальери, зависит еще и от того, что Пушкин с исключительным мастерством ведет ее в двойном плане. Одним из необходимых условий и вместе с тем основным достоинством драматического произведения сам Пушкин считал «правдоподобие диалога». Диалог Моцарта и Сальери в этом отношении безукоризнен. Поведение Моцарта на протяжении всей второй сцены не заключает в себе ничего мистического, мотивировано Пушкиным рядом вполне естественных причин. То, что Моцарт говорит, он говорит совсем не преднамеренно, без всякой задней мысли. Между тем почти все его слова для Сальери, а следовательно, и для нас, знающих о злодейском умысле последнего, неизбежно переключаются в другой план, имеют второй смысл, бьют в такую цель, о которой сам Моцарт абсолютно не подозревает. Мало того, именно благодаря этому второму плану слова Моцарта оказывают, как увидим, стимулирующее действие на Сальери, укрепляя его в решимости как можно скорее покончить со своим гениальным и доверчивым другом.

Вторая и завершающая сцена «Моцарта и Сальери» предельна по своей краткости (состоит всего из семидесяти пяти стихов, из которых шестьдесят восемь с половиной заняты диалогом). В то же время диалог этот, по драматической его напряженности и психологическому проникновению, настолько совершенен, что я позволю себе следить за ним от реплики к реплике, почти ничего не пропуская. Моцарт и Сальери — за обеденным столом в трактире «Золотого Льва». Сальери поражен необычным видом Моцарта: он молчит, хмурится, мало обращает внимания на обед, на вино. Таким Сальери никогда его не видел. Он словно предчувствует что-то. Это, естественно, живо заинтересовывает Сальери: «Что ты сегодня пасмурен?» Моцарту не хочется бросать тень на дружескую застольную встречу, он отрицает: «Я! Нет!» Но Сальери не так-то легко обмануть: «Ты, верно, Моцарт, чем-нибудь расстроен? || Обед хороший, славное вино. || А ты молчишь и хмуришься». Моцарт не умеет хитрить: «Признаться, || Мой Requiem меня тревожит». Слова Моцарта поражают Сальери своим необычным соответствием моменту: обреченный им на смерть Моцарт пишет заупокойную обедню: «Ты сочиняешь Requiem? Давно ли?» В ответ Моцарт рассказывает о «странном случае», который недавно с ним произошел (подобный рассказ долгие

время, до конца 30-х годов XIX века, когда выяснилось, что ничего таинственного в нем не заключалось, фигурировал в биографиях Моцарта). Недели три назад к нему зашел человек, одетый во все черное, и заказал ему Requiem. Он быстро выполнил заказ, между тем заказчик больше не появлялся. Рассказ Моцарта, несмотря на всю трезвость ума Сальери, производит на него громадное впечатление. В монологе первой сцены Сальери старался внушить себе, что убийство Моцарта как бы определено ему свыше, возложено на него «судьбой». Рассказ является неожиданным подтверждением этого. Действительно, словно бы сама судьба обрекла Моцарта на гибель. Сальери жадно добивается подробностей.

...Человек, одетый в черном,
Учтиво поклонившись, заказал
Мне Requiem и скрылся. Сел я тотчас
И стал писать — и с той поры за мною
Не приходил мой черный человек;
А я и рад: мне было б жаль расстаться
С моей работой, хоть совсем готов
Уж Requiem. Но между тем я...

Сальери

Что?

Моцарт

Мне совестно признаться в этом...

Сальери

В чем же?

Моцарт явно ни о чем не подозревает. Обостренная впечатлительность — неизбежное свойство гения. Работа над заупокойной обедней невольно ввела Моцарта в круг определенных мыслей и переживаний. А тут еще «странное» исчезновение незнакомца в «черном», то есть, естественно, облаченного в траур, поскольку, можно было думать, он только что потерял кого-то из своих близких, чем и объясняется визит его к Моцарту. Однако ответ Моцарта совершенно неожиданно приобретает для Сальери особый зловещий смысл: «Мне день и ночь покоя не дает || Мой черный человек. За мною всюду || Как тень он гонится. Вот и теперь || Мне кажется, он с нами сам-третей || Сидит...»

Как ни владеет собой Сальери, но при этом ответе он должен был невольно внутренне содрогнуться: слишком уж точно передает этот ответ сложившуюся между ним и Моцартом трагическую ситуацию. Ведь они действительно сидят втроем. Моцарт и он, Сальери, со своим черным «демонским» замыслом, который неожиданно — в словах ни о чем не догадывающегося

Моцарта — обретает плоть и кровь. Волнение Сальери может быть замечено его собеседником, и Сальери спешит отвлечь Моцарта, дать его мыслям другое направление: «И, полно! что за страх ребячий? || Рассей пустую думу. Бомарше || Говаривал мне: „Слушай, брат Сальери, || Как мысли черные к тебе придут, || Откупори шампанского бутылку || Иль перечти Женильбу Фигаро“».

Маневр Сальери вполне удается. Моцарт восприимчив и впечатлителен, как дитя. Имя Бомарше порождает в нем ряд соответствующих ассоциаций, и, конечно, в первую очередь тех, которые ему особенно близки, — музыкальных: «Да! Бомарше ведь был тебе приятель; || Ты для него Тарара сочинил, || Вещь славную. Там есть один мотив... || Я все твержу его, когда я счастлив... || Ла ла ла ла...»

Однако настроения, навеянные «черным человеком», еще слишком владеют Моцартом. Мысль его невольно возвращается все в то же русло. Он вспоминает: о Бомарше ходили толки, что он отравил двух своих жен: «Ах, правда ли, Сальери, || Что Бомарше кого-то отравил?»

Опять вопрос бьет прямо в точку. Но Сальери уже овладел собой. Спокойно и даже с оттенком явного пренебрежения он отвечает: «Не думаю: он слишком был смешон || Для ремесла такого».

В этом ответе замечательно тонко вскрывается столь присущая Сальери черта: колоссальное сознание собственного превосходства, связанное с величайшим презрением к другим людям. Сама его решимость пойти на преступление является для него утверждением своей незаурядности, трагического величия духа. Куда до этого какому-то комику Бомарше! Ответная реплика Моцарта лишней раз подчеркивает всю разницу в отношении к людям между ним и Сальери. Сальери считает, что Бомарше не мог совершить преступления, потому что он слишком мелок для этого. Моцарт, как раз наоборот, считает, что он для этого слишком высок:

Он же гений,
Как ты, да я. А гений и злодейство
Две вещи несовместные. Не правда ль?

Бесхитростно-простодушный ответ Моцарта жжет Сальери как раскаленным железом. Моцарт, ничего не подозревая, наносит ему уничтожающий удар. Вопрос о своем праве на название гения с некоторого времени сделался одним из самых мучительнейших переживаний безгранично самолюбивого Сальери. Раньше для него подобного вопроса просто не существовало, так он был уверен в положительном его разрешении. Поставил его перед ним, сам того не ведая, именно Моцарт,

перед лицом беспредельно совершенных созданий которого Сальери стал впервые сомневаться в себе, ощущать свою неполноценность. Как раз в этом-то и заключалась основная причина мучительной зависти к нему Сальери. И вот в своей афористической реплике Моцарт с великодушной щедростью подлинного гения равняет его с собой, дает ему право на столь возжеленное название, дает, чтобы сейчас же, опять-таки ни о чем не подозревая, навсегда бесповоротно отнять его.

«Гений и злодейство две вещи несовместные». Но ведь он же, Сальери, замыслил злодейство! Значит, он не гений! Сальери приберегал яд — последний дар своей Изоры — в расчете на самую злую обиду. Теперь эта «злейшая обида» ему нанесена. В душе Сальери происходит страшное смятение. Он не может не чувствовать, что Моцарт в своем произносимом им так спокойно, уверенно, как что-то само собой разумеющееся, замечании-приговоре прав. И вместе с тем все в Сальери подымается против этого. Ненавистническая зависть его к Моцарту достигает своего апогея. А между тем ему нечего ответить, возразить Моцарту. Тем хуже для последнего. Сальери ответит ему не словами, а действием.

Именно отсюда — одновременно и гневная, и иронически-злобная, и угрожающая реплика Сальери — вопрос на вопрос, — сопровождаемая решительным поступком: «Ты думаешь? (*Бросает яд в стакан Моцарта.*) Ну, пей же».

Ни о чем не догадывающийся гениальный, простодушный Моцарт, ясный и чистый мир души которого — лучшее подтверждение только что сказанных им слов о несовместимости «гения и злодейства», подымает стакан за здоровье своего убийцы, которого, все с тем же бескорыстным великодушием гения, снова равняет с собой, за связующий и только что предательски попраный, злодейски преданный Сальери их дружеский союз: «За твоё здоровье, друг, за искренний союз, || Связующий Моцарта и Сальери, || Двух сыновей гармонии. (*Пьет.*)»

В душе Сальери на мгновение возникает нечто похожее на раскаяние; он почти готов удержать, остановить Моцарта. Но уже поздно. Произносящий свой тост от полноты души, Моцарт уже осушил свой бокал до дна. И Сальери страшным усилием воли подавляет свой неосторожный порыв, тут же находя ему наиболее естественное объяснение: «Постой, || Постой, постой!.. Ты выпил... без меня?»

Все бесповоротно кончено. Моцарт идет к фортепьяно и — по-прежнему далекий от каких бы то ни было подозрений — начинает свой реквием — реквием, исполняемый заживо над самим собой человеком, часы, если даже не минуты которого сочтены; играет его, чтобы усладить слух своего убийцы.

И Сальери действительно услажден. Реакция его на музыку Моцарта изумительна по своей неожиданности и трагической силе. Слушая последний моцартовский реквием, гордый, давно поставивший себя над миром и людьми, над всеми человеческими радостями и страданиями Сальери в первый раз в жизни плачет. Однако слезы его вызваны отнюдь не сожалением, не раскаянием, не угрызениями совести за содеянное. Совсем наоборот. Сальери плачет от соединенного действия божественной гармонии, которую он, как никто, способен ощущать, и от... облегчения.

То, что терзало и мучило Сальери все это последнее время, — разрешено, то, к чему он (как сам он себя так пылко и пламенно, побуждаемый софизмами своей злой страсти, уверил) был предназначен, — совершилось. Сальери растроган, размягчен; он уже не ненавидит Моцарта, не завидует ему; наоборот, он даже испытывает к нему сейчас дружеское расположение: именно в эти минуты, в первый раз на протяжении всей пьесы, он называет его своим «другом». Однако во всем этом нет ни тени сочувствия к Моцарту. Его нимало не огорчает, что Моцарт умрет. Упоенный дивной гармонией, Сальери только торопит Моцарта «наполнить звуками» его душу, ибо боится, что яд слишком быстро подействует и эстетическое наслаждение будет не довершено, прервано. Бесчеловечный, преступный эстетизм Сальери проявляется здесь исключительно ярко. Выписываю полностью этот изумительный по силе драматического напряжения эпизод.

С искренним порывом осушив свой стакан, Моцарт бросает салфетку на стол:

Довольно, сыт я.

(Идет к фортепьяно)

Слушай же, Сальери,

Мой Requiem.

(Играет.)

Ты плачешь?

Сальери

Эти слезы

Впервые лью: и больно и приятно,
Как будто тяжкий совершил я долг,
Как будто нож целебный мне отсек
Страдавший член! Друг Моцарт, эти слезы...
Не замечай их. Продолжай, спеша
Еще наполнить звуками мне душу...

Спешу — пока в силах, пока яд еще не подействовал.

А Моцарт, великодушный, чистый Моцарт, и этот злоедающий, страшный порыв Сальери воспринимает по-своему. Он

восхищен художническим восторгом Сальери и снова совершенно искренне ставит его в один ряд, наравне с собой:

Когда бы все так чувствовали силу
Гармонии! Но нет: тогда б не мог
И мир существовать: никто б не стал
Заботиться о нуждах низкой жизни;
Все предались бы вольному искусству.
Нас мало избранных, счастливых праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов.
Не правда ль?..

«Жрецом», как видим, называет себя и Моцарт. Но в его устах это слово не только не имеет ничего общего, но и прямо противоположно жречеству Сальери. Моцарт говорит о бескорыстном союзе чистых друзей прекрасного, «пренебрегающих презренной пользой»; для Сальери, наоборот, польза, хотя бы и в ее наиболее утонченной форме — пользы для искусства, является краеугольным камнем касты музыкальных жрецов. Вспомним его слова: «Мы все погибнем, мы все, жрецы, служители музыки» — и сейчас же о Моцарте: «Что пользы в нем?» — то есть погибнем именно потому, что жизнь и творчество «херувима» Моцарта с его «райскими песнями» — полное отрицание «пользы» Сальери. И еще: Моцарт хотел бы, чтобы все могли так чувствовать музыку, «силу гармонии», как чувствует это Сальери. Наоборот. Сальери горд и счастлив тем, что так чувствовать может только он один и немногие, ему подобные.

Призыв Сальери к Моцарту «спешить» был вполне обоснован. Яд уже начинает действовать. Моцарт, не успев получить от Сальери ответа на свой последний вопрос, вдруг ощущает приступ недомогания: «Но я нынче нездоров. || Мне что-то тяжело; пойду, засну. || Прощай же!» Прекрасно понимая, в чем дело, Сальери находит в себе силу воли и цинизм внешне бесстрастно, как всегда, но с внутренним сарказмом ответить: «До свиданья». Что это именно так, показывает последующая, уже открыто саркастическая его реплика, произносимая тут же по уходе Моцарта: «Ты заснешь || Надолго, Моцарт!»

Да, «райский херувим» улетел навсегда; замысел Сальери осуществлен: «целебный нож» отсек то, что его так терзало и мучило. Сальери может себя чувствовать спокойным и довольным. Но чувствует ли? Нет. И совсем не потому, что он по уходе Моцарта раскаивается в том, что совершил, или сожалеет о Моцарте. Ему не в чем раскаиваться. Логический ход его рассуждений о своем праве и даже «долге» «остановить» Моцарта продолжает иметь для него все такую же непрерываемую силу. Но хладнокровно и спокойно приговоренный им

к смерти Моцарт, сам того не ведая и не желая, в свою очередь смертельно ранил своего убийцу, поразив его, как уже было сказано, в самое потаенное, самое чувствительное место. Сальери ничего не боялся. Как у барона Филиппа был меч, которым он мог защитить свое достоинство от всяких враждебных посягательств, так и у Сальери был меч его логики, абсолютная уверенность в своей непогрешимости.

Если бы даже Моцарт догадался о его злом умысле, стал упрекать его, Сальери сумел бы противопоставить ему железную цепь своих рассуждений-софизмов, из которых с математической непогрешимостью явствовало бы, что он, не остановившийся в свое время перед тем, чтобы для достижения поставленной себе цели, умертвить звуки, разъять, как труп, музыку, должен был умертвить ее чудотворного носителя Моцарта и что, убивая его, он совершает акт не только пользы, но и высшей справедливости, которым он, Сальери, исправляет несправедливые законы природы (вспомним знаменитые «боготорческие» строки первого монолога Сальери, которыми и открывается пьеса). Сальери был бы, вероятно, даже рад возможности показать этому глупому, беспечно преданному жизни человеку, насколько он, Сальери, — борец за мировую справедливость, титан, гигант духа — умнее, благороднее, выше, чище его. Но Моцарт ничего не заподозрил, ни в чем не обвинил Сальери. Наоборот, его последние слова исполнены были величайшего расположения и дружбы к Сальери, искреннего восхищения перед глубиной и силой его эстетических эмоций. И вместе с тем одной своей непреднамеренной фразой Моцарт поверг его в вечную бездну:

...ужель он прав,
И я не гений? Гений и злодейство
Две вещи несовместные. Неправда:
А Бонаротти? или это сказка
Тупой, бессмысленной толпы — и не был
Убийцею создатель Ватикана?

Этими мучительными, страстными вопросами себе самому и заканчивается вторая маленькая трагедия Пушкина — трагедия зависти. Конец этот исполнен замечательного художественного такта. Сальери уже никогда не сможет отделаться от неотвязных, неразрешимых вопросов, от мучительных сомнений в себе самом, одолевших его на всю жизнь. Он не в силах дать ответ на эти вопросы, но в то же время в глубине души не может не сознавать, что уже одна неотступная постановка им этих вопросов заключает в себе убийственный ответ. Безнаказанно такое состояние длиться не может. Когда человек безысходно сосредоточивается на одном болезненно-мучительном переживании, он становится рабом его. И именно такой

исход, прямо ничего не говоря о нем, Пушкин подсказывает концом своей пьесы. Исход этот вполне соответствует тем биографическим данным о Сальери, которыми располагал Пушкин и которые положил в основу своей маленькой трагедии: надолго переживший Моцарта, умерший в глубокой старости, Сальери не только перестал создавать светскую музыку, сосредоточившись исключительно на церковной, но в последние годы жизни впал в тягчайшее душевное состояние; года за два до смерти пытался перерезать себе горло бритвой.

Содержание маленькой трагедии о Моцарте и Сальери не исчерпывается глубочайшим анализом психологии зависти. В этом отношении характерно, что Пушкин собирался было изменить первоначальное заглавие «Моцарт и Сальери» на новое — «Зависть», но отказался от этого¹. Действительно, в резко контрастных образах «двух сыновей гармонии» дано не только противопоставление гения таланта (истолкование Белинского), но и показаны два антагонистических друг другу типа служителей муз. Сальери надменен и угрюм; подобно Скупому рыцарю, он презирает людей; в свою фанатическую преданность музыке он затворился, как монах в келью, как Скупой рыцарь в «верный» подвал. Моцарт, подобно поэту из пушкинского стихотворения «Чернь» («Поэт и толпа»), противопоставляет «нуждам низкой жизни» бескорыстный союз немногих «избранных» — «единого прекрасного жрецов». Но во всем его облике нет и тени кичливого, холодного и надменного «аристократизма». В прямую противоположность Сальери, светлый, доверчивый, гениально-простой Моцарт любит жизнь и ее немудреные дары; он не только играет на полу со своим «мальчишкой», но и сам детски радуется тому, что в трактире, нещадно фальшивя, разыгрывает арии из его опер нищий скрипач (мотив, внутренне перекликающийся со стихотворением Пушкина «Блажен в златом кругу вельмож»). Если Моцарт придает «пользе» эпитет «презренная», для Сальери именно соображения «пользы» являются определяющими в решении погубить Моцарта: «Что пользы, если Моцарт будет жив?...» Правда, Сальери словно бы употребляет это слово не в вульгарном, житейском смысле, какое придавала ему пушкинская «чернь», твердя о пользе искусства. Однако польза искусства, как выясняется из его же собственных слов, заключается прежде всего в пользе его «жрецов». Именно так, по несомненно дошедшему до Пушкина свидетельству первого биографа Моцарта, и рассуждал Сальери после его смерти: «Жаль-то, конечно, жаль такого великого гения, но для нас хорошо, что он умер. Поживи он еще дольше, — и поистине никто в мире не дал бы нам куска хлеба за наши сочинения». Это уже и прямо недалеко от того «печного горшка», в чрезмер-

ной приверженности к которому гневно и саркастически укорял «чернь» пушкинский поэт.

Трагедия о Моцарте и Сальери вообще продолжает и развивает некоторые основные мотивы пушкинского цикла стихов о «поэте и толпе», позволяя внести еще большую ясность в вопрос об отношении Пушкина к искусству и его значению, о типе художника-творца. Противопоставляя искусство в качестве высшей духовной деятельности человека, воплощающей его идеал «прекрасного», «презренной пользе» — духовному мещанству, автор «Моцарта и Сальери» вместе с тем решительно осуждает в лице Сальери, с его бесчеловечным эстетизмом, так называемое «искусство для искусства». Ведь если «чернь» пушкинского стихотворения попросту не понимает великой, не зависящей от ее представлений о «пользе» ценности подлинного искусства («Но мрамор сей ведь бог!»), Сальери прекрасно понимает это («Ты, Моцарт, бог...») и все же идет на «богоубийство» — губит Моцарта. Тем самым Сальери не только, как и «чернь», порождение «века-торгаша», но, подобно Скупому рыцарю, оказывается одним из самых страшных, зловещих его порождений. В то же время образ истинного «жреца» «единого прекрасного», Моцарта, с его глубокой человечностью, простотой, непосредственно присущим ему демократизмом, может служить своего рода художественным комментарием к словам поэта из пушкинской «Черни»; образ этот лишний раз и наглядно подтверждает несостоятельность обвинений в «аристократизме», пренебрежении к простому народу и т. п., раздававшихся в связи со стихотворением «Чернь» по адресу Пушкина. Тема о поэте в современном ему обществе — в условиях «века-торгаша» — была одной из излюбленных тем романтиков и на Западе и у нас. В частности, «Моцарт и Сальери» непосредственно перекликается с написанным года два-три спустя и, несомненно, преемственно связанным с пушкинским циклом стихов о поэте, начиная с «Разговора книгопродавца с поэтом», пространное стихотворением — своего рода маленькой поэмой — Баратынского «Последний поэт». Из-за мрачного облика убийцы Моцарта Сальери ощутимо выступает шествующий «путем своим железным» век «корысти» (слова из стихотворения Баратынского) — новых, буржуазных общественных отношений, где все мерится и взвешивается на весах расчета — «пользы». Представители этого века «пользы» и «промышленных забот» глухи и слепы к истинному искусству — мотив, остро прозвучавший уже в пушкинском послании «К вельможе». Но в пушкинской маленькой трагедии нет безнадежного пессимизма стихотворения Баратынского, заканчивающегося самоубийством «последнего» на земле поэта с его «бесполезным» дарованием. Этому

в известной мере способствует не отвлеченно-романтическая, как у Баратынского (образ некоего безымянного поэта), а предельно конкретная постановка темы. Историческая конкретность, содержания «Моцарта и Сальери» не помешала Пушкину вложить в свою маленькую трагедию большое и глубокое социально-историческое обобщение. Но именно в силу такой конкретности это обобщение лишено безысходного пессимизма «Последнего поэта» Баратынского. Моцарт убит, но читатели пьесы Пушкина знают: его божественная музыка, его «райские песни» — бессмертны, звучат и будут звучать в веках. Наоборот, «глухая слава» убийцы Сальери заглохла почти сразу же после его смерти. Если о нем и вспоминают сейчас за пределами узкого круга специалистов, то главным образом в связи со спорами о злодейском убийстве Моцарта. Именно так, в полном соответствии с реально-историческими фактами, художественно распределены свет и тени в маленькой трагедии Пушкина.

В «Моцарте и Сальери» очень большое, даже еще значительно большее, чем в «Скупом рыцаре», место занимает монологическая форма речи (113 с половиной стихов из 231, то есть почти половина всей пьесы). Причем, подобно тому как в «Скупом рыцаре» монолог дан только барону Филиппу, — и здесь, в полном соответствии со своим характером, в монологической форме говорит гордый, замкнутый и одинокий Сальери. И это тем рельефнее, что объект зависти Сальери — светлый, жизнерадостный, общительный и простой, по-настоящему человеческий — Моцарт выступает на всем протяжении пьесы только в диалогах; наоборот, для Сальери диалогическая форма речи подчеркнута нехарактерна. Разговаривая с Моцартом, он подает обычно лишь короткие, подчас всего лишь однословные и даже односложные реплики. В первой сцене на 107 стихов, сказанных Сальери в монологической форме, приходится всего 16 стихов в диалоге с Моцартом, Моцарт произносит за это же время 33 стиха; во второй сцене Моцарт произносит в разговоре с Сальери около пятидесяти стихов, Сальери — всего около двадцати.

Однако, в отличие от сплошного, сосредоточенного в одном месте монолога барона Филиппа, монологическая речь Сальери в известной мере рассредоточена — разбита на несколько самостоятельных монологов, распределенных по разным местам пьесы. Это связано с тем, что зависть Сальери предстает в пьесе не только как уже сложившееся его психическое состояние, как чувство, давно и устойчиво владеющее его душой, подобно скупости барона Филиппа, а показана в ее возникновении (первый монолог Сальери, так сказать, первый его самоотчет), зловещем нарастании (второй монолог) и, наконец, переходе в действие (третий и последний монолог после от-

равления Моцарта). Причем, по мере того как вызревает намерение Сальери, как зависть из душевного состояния переходит в действие, все короче становятся его монологи (в первом — 66 стихов; во втором — 41; в третьем, совсем кратком, — всего шесть с половиной стихов).

Вместе с тем распределение по пьесе монологов Сальери выполняет определенную композиционную функцию. Монологом Сальери перед приходом к нему Моцарта начинается первая сцена; монологом же Сальери после ухода от него Моцарта она и заканчивается. Коротким монологом Сальери заканчивается и вторая, последняя сцена. Таким образом, душевные терзания завистника Сальери, с такой силой выраженные в его монологах, как бы охватывают, обволакивают собой всю маленькую трагедию Пушкина — трагедию зависти. Мало того, если мы прочитаем три монолога Сальери подряд, мы убедимся, что они связаны между собой не только тематически, но и интонационно. Монологи, в особенности первый и второй, даны в значительной степени в вопросительной интонации, построены на острых, мучительных вопросах, которые все снова и снова обращает к самому себе завистник Сальери. В каждом из монологов он задает себе разные вопросы, однако все они связаны между собой тесной преемственной связью, представляют некий единый, последовательно развивающийся ряд. В первом монологе Сальери с недоумением вопрошает себя, как могло случиться, что он, гордый Сальери, никогда никому не завидовавший, унизился до столь презираемого им самим чувства зависти. Именно этим подспудно вызван первый же вопрос первого монолога: ссылка на восторженное отношение Сальери к Глюку, у которого он с радостью готов был учиться. В упор ставится это во втором вопросе первого же монолога: кто посмеет обвинить его, Сальери, в зависти? В третьем и последнем вопросе первого монолога прорывается помимо сознания и воли Сальери и истинная причина его зависти — возникшее в нем перед лицом бесспорного гения Моцарта сомнение в своей собственной гениальности: признание, что именно Моцарт, а не он обладает «бессмертным гением». Но тут же Сальери пытается скрыть от самого себя эту истинную причину. Заключительные слова первого монолога («О небо! Где ж правота...») переключаются с его знаменитым началом («Но правды нет — и выше»). Сальери возвышает самого себя: защитник выступает в роли борца против неправды, царящей повсюду, против неправоты мирового порядка. В этом для Сальери — и возможность оправдания перед самим собой того преступного замысла, в котором он тоже еще боится себе признаться, но который уже в нем зародился: освободиться от нестерпимого чувства снедающей его зависти, уничтожив

самый предмет ее. Ведь Сальери лишь восстановит этим по-
пранную справедливость. Действительно, именно с этого и на-
чинается заключающий первую сцену второй монолог Сальери,
который произносится всего через каких-нибудь пятнадцать,
двадцать минут после первого и в котором уже сказывается
окончательно сложившееся решение — убить Моцарта («Нет!
не могу противиться я доле || Судьбе моей...»). И далее хит-
рыми софистическими рассуждениями — снова в форме вопро-
сов, но поставленных так, что в них, по существу, уже заключен
желательный для Сальери ответ, — он пытается еще и еще
оправдать свое решение. Освободившись от чувства зависти,
ибо больше уже некому завидовать, Сальери не в силах уни-
чтожить его причину — порожденное в нем гением Моцарта
сомнение в своей творческой полноценности, в своей гениаль-
ности. Наоборот, как нам уже известно, под влиянием сказан-
ных ненароком, как нечто само собой разумеющееся, слов Мо-
царта о несовместимости гения и злодейства сомнение это
в финале пьесы с непреодолимой силой врывается в его созна-
ние («Но ужель он прав, || И я не гений?»).

На безответных вопросах главного действующего лица
пьеса и кончается — финал, если, может быть, и не единствен-
ный, то, во всяком случае, не частый в драматургии. Но здесь
этот необычный, смелый финал приобретает, как уже сказано,
исключительную силу и художественную выразительность. Мы
понимаем, что эти безответные вопросы, еще более мучитель-
ные, чем все предыдущие, уже никогда не уйдут из навсегда
смятенной души Сальери, что в этом и заключается страшное
и заслуженное возмездие за совершенное им преступление.
В то же время этот смелый конец точно, как мы уже видели,
ложится в стройный композиционный чертеж всей пьесы. Чер-
теж этот отличается от композиции «Скупого рыцаря». Там
и идейно и композиционно организующим центром является
монолог барона Филиппа, по обе стороны которого симмет-
рично расположены две совершенно тождественные по своему
построению сцены.

В «Моцарте и Сальери», в соответствии с поставленным
себе поэтом заданием — дать художественный анализ чувства
зависти в движении, в развитии, в переходе его в действие,
такого единственного и центрального монолога нет и не может
быть. В этой маленькой трагедии три отдельных монолога
Сальери. Но поскольку именно монологическое начало яв-
ляется художественной доминантой пьесы, им же определяется
и композиционная ее структура — композиционный ритм, за-
ключающийся в равномерном чередовании монологических
явлений — трагических вопросов-раздумий Сальери — с явле-
ниями диалогическими, толкающими вперед внешнее сцениче-

ское действие, а тем самым и внутреннюю драму Сальери. Именно этот композиционный ритм и выражен на протяжении всей пьесы: монолог — диалог — монолог (первая сцена); диалог — монолог (вторая сцена). Как видим, монологическое начало здесь преобладает, охватывая со всех сторон как бы оправленные в него диалогические куски. Мало того, этому композиционному ритму подчиняется и еще одно начало, смело вводимое Пушкиным в свою пьесу. Действующие лица «Моцарта и Сальери» не только разговаривают о музыке, музыка сама, притом именно как таковая, непосредственно и обильно входит в словесную ткань произведения.

В первой сцене, как известно, сначала играет «из Моцарта» слепой скрипач, затем сам Моцарт исполняет на фортепьяно свое новое произведение; во второй сцене Моцарт снова исполняет на фортепьяно свой «Реквием». Причем — в этом-то и заключается гениальная смелость и оригинальность Пушкина — музыка отнюдь не является здесь каким-то внешним аксессуаром, тем более дополнительно украшающим сценическим эффектом. Не ломает она и жанра пьесы Пушкина, не превращает его трагедии в некую музыкальную драму. Нет, музыка естественно, вполне реалистически оправданно присутствующая в пьесе, развертывающей трагический эпизод из жизни двух музыкантов, включена в само драматическое действие в качестве органической его части. Недаром Сальери отзывается каждый раз на исполняемую перед ним моцартовскую музыку с еще большей драматической напряженностью и остротой, чем на словесные реплики Моцарта. И это так и должно быть. Ведь именно музыка Моцарта является основным источником зависти Сальери и тем самым главным возбудителем его преступного замысла. Музыка Моцарта преследует Сальери почти непрерывно, как привидение. Сальери, больше всего на свете любящий музыку, тонко и глубоко чувствующий и понимающий ее, не может не наслаждаться гениальными творениями Моцарта. Но чем больше он ими упирается, тем мучительнее завидует их творцу. Недаром решение убить Моцарта окончательно складывается в Сальери сразу же после того, как он пришел в величайший восторг, прослушав новое его творение. А как встрепенулся Сальери, услышав, что Моцарт сочиняет «Реквием». Исполнение затем «Реквиема» является самым трагическим моментом во всей пьесе. Ведь Моцарт с ядом в крови, который уже начинает действовать, не знает, что, играя «Реквием», он «отпевает» сам себя, что играет он вообще в последний раз в жизни. Зато это прекрасно знает и сознает отравитель Сальери. И снова в нем противоречиво сочетаются предельное упоение божественной музыкой Моцарта — и холодная ненависть к ее творцу. Как видим,

Пушкин не только делает музыку органическим и равноправным элементом драматического действия; он пользуется ею и как замечательным художественным приемом, помогающим ему полнее и ярче воссоздать образ Моцарта. Причем и тут Пушкин действует с гениальным расчетом великого зодчего художественного слова. Пушкин не дает Моцарту ни одного монолога, зато он раскрывает гениального музыканта непосредственно в его великих созданиях. Ведь если при чтении «Моцарта и Сальери» мы узнаем об исполнении по ходу пьесы его произведений только из ремарок, при ее сценическом воплощении, для чего она, конечно, была предназначена, они и в самом деле исполняются, звучат. Наоборот, в пьесе не исполняется ни одного музыкального произведения Сальери (два-три такта, которые Моцарт напевает во время обеда из оперы Сальери «Тарар», понятно, не в счет). Причем трем монологам Сальери в точности соответствует троекратное исполнение произведений Моцарта. Мало того, и распределены они строго соответственно. В первой сцене — два монолога Сальери и между ними два исполнения музыки Моцарта. Во второй сцене — одно исполнение и один заключительный монолог Сальери. Наконец, подчинено определенному композиционному замыслу и место, отведенное в каждой из сцен игре Моцарта. В первой сцене за ремаркой «играет» идет краткий обмен репликами между Сальери и Моцартом (тринадцать с половиной стихов); затем Моцарт уходит, и сцена кончается монологом Сальери. Во второй сцене за ремаркой «играет» следует столь же короткий обмен репликами (семнадцать стихов); затем Моцарт также уходит, и сцена кончается тоже монологом Сальери. Снова, как видим, столь излюбленная Пушкиным полная симметрия.

Рассмотренная нами композиция «Моцарта и Сальери» труднее уловима глазом, сложнее, чем поражающая необычайной четкостью и подлинно классической простотой архитектурных линий композиция «Скупого рыцаря». Но и она подчинена своему, строго продуманному, в соответствии с поставленным художественным заданием, архитектурному чертежу: и здесь поэт нашел единственно правильное расположение частей по отношению к целому. «Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!» — с полным правом можно сказать и об этой, едва ли не самой потрясающей из всех четырех, маленькой трагедии.

4

Во время работы над второй маленькой трагедией творческое сознание Пушкина было наполнено звуками «божественной» музыки Моцарта, погружено в художественный мир ав-

тора «Дон Жуана». А всего через неделю с небольшим после окончания «Моцарта и Сальери» Пушкин уже завершает работу над своим Дон Жуаном — третьей маленькой трагедией «Каменный гость».

Уже в период создания «Бориса Годунова» поэта прельщала, по его словам, мысль о трагедии без любовной интриги (XIV, 46 и 395). Именно такими пьесами, в которых женские роли и вообще отсутствуют, явились обе первые маленькие трагедии, зато третья, как драгоценная чаша, наполненная до краев крепким старым вином, вся напоена любовью. Если барон Филипп — мономан скупости, Сальери — зависти, — герой «Каменного гостя» — мономан любовной страсти в ее чистом виде — непрерывно следующих одно за другим и стремительно сменяющих друг друга любовных увлечений, которые составляют все содержание, цель и смысл его жизни.

Именно образ такого человека издавна возник в мировой литературной традиции, и не только как типический характер, подобно скупцу, завистнику, а и как некое конкретное лицо, обладающее индивидуальным именем, определенной биографией. Литературное рождение этому образу дал испанский драматург последователь школы Лопе де Вега, Тирсо де Молина (псевдоним монаха Габриеля Теллеса), создавший в первой четверти XVII века, на основе средневековой монашеской легенды, сложившейся вокруг имени одного из любимцев короля Кастилии Педро Жестокоего, Дон Хуана Тенорио (реальное лицо, упоминаемое в исторических источниках), пьесу «Севильский озорник и Каменный гость». Хотя пьеса эта и не отличалась особенно большими литературными достоинствами, но образ героя оказался столь общественно типичным, что она сразу же получила широчайшую популярность, породив бесчисленное количество переделок и вариаций во многих европейских странах. Самыми выдающимися из них до Пушкина были такие замечательные — каждая в своем роде — явления литературы и искусства, как комедия Мольера «Дон Жуан, или Каменный пир» (1665), знаменитая опера Моцарта «Дон Жуан» (1787), дающая сугубо романтическую интерпретацию этой оперы новелла Э. Т. А. Гофмана «Дон Жуан» (1814) и, наконец, знаменитая незаконченная поэма Байрона «Дон Жуан» (вышла из печати в 1819—1820 годах). Уже в самом начале XVIII века пьеса о Дон Жуане под названием «Комедия о доне-Яне и дон Педре» (переделка французского перевода итальянской переделки пьесы Тирсо, сделанной Джиллиберто, появившегося за несколько лет до написания комедии Мольера) была поставлена в России, в первом же публичном театре, организованном Петром I в Москве. Но особого

внимания эта постановка, видимо, не привлекла, и, во всяком случае, русской «донжуановской» традиции создано ею не было.

Во времена Пушкина (в 10-е и 20-е годы XIX века) в театрах Петербурга и Москвы ставилась пьеса о Дон Жуане Мольера и два балета на эту же тему, тогда же шла опера Моцарта и получила довольно широкую известность поэма Байрона. С этой поры образ Дон Жуана и само это слово (именно в таком, французском его произношении) прочно входит в русский, не только литературный, но — как бы снова возвращаясь из литературы в жизнь, приобретая и в самом языке нарицательное значение — и бытовой обиход. Недаром резко выраженными донжуановскими чертами, восходящими, правда, не к классическому образу севильского обольстителя, а к его вариации «певцом Гяура и Жуана» Байроном, Пушкин наделяет столь типический образ молодого Онегина, для которого была «измлада и труд, и мука, и отрада», занимала «целый день его тоскующую лень» «наука страсти нежной», коей, в отличие от других наук, владел он (о чем подробно рассказывается в трех последующих строфах) с таким блеском и полнотой. А года три-четыре спустя после начала работы над романом в стихах Пушкин — мы знаем — и прямо задумывает, наряду с пьесами о Скупом и Моцарте и Сальери, первую русскую пьесу уже о классическом Дон Жуане — будущего «Каменного гостя».

Были неоднократные попытки истолковать эту маленькую трагедию в узко автобиографическом плане (статья И. Щеглова, к которой в значительной мере присоединился академик Нестор Когляревский)¹. За последние годы к этому вернулась, хотя в гораздо менее примитивной, значительно более тонкой форме Анна Ахматова, подчеркивая, что из всех маленьких трагедий «Каменный гость» является наиболее лирической². В этом отношении она права. Такие страсти, как зависть и в особенности скупость, Пушкину-человеку, по всему, что мы знаем о нем и из биографических данных, и из авторитетных свидетельств современников, были органически чужды. Наоборот, в творческом сознании склонного к непрерывным и страстным любовным увлечениям, неизменно в кого-нибудь влюбленного поэта (вспомним свидетельства М. Н. Раевской-Волконской, Вяземского, его собственные признания) образ Дон Жуана, к которому сам он — полувшутку, полувсерьез — порой себя примерял (вспомним пресловутый донжуанский список), должен был будить некие созвучные струны. При психологической обрисовке своего Дон Жуана Пушкин действительно мог как при обрисовке Альбера, Моцарта, и даже еще в большей степени, пользоваться приемом самонаблюдения, опираться на свой душевный и житейский опыт. Но это едва

ли дает право считать, как предлагает Ахматова, что в «Каменном госте» «перед нами — драматическое воплощение внутренней личности Пушкина, художественное обнаружение того, что мучило и увлекало поэта» (195). Так интерпретировать эту маленькую трагедию значило бы отбрасывать художественный метод Пушкина лет на десять назад, к периоду создания им образа кавказского пленника. Ахматова, видимо, и сама это чувствует, тут же пытаюсь противопоставить Пушкина Байрону; но, если принять ее тезис, это выглядит очень неубедительно. J

Разные точки зрения высказывались и по вопросу об отношении пушкинского героя к его многочисленным литературным предшественникам. Нестор Котляревский в своей статье считал, что нет никаких указаний на то, что Пушкин знал их: «Разве только комедия Мольера „Le festin de pierre“ хранилась со школьных лет в памяти поэта... Можно предположить, что Пушкин и не догадывался, с какими предшественниками он вступал в состязание» (138). Утверждение это не выдерживает никакой критики. Как это обстоятельно показано Б. В. Томашевским, все наиболее значительные произведения о Дон Жуане, появившиеся в допушкинской мировой литературе (не говоря уже о комедии Мольера, о поэме Байрона и либретто Да Понте к опере Моцарта, и, очень вероятно, новеллу Гофмана), поэт отлично знал¹. Есть основания предполагать, что знал он и еще больше. Мало того, исследователь считает, что само обращение к данной теме вызвано как раз осознанным стремлением Пушкина вступить в соревнование со своими предшественниками, и главным образом с Мольером. Однако помимо того, что особое значение, придаваемое Томашевским при создании «Каменного гостя» именно комедии Мольера, я считаю преувеличенным, это утверждение представляет собой противоположную Котляревскому крайность. Пушкин считал вполне не только законным, но и в высшей степени похвальным соревнование с великими образцами искусства. Но можно смело утверждать, что нет ни одного сколько-нибудь значительного его произведения, которое возникло бы только в порядке литературного соревнования. Момент соревнования порой при этом и сопутствует, но никогда не является основной причиной, которая всегда у Пушкина, да, пожалуй, как и у всякого подлинно великого писателя, и шире и глубже узколитературного задания. Это полностью можно отнести и к «Каменному гостю», который органически — по своей проблематике, методу, принципу углубленной разработки человеческого характера во всей его сложности и противоречиях, поэтике, стилю — входит в тот цикл художественно-психологических

этиюдов в драматической форме — изучения страстей и излияний души человеческой, — который образуют собой пушкинские маленькие трагедии.



В разгар работы над маленькими трагедиями Пушкин замечал по поводу эпитафии из Горация, приданного Байроном своему «Дон Жуану», поправляя смысл, который английский поэт в него вкладывал («Трудно прилично выражать обыкновенные предметы»): «В эпитафии к „Жуану“: *Difficile est propriè communia dicere. Communia* значит не обыкновенные предметы, но общие всем (дело идет о предметах трагических, всем известных, общих, в противоположность предметам вымышленным. . .) Предмет Д. Жуана принадлежит исключительно Байрону» (XI, 176). Можно с уверенностью считать, что писал он это в связи с творческими раздумьями над своим «Каменным гостем» (заметка набросана 24 октября, то есть за 11 дней до даты его окончания) *. Действительно, Байрон в «Дон Жуане», по крайней мере в той его части, которую он успел написать, ничем не воспользовался из традиционного сюжета о жизни и гибели героя, за исключением имени, испанского происхождения и канонической репутации. В остальном герой его произведения, действие коего отнесено к концу XVIII века, то есть почти к его современности, — просто необыкновенно привлекательный юноша, в которого влюбляются все девушки и женщины, встречающиеся на его пути. Наоборот, сам Пушкин строит свою пьесу на основе «предмета» всем известного, общего — в рамках традиционной его разработки. И становится он на такой путь не просто ради преодоления трудности, а, несомненно, по причинам более глубоким.

В образе классического Дон Жуана наиболее ярко была выражена та «страсть», природа которой столь занимала творческое воображение Пушкина. В то же время и этот образ и легенда, с ним связанная, сложились в определенных национально-исторических условиях, на почве испанской жизни и литературы. Вспомним пушкинские слова: «Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии. Есть, — добавляет Пушкин, — образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно

* Это, кстати, бросает некоторый свет на совершенно темный для нас процесс работы над «Каменным гостем»: уже за два дня до окончания работы над пьесой о Моцарте и Сальери он размышлял над связанной с ней внутренними нитями новой маленькой трагедией.

какому-нибудь народу» (XI, 40). В большинстве переделок и вариаций пьесы-легенды о Дон Жуане как классиками, так и романтиками приурочение сюжета и действия к испанской действительности, если оно и имело место, носило в значительной степени внешний, условно-декоративный характер. Пушкин — поэт действительности, с его четко выработавшейся к этому времени способностью к конкретно-историческому мышлению, с глубоким вниманием к «особенной физиономии» каждого народа, — считал необходимым ставший всем известным, общим и, в этом смысле, интернациональным «предмет» — сюжет, образ героя, отнюдь не снимая «общечеловеческого» значения последнего, — вернуть на породившую их, наиболее соприродную им почву.

Вначале поэт назвал своего героя традиционно утвердившимся именем Дон Жуан, употребленным им и в отношении оперы Моцарта в «Моцарте и Сальери» (в ремарке «старик играет арию из „Дон Жуана“»). Однако испанский гортанный звук хотя, по написанию сходный с французским ж — Don Juan, произносится как ж. И вот имеющееся в автографе первоначальное название героя Пушкин, явно стремясь приблизить его к испанскому произношению, видимо не вполне точно ему известному, стал исправлять на «Гуан». Это, конечно, мелочь, но весьма характерная. Уже самим звучанием имени героя поэт подчеркнуто отделял его, как действительно испанца, от предшествовавших ему якобы испанских Жуанов. Но этим Пушкин в своей пьесе никак не ограничивается. В первых двух маленьких трагедиях в речах героев совершенно отсутствуют какие-либо пейзажные зарисовки. В «Каменном госте» — в реплике Лауры Дон Карлосу — пейзаж есть: «Приди — открой балкон. Как небо тихо; || Недвижим теплый воздух, ночь лимоном || И лавром пахнет, яркая луна || Блестит на синеве густой и темной — || И стража кричит протяжно: „Ясно!..“ || А далеко, на севере — в Париже — || Быть может, небо тучами покрыто, || Холодный дождь идет и ветер дует. — || А нам какое дело?» Б. В. Томашевский, вообще отрицающий наличие в «Каменном госте» черт специфически испанской действительности, утверждает, что, как и все остальное в пьесе, данное описание состоит из «общих мест» (575). Во-первых, это неверно. Слова: «А далеко, на севере — в Париже...» — сразу дающие жителям севера — русским читателям, для которых наоборот, Париж — юг, почти осязаемо ощутить не только географическую, но и климатическую отдаленность места действия «Каменного гостя», — конечно, не «общее место», а тонкая находка Пушкина-художника (подобный прием был еще раньше, в 1821 году, применен им в послании «К Овидию», для которого место изгнания — глубокий север, а для русского поэта

оно же — благословенный юг). А главное, если даже поэт пользовался здесь образами «всем известными» (Commonia), то он сумел дать их (в этом и заключается чудо художественного преобразования) так по-своему, (progricè), что эти «общие» образы засверкали невиданной свежестью, в частности произвели неотразимо обаятельное впечатление на такого исключительно эстетически чуткого и за время своей критической деятельности достаточно насмотревшегося «общих мест» читателя, как Белинский: «Какая дивная гармония между идеею и формою, какой стих, прозрачный, мягкий и упругий, как волна, благозвучный, как музыка, какая кисть, широкая, смелая, как будто небрежная, какая антично благородная простота стиля! Какие роскошные картины волшебной страны, где ночь лимоном и лавром пахнет!..» (VII, 569). И в подобном восприятии Белинский не одинок. Для столь квалифицированной во всех отношениях читательницы уже наших дней, как Анна Ахматова, достаточно первых четырех строк приведенной мною зарисовки (от «Приди — открой балкон» до «на синеве густой и темной»), чтобы испытать «яркое и навеки неизгладимое ощущение того, что это Испания, Мадрид, Юг» (190). Да, здесь, как и во всей пьесе, нет нарочито подчеркнутых этнографических или археологических деталей, с чем Томашевский и связывает свой тезис об отсутствии в «Каменном госте», как и в других маленьких трагедиях, исторической и национальной специфики. Но поэт явно ставил своей задачей дать *художественный* образ Испании, вызвать соответствующее эстетическое ощущение, и, как мы только что убедились, этой цели он полностью добился. Никаких других описаний Испании, Мадрида, юга в пьесе нет. Но и этих всего четырех строк (еще один пример ни с чем не сравнимого пушкинского лаконизма!) достаточно, чтобы ощутить, говоря словом Пушкина, «климат» той страны, которая явилась родиной Дон Жуана. Такими же предельно лаконичными средствами в речах и действиях персонажей пьесы, и прежде всего ее главного лица, художественно воссоздана поэтом «особенная физиономия» народа, сформированный помимо «климата» «образом правления, верой, обычаями, привычками», «образ мыслей и чувствований».

↑ В художественном фокусе каждой из трех маленьких трагедий, посвященных изучению той или иной страсти души человеческой, естественно, находится образ носителя данной страсти; в «Каменном госте» — образ Дон Гуана. Но если страсти барона Филиппа и Сальери носили центростремительный характер, уводили их от жизни и людей, в глубь самих себя, в свой одинокий, замкнутый в себе мир, страсть Дон Гуана по самой своей природе центробежна — влечет его к жизни, к людям. Это определило некоторые отличия «Каменного гостя» от

первых маленьких трагедий. В нем четыре сцены, гораздо больше действующих лиц; вследствие этого он значительно превышает их и по общему объему (542 стиха). Но, знакомясь с пьесой, удивляешься тому, как смог поэт вместить в такие, все же крайне ограниченные, пределы столь колоссальное художественное содержание. }

Уже первая сцена сразу же полностью вводит нас в национально-историческую обстановку действия, в существо сюжета и особенно в характер главного действующего лица. Действие открывается у «ворот Мадрита», куда Дон Гуан самовольно возвращается из ссылки, в которую был отправлен королем за убийство на дуэли командора. В ожидании ночи, которая позволила бы незаметно войти в столицу, Дон Гуан и его неизменный спутник — слуга Лепорелло — укрываются в монастырских владениях у кладбища. Так сразу же возникает двуединый и вместе с тем резко контрастный в самом себе образ, который составляет существо трагического конфликта пьесы и в разных вариациях пройдет по всем сценам ее: монастырь — символ феодальной, католической Испании — и тот, кто, будучи кровно связан с ней, вырывается из ее оков, попирает все ее устои. Это сразу же и очень тонко дает ощутить поэт. Дон Гуан спрашивает у Лепорелло, узнает ли он эти места. Как же, конечно. Ведь он сопровождал своего господина, когда тот приезжал именно сюда, но отнюдь не для того, чтобы молиться, а на любовные свидания: «Как не узнать: Антоньев монастырь || Мне памятен. Езжали вы сюда, || А лошадей держал я в этой роще. || Проклятая, признаться, должность. Вы || Приятнее здесь время проводили, || Чем я, поверьте. Дон Гуан (*задумчиво*). Бедная Инеза! || Ее уж нет! как я любил ее!» Из обмена первыми же репликами между господином и слугой мы узнаем, что Дон Гуан горд и смел. Если его даже и узнают — «что за беда», лишь бы не встретился сам король. «А впрочем, || Я никого в Мадрите не боюсь». Это связано не только со свойственной Дон Гуану беспечностью, но и уверенностью (в соответствии с легендой) в своей безопасности. Если королю и доложат о его самовольном возвращении, Дон Гуана это не слишком тревожит: «Пошлет назад. || Уж верно головы мне не отрубят... || Меня он удалил, меня ж любя; || Чтобы меня оставила в покое семья убитого...». Слова Дон Гуана об Инезе кладут на его образ новую краску. В отличие от сеvilьского «озорника», как он дан Тирсо и Мольером, который, насладившись своей очередной жертвой, теряет к ней всякий интерес, Дон Гуан способен на сильное и отнюдь не только примитивно сексуальное (Инеза не была красавицей: «Глаза, || Одни глаза. Да взгляд... такого взгляда || Уж никогда я не встречал») чувство: «Как я любил ее!» Этим чувством

проникнуты и его печальные воспоминания об умершей Инезе, кстати сошедшей в могилу по вине не его, а ее «сурового негодяя» мужа. Это место, как я уже указывал, явственно переключается с болдинской любовной лирикой (в частности, с «Заклинанием»). Но личный лирический мотив не только не нарушает объективности создаваемого поэтом образа его Дон Гуана, а, наоборот, способствует его психологическому раскрытию. Однако глубина и искренность переживания не мешают Дон Гуану, как всегда полному жизни и страсти, легко отвлечься от него. По ходу своих элегических воспоминаний он опять и с еще большей грустью восклицает: «Бедная Инеза!..» Но стоило Лепорелло напомнить своему господину, что после Инезы у него «другие были... А живы будем, будут и другие», как тот от мыслей об умершей обратился к живым. «Лепорелло. Теперь которую в Мадрите || Отыскивать мы будем? Дон Гуан. О, Лауру! || Я прямо к ней бегу являться. Лепорелло. Дело. Дон Гуан. К ней прямо в дверь, а если кто-нибудь || Уж у нее — прошу в окно прыгнуть. Лепорелло. Конечно. Ну, развеселились мы. || Недолго нас покойницы тревожат». И сразу же снова, как «виденье гробовое» в музыке Модарта, является сперва монах, а затем вся в трауре вдова убитого Дон Гуаном и похороненного здесь командора. Опять — контрастный образ жизни и смерти. И здесь снова ярко проявляется неиссякаемая жизненная сила, полнящая Дон Гуана. От монаха он узнает о верности вдовы командора, приезжающей каждый день молиться за упокой души убитого, его памяти («Что за странная вдова?» — удивляется Дон Гуан) и о ее необыкновенной красоте: «не может и угодник || В ее красе чудесной не сознаться». Дон Гуан: «Недаром же покойник был ревнив. Он Дону Анну взаперти держал, || Никто из нас не видывал ее». Появляется сама Дона Анна. Она произносит всего три слова: «Отец мой, отойдите» — и проходит за монахом к гробнице. «Лепорелло. Что, какова? Дон Гуан. Ее совсем не видно || Под этим вдовьим черным покрывалом, || Чуть узенькую пятку я заметил. Лепорелло. Довольно с вас. У вас воображенье || В минуту дорисует остальное; || Оно у нас проворней живописца, || Вам все равно, с чего бы ни начать, || С бровей ли, с ног ли». И действительно, в Дон Гуане вспыхивает не только острый интерес к «странной вдове», но и столь свойственное ему и обостряемое всей сложившейся ситуацией неодолимое любовное влечение: «Слушай, Лепорелло, || Я с нею познакомлюсь. Лепорелло. Вот еще! Куда как нужно! Мужа повалил || Да хочет поглядеть на вдовьи слезы. Бессовестный». Но подобные аргументы не способны остановить или хотя бы даже смутить, поколебать Дон Гуана. Мгновенно принятое им решение без-

условно и окончательно. Однако это для Дон Гуана — дело ближайшего будущего. А сейчас (к тому же надо где-то провести ночь) он спешит к Лауре. Так уже в первой сцене четко обозначены в пушкинской трактовке некоторые характерные черты того, легенда о ком обошла все литературы и сцены мира, кого Лепорелло, проклиная свою службу («проклятая, признаться, должность», «проклятое житье») и вместе с тем втайне гордящийся и восхищающийся своим господином, судит умом смышленного и здравомыслящего простолюдина, кого — антипод героя — монах величает «развратным, бессовестным, безбожным Дон Гуаном».

Вторая сцена — ужин у Лауры — полная противоположность первой. Там — царство смерти: кладбище, монах, гробница командора, его безутешная вдова. Здесь — торжество молодости, красоты, праздник величайшего из наслаждений, доступных человеку, — слитых воедино искусства и любви: «Из наслаждений жизни || Одной любви музыка уступает; || Но и любовь мелодия». Здесь — восторженный круг поклонников прекрасного, зачарованных волшебным пением Лауры («O brava! brava! чудно! бесподобно!») И в центре — она сама, восемнадцатилетняя красавица, живущая всей полнотой настоящего, данной минуты, вольно предающаяся и вдохновенно и страсти, как бы слитая с той теплой южной ночью, которой она призывает полюбоваться своего сегодняшнего избранника, напитанная всеми ее благоуханиями (это тонко подчеркнуто самым ее именем: Лаура — лавр). Неудивительно, что от мыслей об умершей Инезе Дон Гуана потянуло из всех его многочисленных мадридских возлюбленных именно к ней.

Ни в одной из обработок донжуановской легенды образа Лауры нет, он принадлежит полностью самому Пушкину. И он необходим ему для еще более полного раскрытия образа своего героя. Ведь это вторая (первая — Инеза) возлюбленная Дон Гуана, о которой мы узнаем из пьесы. И отношения его с ней также не вносят в этот образ ни малейшей отрицательной черты. Никакого зла он ей не причинил. Наоборот, скорее всего именно он помог ей утвердить себя, стать тем, чем она есть. Их близость — свободный союз двух родственных натур. Лаура хорошо узнала Дон Гуана и не изменила своего отношения к нему, когда он ушел от нее к другим. Просто она отвечает ему тем же. Когда Дон Гуан спрашивает ее: «А признайся, || А сколько раз ты изменяла мне || В моем отсутствии?» — Лаура спокойно отвечает вопросом на вопрос, что уже само по себе является красноречивым ответом: «А ты, повеса?» Это для него ясно; но в свою очередь и он не удивляется и также нисколько не обижен и не огорчен. Сцена заканчивается его выразительной репликой: «Скажи... нет, после переговоров». В то же

время для Лауры Дон Гуан вне всякого сравнения, выше всех остальных мужчин. Она поет так вдохновенно гостям, аккомпанируя себе на гитаре («Какие звуки! Сколько в них души!»), именно потому, что это — романс на слова Дон Гуана¹. Кстати, мы узнаем из этого, что он пишет стихи — поэт! Лаура оставляет у себя на ночь Дон Карлоса именно потому, что на минуту он показался ей похожим на Дон Гуана: «Ты, бешеный! останься у меня, || Ты мне понравился; ты Дон Гуана || Напомнил мне, как выбрал меня || И стиснул зубы с скрежетом. Дон Карлос. Счастливцев! || Так ты его любила? (Лаура делает утвердительно знак.) Очень? Лаура. Очень. Дон Карлос. И любишь и теперь? Лаура. В сию минуту? || Нет, не люблю. Мне двух любить нельзя. || Теперь люблю тебя». Но стоило появиться Дон Гуану, как она, тут же совершенно забывая о Дон Карлосе, «кидается ему на шею».

Образ Дон Карлоса также очень важен поэту для развития характера Дон Гуана. Единственный «угрюмый гость» среди собравшихся на ужин к Лауре поклонников ее красоты и ее искусства, в самый неподходящий момент начинающий пугать ее призраком неизбежной старости, Дон Карлос не только полностью контрастен Дон Гуану. Как и образ монаха в первой сцене, это — олицетворение мрачной, средневековой, клерикальной Испании, которой противостоит всем своим обликом, мирозерцанием, поступками полный молодости и задора, жизни и огня Дон Гуан. Дон Карлос прямой представитель именно этой Испании, брат (прямо это не сказано — Пушкин не всегда, еще со времен «Кавказского пленника», считает нужным все говорить: надо же что-то оставить и на догадку читателю, — но при внимательном чтении сцены явно вытекает из контекста ее) убитого Дон Гуаном командора, один из тех, от чьей мести король хотел укрыть своего любимца. Но сам Дон Гуан несколько не нуждается в такой защите. Услышав, что у Лауры Дон Карлос, он, обращаясь к нему, почти весело восклицает: «Вот нечаянная встреча! || Я завтра весь к твоим услугам». Завтра — потому, что сейчас пришел на любовное свидание с Лаурой и было бы невежливо перед дамой отложить его, а что останется у нее именно он, а уйти должен будет Дон Карлос, — это не подлежит для него никакому сомнению (вспомним слова его в первой сцене Лепорелло). Но вдвойне разъяренный и за убитого брата, и нанесенной только что любовной обидой, и куда менее галантный, Дон Карлос требует, несмотря на протесты Лауры, чтобы поединок состоялся немедленно, здесь же, в ее присутствии: «Нет! Теперь — сейчас!» Это — другое дело. И все разворачивается с калейдоскопической стремительностью. «Дон Гуан. Ежели тебе || Не терпится, изволь (бьются). Лаура. Ай! Ай! Гуан...

(Кидается на постелю. Дон Карлос падает.) Д о н Г у а н. Вставай, Лаура, кончено». Теперь Лауру беспокоит не столько смерть противника Дон Гуана (беспокоилась она, как видно из ее восклицания, за него), сколько то, как освободиться от трупа: «Куда я выброшу его? Д о н Г у а н. Быть может, || Он жив еще». Лаура «осматривает тело» и, не так возмущаясь Дон Гуаном, как любуясь им, отвечает: «Да! жив! гляди, проклятый, || Ты прямо в сердце ткнул, — небось, не мимо... Д о н Г у а н. Что делать? Он сам того хотел». И на это действительно трудно что-нибудь возразить. Затем разговор между Гуаном и Лаурой быстро приобретает все более нежный характер. Дон Гуан целует ее: «Л а у р а. Друг ты мой!.. || Постой... при мертвом!.. что нам делать с ним? Д о н Г у а н. Оставь его: перед рассветом, рано, || Я вынесу его под епанчою || И положу на перекрестке». Лаура сразу же соглашается: «Только || Смотри, чтоб не увидели тебя».

Как и образ Лауры, вся эта сцена не имеет никаких соответствий ни в легенде о Дон Жуане, ни в ее бесчисленных обработках. Она — полностью пушкинская. Некоторые критики, возможно исходя из этого, находили ее даже излишней, нарушающей единство действия. Это — крайне близорукое суждение. На самом деле, как мы могли убедиться, вторая сцена, поскольку Дон Карлос — брат командора, органически входит в движение основного сюжета; мало того, она выполняет важнейшую драматургическую функцию: после первой сцены, проходящей, в сущности, только в разговорах, стремительно переключает пьесу в остродинамический темп, раскрывая и уже в непосредственном действии эпизодом встречи и поединка с Дон Карлосом новые и важнейшие черты характера Дон Гуана, а эпизодом любви «при мертвом» озаряя яркой вспышкой облик как его самого, так и его подруги.

Но основным и специфическим свойством классического Дон Жуана является его исключительная способность обольщать женщин, покорять женские сердца. А как он этого добивается, в чем тайна его неотразимого обаяния — в образе пушкинского героя все еще остается пока не раскрытым. В связи с романом Дон Гуана с Инезой мы узнаем лишь из слов Лепорелло, что победа далась ему нелегко: «Три месяца ухаживали вы || За ней; насилу-то помог лукавый». И надо сказать, что это не очень-то отвечает традиционной донжуановской репутации. О том, как Дон Гуан добился любви Лауры, мы вообще ничего не знаем. Зато в последующих двух сценах с начала до конца, во всех подробностях развернута на наших глазах история очередного романа Дон Гуана с предметом его нового страстного увлечения — Доной Аиной.

Третья сцена открывается кратким (всего двадцать с половиной стихов) монологом Дон Гуана. В первых двух маленьких трагедиях именно таким приемом (монолог барона Филиппа, монологи Сальери) Пушкин мастерски пользовался для психологического самораскрытия героев. Но монологическая форма речи не соответствует ни характеру Дон Гуана, ни природе его страсти. И этот небольшой монологический кусок — единственный во всей пьесе. Да и носит он не столько психоаналитический, сколько информационный характер, вводит в дальнейший ход действия. После ночи у Лауры Дон Гуан — весь во власти нового и особенно острого любовного увлечения — не отказывается, несмотря на то что с убийством Дон Карлоса положение его становится куда более опасным, от намерения «познакомиться» с Доной Анной. Мало того, ради этого он отваживается на еще более рискованный шаг — кощунственно, по понятиям католической Испании — родины не только донжуанизма, но и инквизиции, надевает на себя личину монаха. Об этом-то беспечно и повествует он в своем монологическом введении в третью сцену: «Все к лучшему: нечаянно убив || Дон Карлоса, отшельником смиренным || Я скрылся здесь — и вижу каждый день || Мою прелестную вдову...» Но размышления Дон Гуана наедине с собой скоро прерываются появлением Доны Анны. Все дальнейшее — и в этой и в следующей сцене — ведется в острых и живых диалогах, необыкновенно ярко развертывающих как все перипетии обольщающей любовной игры, которую с таким не только умением, но истинным искусством ведет Дон Гуан, так и отнюдь не примитивную, а, наоборот, сложную, исполненную противоречий психологию обольстителя.

Обольщение Доны Анны осуществляется им по заранее продуманному плану. В течение определенного времени Дон Гуан действительно держит себя, как и подобает смиренному монаху. Почтительно, не пытаясь заговоривать с Доной Анной, провожает ее на гробницу супруга. И это оказывает заранее предвиденное и желанное действие. Юная и прекрасная Дона Анна и после смерти своего мужа, который, очевидно, был гораздо старше ее летам, за которого она вышла по требованию матери («Мы были бедны, Дон Альвар богат», — скажет она позднее Дон Гуану), следуя установившемуся обычаю, требованиям веры, неукоснительно, почти фанатически выполняет свой супружеский долг — каждый день приезжает молиться и плакать на гробницу мужа. Но под ее «черным вдовьим покрывалом» таится и грациозная женская кокетливость, и жажда никогда еще не испытанного страстного любовного чувства, и пламенный южный темперамент. Естественно, что не может не привлечь ее внимания и даже не расположить к себе неза-

урядная внешность («Да! Дон Гуана мудрено признать! || Таких, как он, такая бездна», — иронически замечает Лепорелло в ответ на вопрос своего господина, сможет ли он, вернувшись из ссылки, остаться неузнанным) и скромная почтительность нового монаха, неожиданно сменившего того, к кому она привыкла. Дон Гуан с его богатейшим любовным опытом, умением угадывать все даже самые потаенные движения женского сердца на это и рассчитывал: он, «кажется, замечен». Время перейти к следующему этапу: «До сих пор || Чинились мы друг с другом; но сегодня || Влущуся в разговоры с ней». В этих почти циничных словах неприкрыто звучит точный расчет опытного и ловкого повесы, полностью искушенного в «науке страсти нежной», поверившего, подобно Сальери, алгеброй гармонию любовного чувства. Но в нем — и это самое главное — живет и «Модарт» — поэт любви, и он тут же отбрасывает всякую заранее придуманную традиционную схему: «С чего начну? „Осмелюсь“... или нет: || „Сеньора“... ба! что в голову придет, || То и скажу, без предуготовленья, || Импровизатором любовной песни». Именно такой поэтической импровизацией, которой, увлекая Дону Анну, все больше увлекается и он сам, пронизано его первое объяснение ей в любви.

«Дона Анна. Опять он здесь. Отец мой, || Я развлекла вас в ваших помышленьях — || Простите. Дон Гуан. Я просить прощенья должен || У вас, сеньора. Может, я мешаю || Печали вашей вольно изливаться. Дона Анна. Нет, мой отец, печаль моя во мне, || При вас мои моленья могут к небу || Смирненно возноситься — я прошу || И вас свой голос с ними соединить». Это больше, чем ожидал Дон Гуан: Дона Анна первая с ним заговорила, предлагает в общей молитве слить их голоса. Нет, молиться, тем более за убитого Дон Гуаном командора, ему ни к чему. Но он в восторге от своей неожиданно быстрой удачи — и вдохновенная импровизация, чистейшая и благоговейная мольба любви, звучащая действительно как молитва, но обращенная не к небу, а к ней, изливается из его уст:

Мне, мне молиться с вами, Дона Анна!
Я не достоин участи такой.
Я не дерзну порочными устами
Мольбу святую вашу повторять —
Я только издали с благоговеньем
Смотрю на вас, когда, склонившись тихо,
Вы черные волосы на мрамор бледный
Рассыплете — и мнится мне, что тайно
Гробницу эту ангел посетил,
В смущенном сердце я не обретаю
Тогда молений. Я дивлюсь безмолвно
И думаю — счастлив, чей холодный мрамор
Согрет ее дыханием небесным
И окроплен любви ее слезами...

Чья женская голова не закружится, чье женское сердце не забьется сильнее от таких молений? Дона Анна взволнована, потрясена. В ней борются два чувства — возмущение тем, что какой-то неведомый монах осмеливается обращаться к ней, вдове командора, с такими «странными речами» («Мне... Вы забыли»), и готовность тут же найти этому извинение: «Мне показалось... я не поняла...» Но Дон Гуан совсем не намерен выводить ее из состояния душевного смятения, которое явно ему на руку. Перед нами снова не импровизатор любовной песни, а «коварный искуситель», с бесподобным мастерством владеющий всеми секретами «науки страсти нежной», одним из испытанных приемов которой, как писал Пушкин о своем Онегине, было «шутя невинность изумлять». Пора от первого «изумления» Доны Анны повергнуть ее в другое, еще большее. Да, он видит: она все, все узнала — и на недоумевающий вопрос Доны Анны: «Что я узнала?», падая перед ней на колени, признается, что он — не монах. «Дона Анна. О боже! встаньте, встаньте... Кто же вы? Дон Гуан. Несчастный, жертва страсти безнадёжной. Дона Анна. О боже мой! и здесь, при этом гробе! Подите прочь». Дон Гуан умоляет повременить минуту, «одну минуту!». На это следует столь обычно женское, уже уступающее: «Если кто взойдет!», Дон Гуан успокаивает: «Решетка заперта. Одну минуту! Дона Анна. Ну? что? чего вы требуете?» И снова льется вдохновенная любовная песня:

Смерти.

О пусть умру сейчас у ваших ног,
 Пусть бедный прах мой здесь же похоронят
 Не подле праха, милого для вас,
 Не тут — не близко — даде где-нибудь,
 Там — у дверей — у самого порога,
 Чтоб камня моего мочи коснуться
 Вы легкою ногой или одеждой,
 Когда сюда, на этот гордый гроб
 Пойдете кудри наклонять и плакать.

Сладостная отравка любовных импровизаций Дон Гуана начинает действовать все сильнее. Легко ли оттолкнуть такое молитвенное преклонение, такое ничего не требующее, ни на что не надеющееся, и робкое и пламенное чувство? Дона Анна еще колеблется, еще не совсем доверяет тому, что слышит, но уже хочет верить; боится слушать дольше («Подите прочь — вы человек опасный») и жаждет упиваться музыкой этих «безумных» речей («Вы не в своем уме»... «Подите — здесь не место || Таким речам, таким безумствам») и тут же зовет к себе («Завтра || Ко мне придите... || Я вас приму — но вечером — позднее»); успокаивает себя тем, что он поклянется хра-

нить к ней такое же уваженье, и не замечает, что он не дает этой клятвы, и вообще настолько уже во власти чар этого совершенно неведомого ей человека, что лишь в самый последний момент вспоминает, что даже не знает его имени: «Да, завтра, завтра. || Как вас зовут? Дон Гуан. Диго де Кальвадо. Дона Анна. Прощайте, Дон Диго (*уходит*)».

Дон Гуан вне себя от радости, он никак не ожидал, что дело так быстро продвинется вперед. В потребности немедленно поделиться тем, что его переполняет, он кличет Лепорелло, который в курсе всех любовных дел своего господина: «Милый Лепорелло! || Я счастлив!.. Лепорелло. С Доной Анной || Вы говорили? может быть, она || Сказала вам два ласкового слова || Или ее благословили вы. Дон Гуан. Нет, Лепорелло, нет! Она свиданье, || Свиданье мне назначила! Лепорелло. Неужто! || О вдовы, все вы таковы».

До сих пор все, что нами рассмотрено, — полностью собственное создание Пушкина. Следует поэт традиционной донжуановской легенде лишь в самом конце третьей сцены — эпизоде приглашения статуи командора (здесь во многом пьеса даже текстуально близка и к комедии Мольера и к либретто Да Понте) — и в обусловленном этим трагическом финале — гибели Дон Гуана. Вся же предшествующая этому четвертая — последняя — сцена, в которой на характер Дон Гуана накладываются некоторые дополнительные и очень существенные для пушкинского понимания образа, окончательно дорисовывающие его черты, также полностью, если не считать двух-трех реминисценций из Шекспира, из Барри Корнуола, плод творческого воображения поэта.

Дон Гуан — на пути к достижению окончательной победы над Доной Анной, но пока все еще только на пути. Любовная игра продолжается, причем, в стремлении ускорить развязку, Дон Гуан нарочито придает ей особенную остроту. При первом объяснении на кладбище, сбрасывая с себя маску монаха, Дон Гуан пленяет Дону Анну страстным потоком любовных речей. Теперь он не только убеждает ее «увлекательными софизмами», но и покоряет острейшей игрой на нервах, бурной стремительностью и сменой намеренно вызываемых им переживаний. Он бросает Дону Анну из ощущения в ощущение, из одного чувства в другое, прямо противоположное; возбуждает ее женское любопытство «ужасною, убийственною тайною», о которой она не знает, а если узнает, должна будет возненавидеть его; до предела разжигает это любопытство, чтобы, сбрасывая с себя теперь и вторую свою маску — влюбленного кавалера, удовлетворить его — «изумить» Дону Анну — самым неожиданным, самым невероятным признанием. Напомнив Донне Анне долг мстить за убитого мужа («Что если б Дон Гуана || Вы

встретили? Дона Анна. Тогда бы я злодею || Кинжал вонзила в сердце»), с непостижимой дерзостью объявляет, что он-то и есть столь ненавистный ей «по долгу чести» злодей («Я убил || Супруга твоего; и не жалею || О том — И нет раскаянья во мне»), и, тут же выражая готовность немедленно умереть от ее руки («Дона Анна, || Где твой кинжал? вот грудь моя»), окончательно и бесповоротно сламывает ее внутреннее сопротивление, переключает ее ненависть в любовь. То, что весь этот последний эпизод — со стороны Дон Гуана заранее подготовленный решающий ход в острейшей игре, которую он затеял, очевидно из предшествующей и, надо прямо сказать, довольно циничной реплики его «про себя»: «Идет к развязке дело!» Но это — ход, полный риска и прямой смертельной опасности для самого Дон Гуана. Ведь он, конечно, не уклонился бы от удара, если бы Дона Анна, безотчетно повинувшись «долгу чести», вонзила кинжал в его грудь. Мало того — это и не просто голый расчет. Для полноты победы над Доной Анной Дон Гуану надо вызвать в ней такое сильное чувство, чтобы, отдаваясь ему, она не думала, что ее избранник — некий Дон Диего де Кальвадо, а знала, что отдается убийце своего мужа. Здесь — нечто подобное тому душевному порыву, который побудил в «Борисе Годунове» Григория, ставя все на карту, признаться Марине, что он — самозванец.

Характер Дон Жуана — давно всем известный, общий «предмет». Но разработал его Пушкин абсолютно по-своему и с такой глубиной проникновения во внутренний мир героя, «бездуши», которой мы не найдем ни у одного из литературных предшественников поэта. Мольер в своей комедии, продолжая и развивая традицию Тирсо, дал образ Дон Жуана в резко сатирическом освещении, бичуя безбожного развратника-аристократа. Примерно по такому же пути пошел в либретто к опере Моцарта Да Понте. Наоборот, Гофман, отбрасывая «повествовательную часть» оперы — либретто Да Понте, дает, исходя из музыки Моцарта — «чудесного создания божественного мастера», свою подчеркнута романтическую трактовку образа Дон Жуана. Природа наделила его всем тем, что «роднит человека с божественным началом, что возвышает его над посредственностью, над фабричными изделиями, которые пачками выпускаются из мастерской... Мощное, прекрасное тело... душа, умеющая глубоко чувствовать, живой восприимчивый ум... На земле ничто не возвышает так человека в самой его сокровенной сущности, как любовь». Но сатана, решив погубить Дон Жуана, внушил ему, что «через наслаждение женщиной может сбыться то, что живет в нашей душе как предвкушение неземного блаженства и порождает неизбывную страстную тоску, связующую нас с небесами. Без усталости стремясь от прекрасной

женщины к прекраснейшей, с пламенным сладострастием до пресыщения... наслаждаясь ее прелестями; неизменно досадуя на неудачный выбор, неизменно надеясь обрести воплощение своего идеала, Дон Жуан дошел до того, что вся земная жизнь стала ему казаться тусклой и мелкой. ...Наслаждаясь женщиной, он теперь не только удовлетворял свою похоть, но и нечестиво глумился над природой и творцом... Соблазнить чью-то любимую женщину, сокрушительным, причиняющим неисцелимое зло ударом разрушить счастье любящей четы — вот в чем видел он величайшее торжество». И вот он встречает Дону Анну, которая, «как Дон Жуан в основе своей — на диво мощный, великолепный образец мужчины, так она божественная женщина», в любви к которой ему могла бы открыться «божественная сущность его природы» и он мог бы быть спасен «от безысходности пустых стремлений». «Но он встретил ее слишком поздно, когда нечестие его достигло вершины»¹. Он губит ее и гибнет сам. Такой интерпретацией создается, в отличие от мольеровской, новая, сугубо романтическая трактовка образа Дон Жуана, которая получила очень широкое распространение в последующей литературе. Нечто подобное — мотив возрождения любовью — сказалось и на некоторых попытках интерпретации образа пушкинского Дон Гуана. Уже Белянский высказал предположение, не является ли чувство к Доне Анне первой его «истинной страстью»: «по крайней мере так заставляет думать последнее, из глубины души вырвавшееся у Дона Жуана восклицание: „О, донна Анна!“», когда его увлекает статуя» (VII, 575). Гораздо решительнее пишет об этом в уже упомянутой статье Нестор Котляревский. По его мнению, Дон Гуан «облагорожен, воскрешен Доной Анной», которую, первой из всех, полюбил «по-настоящему»: «судя по тем речам, в каких он говорил ей о своей любви, эта любовь была не чувственная только, а высоко поэтическая со всеми характерными признаками любовного идеализма» (146). Нечего говорить о крайней неубедительности подобной аргументации. Вспомним, с каким едким сарказмом писал Пушкин о критиках, которые упрекали его в невыдержанности характера Мазепы, ссылаясь «на собственные слова гетмана»: «Как отвечать на таковые критики?» Еще более наивно строить характеристику «профессионального» соблазнителя Дон Гуана на его собственных уверениях, обращенных к обольщаемой им женщине. Мало того, если бы пушкинский Дон Гуан был способен навсегда полюбить одну женщину, он перестал бы тем самым быть Дон Гуаном; значит, отпадала бы и проблема психологического анализа характера человека именно такого типа — а она-то и является непосредственной задачей маленькой трагедии Пушкина.

Герой «Каменного гостя» дан в явном отталкивании от сатирически однопланной — в соответствии с принципами классицизма — трактовки характера Дон Жуана Мольером. Но ничего нет в его облике и от романтического, окрашенного в демонические тона гофмановского Дон Жуана. Никак не приглушая в образе своего испанского обольстителя того, что составляет сущность его как одного из «вечных», «общечеловеческих» образов, Пушкин дает это общее в индивидуальном — конкретно-историческом — преломлении. Его герой и не вульгарный повеса-аристократ, тип такой-то страсти, такого-то порока, и не «исключительная натура», «падший ангел» романтиков. Дон Гуан — человек эпохи Возрождения, кипящий всей полнотой жизненных сил, бросающий смелый вызов верованиям и предрассудкам средневековья. Он дерзок и горд, страстен и бесстрашен; любит и дерется на дуэлях; дерется на дуэлях и любит; он вырывается из объятий Лауры, чтобы тут же при ней дать удовлетворение Дон Карлосу и, стремительно поразив его «прямо в сердце», с еще большим пылом предаться любви. Дон Гуан в совершенстве владеет «наукой страсти нежной» — самыми разнообразными способами и приемами обольщения, но вместе с тем он искренен в каждом своем увлечении, отдает ему всего себя, он действительно «импровизатор любовной песни», поэт в любви. Это, казалось бы, парадоксальное сочетание непосредственности и расчета, огня и холода, ветреной беспечности и искреннего чувства и лежит, по Пушкину, в основе характера Дон Гуана. Он отдает всего себя каждому своему новому увлечению и никогда не перестает оставаться самим собой. В минуту смертельной угрозы он бросается к упавшей в обморок Доне Анне и, подобно барову Филиппу, умирающему со словами о ключах, гибнет с ее именем на устах. Но так же он поступил бы, случись такое, по отношению к Инезе или к Лауре. Иначе он не был бы Дон Гуаном. Да и Дона Анна, так грациозно во всей «обычности» ее женской природы показанная Пушкиным, совсем не похожа на тот божественный идеал, который видится в этом образе Гофману и мог бы стать для Дон Гуана, если бы вообще он был на это способен, его Беатриче.

Исключительное по своей художественной яркости и силе воссоздание испанской действительности на рубеже средних веков и нового времени — эпоха, особенно привлекавшая в эту пору творческое внимание Пушкина, показанная им, каждый раз в иной национальной обстановке, и в «Скупом рыцаре», и в стихотворном отрывке «В начале жизни школу помню я», — глубочайшее психологическое проникновение в исторически обусловленные характеры действующих лиц и особенно главного героя — все это свидетельствует, что легенда о Дон Жуане

впервые под пером русского поэта получила подлинно реалистическую разработку, что, наряду с двумя первыми маленькими трагедиями, «Каменный гость» является одним из самых своеобразных и замечательных образцов пушкинской поэзии действительности.

Но не вступает ли в противоречие с реализмом этой маленькой трагедии фантастический элемент, внесенный в финал ее? Еще Белинский считал, что «фантастическое основание поэмы на вмешательстве статуи производит неприятный эффект... но, — добавлял критик, — Пушкин был связан преданием и оперою Моцарта, неразрывною с образом Дона Жуана. Делать было нечего» (VII, 575). Выходит, что Пушкин в данном случае стал как бы жертвой легенды, вынужден был подчинить ей свою творческую волю. Но ведь для него вовсе не было обязательным положить именно легендарный «предмет» в основу своего произведения. Обошелся же без него в своем «Дон Жуане» Байрон. И сделал это поэт потому, что именно такая разработка сюжета соответствовала художественному заданию, им перед собой поставленному. Я уже напоминал, что, по мысли Пушкина, отразить «в зеркале поэзии» «особенную физиономию» данной национальности помогают не только такие объективные факторы, как климат страны, образ правления, вера народа, но и его «поверья». Одним из таких поверий, чрезвычайно выразительным в художественном отношении, и была испанская легенда о Дон Жуане. Именно поэтому она дала возможность Пушкину еще глубже — исторически и психологически — осветить образ своего героя.

В своем отношении к Дон Гуану и его любовным похождениям поэт абсолютно чужд традиционного морализирования. Больше того, любящий жизнь и ее наслаждения и смело играющий со смертью (непрерывная острая игра со смертью проходит через всю пьесу), веселый, предприимчивый, беспечно дерзкий и всегда влюбленный герой вызывает к себе невольную симпатию, и не только со стороны обольщенных им женщин. В конце третьей сцены необыкновенно ярко, художественно правдиво раскрывается еще один из секретов неотразимой привлекательности героя, его непреодолимого обаяния. При всей величайшей его мужественности, есть в нем и какая-то пленительная детскость. Сообщая Лепорелло о том, что Дона Анна назначила ему свиданье, он в восторге восклицает: «Я счастлив!.. || Я счастлив, как ребенок!» — и снова: «Я счастлив! || Я петь готов, || Я рад весь мир обнять». Но тут же эта непосредственная детская радость оборачивается другой стороной. Весь мир? А как же, вставляет охлаждающее словечко Лепорелло, быть с убитым им командором: «Что скажет он об этом?» Но какое дело Дон Гуану, в котором кипит, переполняя

его через край, энергия жизни, радости, счастья, до какого бы то ни было мертвеца? И вот в своем беспечном и бездумном эгоизме, в своей готовности обнять весь мир только потому, что сам он чувствует себя счастливым, Дон Гуан действительно совершает, пусть сам того не сознавая, тягчайшее правдивое преступление, далеко оставляющее за собой все то, что делалось им до сих пор, — обольщения, адюльтеры, убийства на дуэлях своих соперников: зовет статую командора завтра «прийти попозже вечером» к дому его вдовы и «стать на стоборже в дверях», пока он, его убийца, будет наслаждаться ее ласками. Так выразительно изменяется Пушкиным традиционный мотив приглашения Дон Жуаном статуи к себе на ужин, который трактовался как озорство безбожника. Равным образом и также придавая данной ситуации особую остроту, он делает командора, в отличие от своих предшественников, не отцом Доны Анны, а ее мужем. Правда, поначалу со стороны это приглашение выглядит как хотя и дерзкая, но тоже словно бы «детская» шутка. Но есть вещи, которыми нельзя безнаказанно даже шутить. Мало того, Дон Гуан не отказывается от своего намерения и тогда, когда дело оборачивается всерьез: статуя кивает головой в знак согласия. Именно в этом-то, действительно кощунственном, приглашении командора, а не просто в любовных похождениях героя заключается его трагическая вина, за которой неизбежно должно последовать возмездие. Вместе с тем в финале проступает еще одна, уже намечавшаяся и ранее, но здесь проявляющаяся с особенной силой черта характера Дон Гуана. Статуя: «Все кончено. Дрожишь ты, Дон Гуан». Как! Дон Гуана, рыцаря, испанского гранда, который никогда никого и ничего не боялся, который ежеминутно готов был вступить в бой с любым противником, не страшился, самовольно вернувшись в Мадрид, встречи с сославшим его королем, обличают в трусости! Не бывать такому! Огромным усилием воли он подавляет охвативший его — и за себя и за Дону Анну — страх: «Я? нет. Я звал тебя и рад, что вижу. Статуя. Дай руку». Дон Гуан, ясно понимая, кому и зачем нужна его рука, не колеблясь протягивает ее, вступает в единоборство с роком, со смертью: «Вот она... о, тяжело || Пожатье каменной его десницы! || Оставь меня, пусти — пусти мне руку... Я гибну — кончено — о Дона Анна! (*Проваливаются*)». Никому из смертных не дано одолеть смерть. Но именно в эти роковые минуты, перед лицом неминуемо надвигающейся гибели, до конца проявляется гордое бесстрашие Дон Гуана — величие человеческого духа. «...В окне уже полыхали частые молнии и слышались глухие раскаты надвигающейся бури. Но вот грозный стук... и под зловещие аккорды подземного царства духов появляется грозный мраморный гигант, перед ко-

торым Дон Жуан представляется пигмеем. Пол дрожит под громоподобной поступью великана. Сквозь бурю и гром, сквозь вой демонов Дон Жуан выкрикивает свое страшное „No!“ — пробил роковой час». Но — нет! не раскаиваюсь. Так Гофман передает свое впечатление от знаменитого трагического финала моцартовского «Дон Жуана». Нечто адекватное этому финалу представляет собой и финал «Каменного гостя» Пушкина, в творческом сознании которого, можно не сомневаться, громко звучали в пору создания его маленькой трагедии звуки гениальной музыки Моцарта.

Когда ставится вопрос о литературных источниках «Каменного гостя», в ряду их на одном из самых первых мест, естественно, называется либретто Да Понте к опере «Дон Жуан». Но мы видели, что связь между ним и пьесой Пушкина и не велика и носит достаточно внешний характер. И конечно, не оно, а музыка «великого Моцарта» делала эту оперу «бессмертным созданием» (XI, 453), привлекала к ней восторженное внимание поэта. Между тем вопрос о возможной именно по этой главной линии связи между ней и пьесой Пушкина не только в литературоведческих, но и в специально музыковедческих работах остается, в сущности, почти не затронутым¹. А можно заранее с уверенностью сказать, что связь — и связь тесная — существует. Я уже упомянул о внутренней созвучности финалов. Но «Каменный гость» и моцартовский «Дон Жуан» конгениальны и еще в одном отношении. Подобно музыкальным образам радостной оперы-драмы Моцарта (*dramma giocoso* — подзаголовок, который он придал своему «Дон Жуану»), основные образы пушкинской маленькой трагедии (Дон Гуан, Лаура) освещены ярким солнечным светом, насыщены торжествующей, победоносной стихией жизни и искусства, упоением радостями и наслаждениями здешнего, земного бытия. С этим особенно грозно контрастирует в обоих произведениях трагическое звучание финалов. И в опере Моцарта этот контраст Пушкин, можно думать, «услышал» особенно остро. В первой сцене «Моцарта и Сальери» — мы помним — Моцарт, прежде чем сыграть Сальери свое только что написанное произведение — «две-три мысли», которые пришли ему в голову ночью во время бессонницы, хочет дать ему представление о том душевном состоянии, в котором они сложились: «Представь себе... кого бы? || Ну, хоть меня — немного помоложе; || Влюбленного — не слишком, а слегка — || С красоткой, или с другом — хоть с тобой, || Я весел... Вдруг: виденье гробовое, || Незапный мрак иль что-нибудь такое...» Здесь Пушкин не имеет в виду какого-либо определенного произведения Моцарта. И. Ф. Бэлза указывает, что такого произведения у него

вообще нет, и вместе с тем подчеркивает, что Пушкин передает в этих словах свое восприятие — очень точное и глубокое — музыки Моцарта, и в особенности впечатление от последнего действия «Дон Жуана»¹. Думается, можно пойти еще дальше. Контрастный мотив молодости, веселья, красоты, влюбленности и «незапного мрака», «виденья гробового» является лейтмотивом «Каменного гостя» Пушкина, настойчиво проходит через всю радостную драму — маленькую трагедию поэта. Живая, кипучая, торжествующая жизнь, олицетворенная в образе Дон Гуана, все время омрачается «виденьем гробовым» — неотступно возникающим призраком смерти. Действие первой сцены, как мы вспомним, открывается на монастырском кладбище. Дон Гуан предается воспоминаниям об умершей возлюбленной. Лепорелло без труда рассеивает это напоминанием о его живых любовницах. И снова на сцену падает гробовая тень — появляется монах, возвещающий приход Доны Анны на могилу убитого Дон Гуаном командора. Во второй сцене бьющая ключом молодость Лауры омрачается речами брата командора, «угрюмого» Дон Карлоса, вызывающего перед ней призрак старости, увяданья. Лаура своим вдохновенным искусством, своей юной беспечностью заставляет улыбнуться Дон Карлоса. Но смерть уже стучится в дверь. Появляется Дон Гуан. Дон Карлос убит. Третья сцена — на том же кладбище. При гробе происходит объяснение между Дон Гуаном и Доной Анной. Жизнь торжествует над смертью: Дона Анна соглашается на свиданье. Дон Гуан упоен счастьем. Но Лепорелло напоминает ему о том, перед чьим гробом они находятся. Зловеще заканчивается сцена. Статуя командора в ответ на приглашение Дон Гуана в знак согласия кивает своей каменной головой. В четвертой сцене речи любви, которые обращает к Доне Анне Дон Гуан, все время переплетены темой смерти. А когда диалог начинает превращаться в любовную идиллию, появляется Каменный гость².

Но жизнь не только все время дается в пьесе рядом, бок о бок со смертью. Жизнь бросает вызов смерти. Этот вызов в упоении Дон Гуана и Лауры любовными радостями «при мертвом» — неостывшем трупе Дон Карлоса. Он, в особенности, — в приглашении Дон Гуаном статуи командора охранять его любовную встречу с Доной Анной. И на всем протяжении пьесы жизнь торжествует. Только в самом конце смерть оказывается победительницей, но и тут она, как и в опере Моцарта, не в силах сломить дух Дон Гуана.

Такова внутренняя — музыкальная — тема «Каменного гостя», которая сообщает психологической маленькой трагедии Пушкина и большую философскую глубину.

Тема жизни и смерти и, еще точнее, тема человека перед лицом смерти, которая в третьей маленькой трагедии Пушкина звучит попутно, составляет основное содержание четвертой — «Пир во время чумы», написанной все с той же сказочной быстротой, полностью законченной 8 ноября 1830 года, то есть всего через три дня после финала «Каменного гостя».

Если в «Каменном госте» Пушкин наглядно продемонстрировал, как можно известный всем предмет разработать абсолютно по-своему, — в «Пире во время чумы» это проявляется с еще большим, почти невероятным блеском. Как известно, «Пир» является переводом очень небольшого куска — всего лишь части *одной* сцены из обширной, в трех актах, включающих в себя целых *тринадцать* сцен, пьесы в стихах — драматической поэмы — английского поэта-романтика Джона Вильсона «Город чумы» («The City of the Plague»), вышедшей в свет в 1816 году. Познакомился с ней Пушкин, по-видимому, именно в Болдине, охваченном холерой (в письмах этого времени он неоднократно называл ее чумой). Это не могло не привлечь к ней его особенного внимания, тем более что, как мы знаем, незадолго до этого, в 1829 году, поэт столкнулся в Азрауме и с эпидемией чумы в собственном смысле этого слова и даже побывал в лагере для больных чумой. Пьеса-поэма Вильсона состоит из ряда довольно слабо связанных рамкой общей фабулы сцен — эпизодов из жизни Лондона, охваченного в середине XVII века страшной эпидемией чумы. В ней действует большое число разнообразных и порой весьма причудливых персонажей, писанных сгущенно романтическими красками, — убийца, помешанный, астролог-обманщик, необычайная по своей ангельской красоте и добродетельности девушка и т. п. Из всего живописно-пестрого содержания пьесы Вильсона Пушкина творчески заинтересовал один, действительно наиболее психологически острый эпизод — сцена буйного *пира* нескольких лондонских жителей перед лицом неумолимо надвигающейся *смерти* (четвертая сцена первого акта). Перевод именно этой-то сцены, в пьесе Вильсона имеющей, в сущности, эпизодическое значение, и лег в основу пушкинского «Пира во время чумы». Причем текст Вильсона был переведен Пушкиным чаще всего чрезвычайно близко к подлиннику, местами почти подстрочно.

Естественно возникает вопрос: каким же образом удалось поэту достигнуть того, что крайне малая часть вильсоновского целого сложилась под его пером в самостоятельную, вполне завершенную в себе маленькую трагедию, что на основе переведенного небольшого куска чужой пьесы «у него вышла, —

по верным словам Белинского, — удивительная поэма, не отрывок, а целое, оконченное произведение» (VII, 556). Удалось это потому, что Пушкин одухотворил отрывок из пьесы Вильсона новым психологическим и философским содержанием и одновременно посредством тонких композиционных приемов сообщил ему ту соразмерность, стройность, гармоническую уравновешенность и завершенность, которые составляют отличительную черту подавляющего большинства его художественных созданий. В оригинале сцены, переведенной Пушкиным, после ухода священника следует любовное объяснение между Вальсингамом и Мери; затем происходит резкое столкновение между молодым человеком, продолжающим издеваться над ушедшим священником, и Вальсингамом, за него заступающимся. Оба хватаются за мечи. Появляющиеся в этот самый момент главные персонажи «романтической поэмы» Вильсона Франкфорт и Вильмот разнимают дерущихся, но те шепотом улавливаются о новой встрече в полночь на кладбище. После этого пирующие расходятся, и сцена заканчивается диалогом между Вальсингамом и Франкфортом, который только что прибыл в Лондон и бродит по городу, страшась зайти в родной дом, потому что не знает, не умерла ли уже его мать от чумы. Все это продолжение сцены, занимающее около четвертой ее части, Пушкин вовсе отбрасывает. Это дало ему возможность отграничить данную сцену от всей остальной пьесы, ибо как раз в отброшенной ее части завязывались фабульные узлы, развязка которых давалась только в дальнейшем: условленная встреча — поединок между Вальсингамом и молодым человеком — происходит в пятой сцене второго акта; причем Вальсингам убивает продолжающего все время кощунствовать Фицджеральда, как зовут молодого человека; в это время к свежерытой могиле приближается похоронная процессия в сопровождении священника, Франкфорта, Вильмота и главной героини пьесы Магдалены с гробом, в котором покоится прах матери Франкфорта. Помимо того, отброшенное Пушкиным продолжение вносило в характеристики персонажей ряд конкретных штрихов. Так, из него выяснялось, что молодой человек — ирландец, и Вальсингам испытывает к нему в связи с этим острое чувство национальной неприязни; равным образом, молодой человек — убежденный безбожник, а Вальсингам — верующий. Между тем во всех маленьких трагедиях Пушкина в центре внимания — трагическое столкновение, конфликт не столько лиц, сколько противоположных человеческих натур, характеров. Поэтому, раскрывая внутренние переживания действующих лиц (в особенности главных персонажей типа барона Филиппа) во всей их сложности и трагической противоречивости, Пушкин придает самим их образам чаще всего на-

рочито обобщенный характер. Именно так даны им и персонажи «Пира», число которых, отбросив конец сцены, он уменьшает с семи до пяти. Значительно сокращает Пушкин и эпизод с появлением священника, вовсе опуская, чего он не делает в других местах, ряд реплик как самого священника, так и молодого человека и Вальсингама¹.

В результате в пушкинском «Пире» перед нами в основном четыре персонажа — председатель пира, молодой человек, Мери, Луиза, которые образуют две симметричные пары характеров, как бы контрастно подчеркивающие друг друга. По контрасту с юношеским легкомыслием молодого человека резко выступает могучая, незаурядная натура председателя пира — человека полной зрелости, трагического жизненного опыта, больших страстей и глубоких переживаний. «Бабы» черты Луизы — ее мелкая злость, зависть к успеху подруги — оттеняют женственную прелесть образа Мери. Все это дается Пушкиным в основном на материале текста Вильсона. Вместе с тем, в своем постоянном стремлении к лаконизму, к высокой художественной простоте, Пушкин устраняет некоторые романтические излишества и стилистические «красивости», довольно обильно встречающиеся в тексте Вильсона. Считавшаяся утраченной и недавно — перед самой войной — обнаруженная авторская рукопись «Пира во время чумы» позволяет нам установить некоторые детали творческой работы Пушкина над этим произведением². Так, у Вильсона председатель пира в таких выражениях обращается к уроженке Шотландии Мери с просьбой спеть пирующим: «Милая Мери Грей! У тебя серебряный голос, и ты умеешь с диким совершенством передавать его флейтоподобными звуками напевы своей родной страны». Пушкин вовсе отбрасывает и «серебряный голос» и «флейтоподобные звуки», но точно сохраняет весьма выразительный эпитет «с диким совершенством»: «Твой голос, Мери нежная, выводит || Родные звуки с диким совершенством». Затем, добываясь еще большей точности и одновременно большей эмоциональности, задушевности тона («родимые» вместо «родные», «милая» вместо «Мери нежная»), поэт дает окончательный текст: «Твой голос, милая, выводит звуки || Родимых песен с диким совершенством». Этот пример хорошо показывает, в каком направлении шла работа над текстом Вильсона Пушкина-переводчика.

Но в диалогической части сцены, за исключением отмеченных купюр в эпизоде со священником, поэт в общем точно следует за своим оригиналом. Зато изменения, и изменения столь существенные, что Пушкин — гениальный переводчик на наших глазах превращается в Пушкина — гениального творца, вносятся поэтом в песни Мери и председателя пира. У Вильсона

эти песни играют второстепенную роль, даны в качестве внешних аксессуаров пира и никак, хотя обе — на тему о чуме, не связаны с фабулой пьесы. Наоборот, у Пушкина песни Мери и председателя являются наиболее яркими и внутренне значительными, а потому особенно волнующими местами всей сцены пира, представляют собой как бы две кульминационные точки, два центра, вокруг которых располагается весь остальной материал. Причем, как обычно, Пушкин подчеркивает это и композиционным положением песен внутри произведения. У Вильсона обе песни связаны с первой половиной сцены: от начала ее до песни Мери — 32 стиха диалога, от песни Мери до песни Вальсингама — 64 стиха и от песни Вальсингама до конца сцены — целых 177 стихов. Налицо явная асимметрия. Следуя за подлинником, Пушкин вынужден сохранить начальные соотношения, но, откидывая последнюю часть сцены и несколько сокращая эпизод со священником, поэт получает возможность существенно выправить их в конце. В «Пире во время чумы» имеем такое расположение частей: 31 стих диалога — песня Мери — 65 стихов диалога — песня Вальсингама — и снова 65 стихов диалога от песни Вальсингама до конца сцены. У Вильсона песни Мери и Вальсингама сильно отличаются друг от друга по объему и вообще весьма пространны: песня Мери — 64 стиха, песня председателя вместе с хоровым припевом — целых 100 стихов. Пушкин не только значительно сжимает размеры обеих песен, но, в своем неизменном стремлении к симметрии, уравновешенности, делает их почти равновеликими: песня Мери — 40 стихов, песня председателя — 36. У Вильсона к песне председателя присоединяется хор, повторяющий после каждой строфы рефрен — хвалу чуме. Пушкин вводит мотив рефрена внутрь песни председателя, в качестве органической ее части, и вовсе снимает хор. Монологической песне Мери соответствует монологическая же песня Вальсингама. Вместе с тем, параллельно этой внешней уравновешенности, обе песни гармонически перекликаются и в то же время контрастно противопоставлены друг другу по своему содержанию и по своему пафосу.

У Вильсона вся песня Мери Грей (16 строф по 4 стиха) посвящена горестному описанию еще так недавно идиллически цветущего и оживленного шотландского селения, которое на чисто опустошено чумой. Пушкин в своей песне Мери сокращает это описание почти в три раза (первые три строфы по 8 стихов, или 24 стиха вместо 64 стихов Вильсона), зато присоединяет к нему вовсе отсутствующую у Вильсона фабульно-лирическую концовку, составляющую вторую половину песни Мери (две последние строфы):

Если ранняя могила
Суждена моей весне —
Ты, кого я так любила,
Чья любовь отрада мне, —
Я молю: не приближайся
К телу Дженни ты своей;
Уст умерших не касайся,
Следуй издали за ней.

И потом оставь селенье.
Уходи куда-нибудь,
Где б ты мог души мученье
Усладить и отдохнуть.
И когда зараза минет,
Посети мой бедный прах;
А Эдмонда не покинет
Дженни даже в небесах!

Эта полностью пушкинская концовка выводит песню Мери из рамок несколько отвлеченной описательно-элегической поэзии, в которых она дана Вильсоном, окрашивает ее глубоким личным чувством, превращает в своего рода лирический монолог. Подобно тому как песня Земфиры в «Цыганах» раскрывает перед нами образ самой Земфиры, песня Мери раскрывает образ «задумчивой» Мери (эпитет, характерно приданный Пушкиным; в подлиннике: *sweet* — нежная, милая). Вместе с тем песня Мери содержит в себе и гораздо более широкое обобщение. Песня Мери — это чистейшая эманация безгранично преданной женской души, перед лицом смерти забывающей о себе, исполненной одним чувством всепоглощающей нежности, самоотверженной любви к своему милому, трогательной, лишенной тени какого бы то ни было эгоистического помысла заботы о нем, о его счастье, о его душевном покое. И замечательно, что такая песня вложена поэтом в уста «погибшего, — но милого созданья» (слова, принадлежащие Пушкину; у Вильсона Вальсингам называет ее прямо «прституткой»).

Столь же далеко, если не еще дальше, уходит Пушкин от Вильсона в песне Вальсингама; Вальсингам Вильсона в своей песне, полной романтически приподнятых образов, эффектных олицетворений и метафор, славит чуму за то, что смерть от нее скорее и легче, чем на море во время морского боя или на суше в часы кровопролитного сражения; провозглашает чуму царицей болезней, ибо она, в противоположность лихорадке, чахотке, даже параличу, убивает свои жертвы наверняка; наконец, восхваляет ее за то, что она срывает покровы со всяческого лицемерия («Ты разишь судью среди его лжи, священника среди его лицемерия...» и т. д.). После каждой строфы председателя следует припев хора: «И потому, склонясь на эту белоснежную грудь, я пою хвалу Чуме! Если ты хочешь поразить меня этой ночью, то приходи и рази меня в объятьях веселья».

Но в песне вильсоновского Вальсингама совсем нет мотива упоения опасностью, всем тем, что «гибелью грозит», безбоязненного стремления померяться с этими силами, противопоставить этому бесстрашию «сердца смертного» — человеческого духа. Наоборот, именно этот-то мотив и составляет пафос

«гимна в честь чумы» председателя пира у Пушкина (слово «гимн», кстати, тоже пушкинское; у Вильсона и то, что поет Мери, и то, что поет Вальсингам, определяется одним и тем же словом song — песня).

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 средь

волненья
Их обретать и ведать мог.

У Вильсона песни Мери и председателя пира, в сущности, ничем не связаны друг с другом, существуют каждая сама по себе. У Пушкина песня Мери и гимн Вальсингама — несомненные близнецы, и, подобно близнецам, они и схожи и отличны друг от друга. Схожи они в том, что оба являют торжество человеческого духа над смертью; отличны в том, что это торжество осуществляется совсем разным путем. Незаурядная женская натура торжествует над смертью тем, что целиком забывает себя в помыслах о сохранении жизни любимого, о его счастье. Незаурядная мужская натура смело глядит в глаза гибели, бросает ей бесстрашный вызов и тем самым тоже внутренне торжествует над нею. Песни Мери и председателя — это как бы переключка двух голосов. «Вечно женственному» песни Мери противостоит «вечно мужественное» гимна Вальсингама. Это подчеркивается и различием стихотворных размеров: песня Мери написана четырехстопным хореем, гимн Вальсингама — излюбленным Пушкиным четырехстопным ямбом, который, как мы помним, еще со времени Ломоносова считался стихотворным размером, наиболее отвечающим описанию героических дел и чувств.

Наконец, песни пушкинского «Пира» не только воплощают в себе основной идейный смысл произведения, не только способствуют глубокому раскрытию образов главных героев, они, в порядке тонких художественных параллелей и внутренних соответствий, соотносятся со вторым, до времени скрытым, планом сцены — тяжелой семейной драмой Вальсингама, раскрывающейся перед нами только к концу пьесы Пушкина. Все это стягивает обе эти песни и трагедию Вальсингама в один тугой композиционный узел. Особенно тесная внутренняя связь оказывается между личной драмой председателя и лирической концовкой песни Мери. То, о чем в песне Мери говорится как о возможном, с председателем пира произошло на самом деле: он действительно потерял горячо любимую им и еще более горячо любившую его жену, умершую от чумы, — она «в небесах». «...Святое чадо света! вижу || Тебя я там, куда мой

падший дух || не достигнет уже...» — восклицает Вальсингам в ответ на напоминание ему священником об умершей жене. Заверение Дженни (в песне Мери) о том, что «даже в небесах» она не покинет своего Эдмонда, переключается со словами священника Вальсингаму: «Матильды чистый дух тебя зовет». Всем этим образы Дженни в песне Мери и реальной Матильды сливаются в один лучистый женский образ, а тем самым в один образ сливаются также Эдмонд и Вальсингам.

Матильда осуществила то, что сулила Дженни. А как ведет себя после ее смерти тот, кого «она считала чистым, гордым, вольным», в чьих объятиях «знала рай» (в песне: «Ты, кого я так любила, чья любовь отрада мне»), — как ведет себя Эдмонд — Вальсингам? Сложенный Вальсингамом «гимн чуме» — мы видели — раскрывает всю героическую мощь его натуры. Именно потому он готов даже славить чуму: «Итак — хвала тебе, Чума! || Нам не страшна могилы тьма, || Нас не смутит твое призванье!» Но в то же время «гимн чуме» — измена памяти Матильды — Дженни, кощунственное нарушение завета Дженни своему милому — не приближаться к ее телу, зараженному чумой («Уст умерших не касайся» — и заключительные слова гимна Вальсингама: «...девы-розы пьем дыханье, быть может, полное Чумы»). И пусть Матильда, подобно Дженни в песне Мери, и это простила бы своему возлюбленному, который пытается оргией «пира» заполнить «ужас той мертвой пустоты», которая со смертью жены, а затем и матери воцарилась в его доме (вспомним слова — призыв Дженни к Эдмонду: «Уходи куда-нибудь, где б ты мог души мученье усладить и отдохнуть»), — сам Вальсингам этого себе простить не может: «О, если б от очей ее бессмертных скрыть это зрелище!» И горе, овладевшее им, так истинно и глубоко, что даже священник, как бы склоняя перед этим горем голову, перестает настаивать на уходе его с пира: «Священник. Пойдем, пойдем... Председатель. Отец мой, ради бога, Оставь меня! Священник. Спаси тебя, господь! Прости, мой сын. (*Уходит. Пир продолжается. Председатель остается, погруженный в глубокую задумчивость.*)». Этой ремаркой, в основном принадлежащей Пушкину (у Вильсона просто: «Священник печально уходит»), пушкинская маленькая трагедия и заканчивается. И именно такой — и никакой другой — конец точно соответствует психологическому облику главного героя «Пира», и композиционному рисунку пушкинского произведения.

У Вильсона напоминание священником Вальсингаму о Матильде ничего не меняет: Вальсингам по-прежнему принимает участие в разгульном пире, продолжая искать забвения от постигшего его тяжкого горя на груди Мери — «оскверненного

создания, погрязшего в позоре», как она себя характеризует. Оттого-то священник у Вильсона и уходит «печально». Однако это мало вяжется с тем глубоким и могучим образом председателя пира, который в известной степени намечается в первой половине сцены уже Вильсоном, но со всей полнотой и силой будет раскрыт Пушкиным. Безграничному, страшному (особенно в человеке такой силы духа!) отчаянию Вальсингама гораздо более, чем банальное продолжение Вильсона, соответствует финал, намеченный Пушкиным в заключительной ремарке его маленькой трагедии: пир продолжается, но Вальсингам уже *не принимает* в нем участия, «погруженный в глубокую задумчивость».

Вместе с тем эти замыкающие пьесу слова психологически перекликаются с первой же репликой Вальсингама в самом начале сцены, когда, в ответ на предложение молодого человека выпить в память умершего от чумы собутыльника «с веселым звоном рюмок, с восклицаньем, как будто б был он жив», председатель пира предлагает: «Он *выбыл* первый || Из круга нашего. Пускай в молчаньи || Мы выпьем в честь его». Призывом Вальсингама к внутренней сосредоточенности в себе, в своем горе начинается его роль в пьесе; его «глубокой задумчивостью» пьеса заканчивается. Тем самым гармонически завершается художественная лепка образа главного героя маленькой трагедии, а вместе с этим и вся маленькая трагедия, в которой, в полном соответствии с основным законом композиционного мастерства Пушкина, подмеченным еще Белинским, конец гармонирует с началом.

В то же время в концовке «Пира» сказывается характерная особенность многих пушкинских финалов: при внешней фабульной словно бы незавершенности, их исключительная внутренняя весомость, глубокая содержательность, перспективность. Мы не знаем, что дальше будет с Вальсингамом, но вместе с тем для нас ясно: мы расстаемся с ним в минуты переживаемого им глубочайшего душевного кризиса, из числа тех, что переворачивают и заново перестраивают всю жизнь человека. Подобный же характер имеет финал и другой маленькой трагедии Пушкина — «Моцарт и Сальери», завершающейся, как мы вспомним, безответным вопросом, заданным себе Сальери, о «совместности» гения и злодейства. Причем сама эта безответность полнее и ярче всего раскрывает перед нами всю безысходность страданий убийцы.

Основной пафос «Пира» — моральная победа, торжество высокого человеческого духа над смертью, осуществляемое на путях вечно женственного — самоотверженной, самозабвенной любви (песня Мери) — и вечно мужественного — бесстрашного вызова смерти («гимн в честь чумы»). «Гимн» вложен в уста

Вальсингама, представляя собой своего рода монолог, ярко раскрывающий его душевное состояние перед лицом того, что «грозит гибелью». Но вместе с тем он органически входит в русскую поэзию, перекликаясь с некоторыми стихами на тему о смерти в лирике и самого Пушкина и поэтов, ему предшествовавших. В частности, несомненна перекличка «гимна» с самым значительным произведением этого рода предпушкинской поры — особенно ценимой самим Пушкиным одой Державина «На смерть князя Мещерского». С одинаковой силой в обоих стихотворениях передано ощущение человека, находящегося «бездны на краю» (это выражение прямо вошло в «гимн в честь чумы» из оды Державина) — лицом к лицу с неотвратимо угрожающей смертью. Но на неизбежность смерти Державин в этом стихотворении, как и в ряде других своих стихов, отвечает — в духе эпикурейского жизнеощущения русского вельможества XVIII века — призывом устроить жизнь «себе к покою» — наслаждаться «пролетным мгновением», «благоуханьем роз». В отличие от почти идиллической концовки оды Державина, отношение к смерти, которое с такой силой выражено в «гимне в честь чумы» носит совсем иной, глубоко и подлинно трагический характер. Подобно Дон Гуану, подающему руку статуе командора, Вальсингам не робеет перед смертью, не прячется от нее, а вступает с ней в единоборство, как с враждебной человеку стихией, и, хотя не властен одолеть ее, не сдается ей до самого конца, тем самым испытывая ощущение величайшего торжества, одерживая внутреннюю над ней победу.

Маленькие трагедии являются одним из самых великих созданий пушкинского гения. Имели они и очень большое значение для развития всей русской литературы. Однако значение это — не только при их появлении, но и много спустя — было и недопонято и недооценено. Даже Белинский, который, по его собственным словам, был изумлен их «художественным совершенством», их «творческою глубиною», который не обвиняясь относил их к числу «лучших творений» Пушкина, именуя каждое из них «чудом» искусства (VII, 104, 347, 560), дав блистательный их анализ, вместе с тем считал, что поэт уходил в них от живых и насущных вопросов своей современности в отрешенную от текущего дня область «искусства как искусства». Согласиться с этим никак нельзя.

Одним из чрезвычайно существенных вопросов пушкинской современности, вокруг которого шли непрерывные споры, была проблема «народности» — национальной самобытности литературы. Я уже привел в начале этой главы выдержку из соответствующей заметки Пушкина, который уже тогда понимал

не только собственно литературную, но и общественно-политическую важность этого вопроса. Считать, что требованиям «народности» отвечают только те произведения, которые заимствуют свое содержание из «отечественной» действительности, ограничивать только этим горизонт писателя, отгораживать его глухой стеной от остального человечества — по существу значило отбрасывать литературу далеко назад, снова заделывать окно, прорубленное Петром в Европу. Заметка Пушкина осталась недоработанной и не была им отдана в печать. Но Пушкин дал свой ответ на этот вопрос, если не как критик-публицист, то как писатель-художник. И такой ответ оказался наиболее действенным и плодотворным. Очевидно не зная пушкинской полемической заметки, но опираясь именно на творческий опыт Пушкина, Гоголь в своей уже известной нам статье о нем замечательно развил именно то понимание «народности», которое поэтом в ней намечалось. «...Истинная национальность, — решительно заявлял Гоголь, — состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами» (VIII, 51). Замечательным образцом такой «истинной национальности» и явились маленькие трагедии. Тем самым появление их — весьма важный эпизод в той энергичной борьбе, которую в пору все нараставшей правительственной реакции вели передовые деятели литературы с реакционными националистическими взглядами проповедников и приверженцев «официальной» — уваровской — народности.

Но связь маленьких трагедий с пушкинской современностью этим отнюдь не ограничивается. «Охлаждение» современников к Пушкину как раз в тот период, когда его творчество достигло высших степеней своего развития, Белинский объяснял тем, что «публика, с одной стороны, не была в состоянии оценить художественного совершенства его последних созданий (и это, конечно, не вина Пушкина); с другой стороны, она вправе была искать в поэзии Пушкина более нравственных и философских вопросов, нежели сколько находила их (и это, конечно, была не ее вина)». «Вот в чем, — пишет Белинский, — время опередило поэзию Пушкина и большую часть его произведений лишило того животрепещущего интереса, который возможен только как удовлетворительный ответ на тревожные, болезненные вопросы настоящего» (VII, 344—346). Однако здесь сам он не прав. Упрек в том, что в маленьких трагедиях (все их Белинский относит к «последним созданиям» Пушкина) недостаточно «нравственных и философских вопросов», находится

в противоречии с их анализом, даваемым самим критиком, сумевшим ярко и убедительно показать их глубокое нравственное и философское содержание. Неверно и то, что в них не ставились поэтом «тревожные, болезненные вопросы настоящего». Наоборот, широта творческого кругозора Пушкина, далеко выходявшего за пределы только «отечественной» действительности и узко понимаемого «настоящего», и вместе с тем зоркость его взгляда художника-мыслителя как раз с особенной силой проявляются в том, что в таких своих маленьких трагедиях, как «Скупой рыцарь», как «Моцарт и Сальери», поставлен именно тот вопрос, который будет привлекать внимание — «тревожить» умы — всех наиболее выдающихся писателей и мыслителей XIX века, который не утратил своей остроты и в наше время, — вопрос о «веке-торгаше» — буржуазно-капиталистическом строе — и тех последствиях, которые он несет с собой человечеству. В «современности» этого вопроса и величайшей его актуальности мы могли убедиться из переключки «Скупого рыцаря» с одновременно написанным «Гобсеком» Бальзака. Мало того, беспредельно восхищаясь «Каменным гостем» Пушкина — «богатейшим, роскошнейшим алмазом в его поэтическом венке», утверждая, что он «в художественном отношении есть лучшее создание» поэта, критик вместе с тем полностью относит его к произведениям «искусства, как искусства, в его идеале, в его отвлеченной сущности» (VII, 569, 575). Между тем как раз в это же время тот же Бальзак пишет новеллу о Дон Жуане «Эликсир долголетия» (впервые появилась в печати во Франции прямо в дни пушкинской болдинской осени, 24 октября 1830 года). При резко различной интерпретации темы сама одновременность обращения двух писателей к одному и тому же «вечному» образу является весьма знаменательной, тем более что в первой части новеллы чрезвычайно резко ставится та проблема разрушения златом самых священных связей, конфликт между накопителем-отцом и расточителем-сыном, который составляет основу фабулы «Скупого рыцаря».

Правда, Пушкин — автор маленьких трагедий, в отличие от того же Бальзака, никак не высказывает прямого своего отношения к тому, что в них происходит. Это полное невмешательство автора определяется законами иного жанра — требованиями реалистической драматургии, а главное, непосредственно связано с эстетическими воззрениями Пушкина. Подобно тому как на протяжении всего своего творчества он, резко полемизируя с господствовавшими представлениями о природе, цели и назначении литературы, решительно выступал против расщудочности поэзии, против плоско понимаемой «пользы» искусства, не менее резко выступал он и против плоского морализи-

рования — увенчания «добродетели» и наказания «порока», прибегая подчас и здесь к крайним, демонстративно заостренным формулировкам. Пишет он об этом и в наброске рецензии на первый сборник стихотворных произведений Альфреда де Мюссе, сделанном им как раз в ту же болдинскую осень (24 октября, то есть на следующий день после окончания «Скупого рыцаря» и за день до завершения «Моцарта и Сальери»). «Не странно ли, — замечает Пушкин, — в XIX веке воскрешать чопорность и лицемерие, осмеянные некогда Мольером... и впазд и невипазд ко всякой всячине приклеивать нравоучение» (XI, 175—176). В маленьких трагедиях абсолютно отсутствуют какие-либо «приклеенные» нравоучения. Отнюдь не является им заключительная реплика «Скупого рыцаря», вложенная в уста герцога: «Ужасный век, ужасные сердца!», поскольку она совершенно соответствует обрисованному поэтом облику данного персонажа и его реакции на то, что только что произошло на его глазах. Нет традиционно-нравоучительного наказания порока и в гибели, в соответствии с легендой, Дон Гуана, потому что именно в момент ее и проступает с полной силой героическое существо его характера. Что касается необычных, разомкнутых концовок «Моцарта и Сальери» и «Пира во время чумы», то автор вообще, как мы видели, ничем их, в сущности, не кончая, полностью предоставляет самому читателю делать собственные выводы.

А ведь некоторые вопросы, которые выдвинуты в маленьких трагедиях, для самого Пушкина к этому времени уже обрели определенное и твердое решение. Так, на вопрос Вальсингама в его «гимне в честь чумы»: «Что делать нам? и чем помочь?» — перед лицом неумолимо надвинувшейся смерти Пушкин незадолго до того уже дал свой, нам известный, глубоко лирически окрашенный ответ образом Наполеона, хладно жмущего руку чуме не ради острых личных ощущений, а чтобы как-то ободрить своих умирающих боевых соратников¹. Глубоко личное, лирическое звучание имеет для Пушкина и тот мотив непрерывно напоминающей о себе смерти, который проходит через всего «Каменного гостя». Ведь примерно за год до этого Пушкин писал в своих стансах «Брожу ли я вдоль улиц шумных» (1829) о том, что мысль о неизбежной смерти нигде и никогда не покидает его. Выходом из этой неотступно преследующей поэта, гнетущей мысли является хорошо нам всем известная, навсегда вошедшая в наши сердца концовка стихотворения.

В маленьких трагедиях таких лирических разрешений нет. На многие вопросы в них не дается никакого, тем более авторского ответа. И, как уже сказано, нет в них никаких приклеенных нравоучений. В этом смысле маленькие трагедии (здесь

прав Белинский) действительно — поэзия «как искусство» в ее чистейшем, беспримесном виде, в ее, не поддающейся точному определению словом, сокровенной — «божественной» — сущности: «Мрамор сей ведь бог!» Но написаны маленькие трагедии автором «Стансов» 1829 года и «Героя» и, при отсутствии какого-либо морализирования, они насквозь проникнуты самым высоким этическим пафосом, их чистейшая поэзия воспарила на такую высоту, на которой эстетика неотделима от этики, на которой прекрасное и доброе слиты воедино.

Давно уже указывалось, что Пушкину в такой степени, как едва ли кому другому, была присуща способность, говоря словами Белинского, «быть как у себя дома во многих и самых противоположных сферах жизни», с замечательной поэтической правдой и убедительностью рисовать «природу и нравы даже никогда невиданных им стран» (VII, 333). Эта способность к «мирообъемлющей» (слово Белинского), «всемирной отзывчивости», «всепроникновенности», «всепотклику» (слова Достоевского) с исключительной силой и яркостью проявилась в маленьких трагедиях. О «Каменном госте» Белинский замечал, что эта пьеса, «и по природе страны и по нравам своих героев, так и дышит воздухом Испании» (VII, 333). «Воздухом» тех стран и эпох, к которым они отнесены, дышат и все остальные маленькие трагедии.

В то же время, при всех отличиях их друг от друга, в них есть и нечто общее, то, что их всех объединяет и в чем как раз и сказывается «истинная национальность» Пушкина, который, изображая «совершенно сторонний мир», «глядит на него глазами своей национальной стихии». К маленьким трагедиям Пушкина с полным правом можно отнести то, что Белинский писал о его лирике. Посвященные изучению «злых» страстей, дышащие воздухом чужих стран, они насквозь проникнуты тем эфиром лелеющей душу гуманности, которая является основной стихией творчества великого русского национального поэта.

В силу беспримерной сжатости и исключительной психологической и философской глубины маленькие трагедии Пушкина, хотя, как и «Борис Годунов», они, несомненно, создавались им прежде всего для театра, крайне трудны для сценического воплощения. В этом направлении делались неоднократные попытки, чаще всего, несмотря на блистательную порой игру отдельных исполнителей, малоплодотворные¹. Не оказали они сколько-нибудь существенного влияния и на драматургию того времени, в коей по-прежнему продолжали преобладать мелодраматические приемы изображения характеров и «физических движений страстей», над которыми так

смеялся сам Пушкин в пору создания своих «драматических опытов».

Мало того, как и все наиболее зрелые и особенно значительные творения Пушкина, такие, как его историческая трагедия, исторические поэмы, как роман в стихах, маленькие трагедии не имели прямого потомства: созданный ими особый жанр «драматических изучений» никакого непосредственного развития в литературе не получил. Но в дальнейшем становлении и развитии русского реализма роль их чрезвычайно велика. Они как бы дополняют в этом отношении пушкинский «роман в стихах». В величайшем образце поэзии действительности — «Евгении Онегине» — были впервые художественно полноценно осуществлены принципы реалистической типизации. В маленьких трагедиях даны замечательные образцы реалистического изображения сложного и противоречивого душевного мира человека, «движения страстей» в глубинах человеческой психики. В высшей степени новаторская разработка Пушкиным характера одного из «вечных» литературных образов — Дон Гуана — с парадоксальным сочетанием в нем искренности и расчета, любовных импровизаций и холодных наблюдений «со стороны», героические черты, раскрытые поэтом в облике Вальсингама с его «упоением» смертельной угрозой, помогли психологической разработке Лермонтовым образа его Печорина (вспомним некоторые эпизоды «обольщения» им княжны Мери, кульминационный эпизод дуэли с Грушницким). От зловещей идеи-страсти Скупого рыцаря тянутся нити непосредственной литературной преемственности к образу не только «подростка» Достоевского, но и к проблематике многих других его романов. В художественно-психологических открытиях пушкинских драматических этюдов (в частности, в самопризнаниях Сальери) — по существу зерно того проникновенного и бесстрашного анализа диалектики человеческой души, которое, будучи развито в творческом опыте автора «Героя нашего времени», станет одной из характернейших особенностей такого вершинного явления мировой литературы, как реализм Льва Толстого.

ПРИМЕЧАНИЯ

- Все цитаты из произведений и переписки Пушкина, за исключением особо оговариваемых, даются по Полному собранию сочинений Пушкина. Изд-во АН СССР, т. I—XVI, 1937—1949; справочный том — 1959.
- Стр. 6.* ¹ Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений, т. I—XIV. М., Изд-во АН СССР, 1937—1952. Все цитаты из Гоголя приводятся по этому изданию.
- Стр. 7.* ¹ А. И. Герцен. Собрание сочинений в тридцати томах. М., Изд-во АН СССР, 1954—1966. Все цитаты из Герцена — по этому изданию.
- Стр. 8.* ¹ В книге «Пушкин в жизни» (М. — Л., «Academia», 1932) Вересаев приводит лишь тот отрывок из письма, в котором поэт говорит о необходимости для него учиться английскому языку (стр. 190).
- Стр. 10.* ¹ Подробнее об этом: Д. Благой. Проблемы построения научной биографии Пушкина («Литературное наследство», т. 16—18, 1934, стр. 247—270) и Я. Л. Левкович. Биография Пушкина. Итоги и проблемы изучения (Л., Изд-во «Наука», 1966, стр. 251—302).
- Стр. 14.* ¹ «Записки декабриста Н. И. Лорера». М., Соцэргиз, 1931, стр. 200. Примерно так же излагает этот эпизод со слов А. В. Веневитинова, брата поэта Дмитрия Веневитинова, А. П. Пятковский («Пушкин в Кремлевском дворце». «Русская старина», 1880, т. 27, стр. 675): «Выходя из кабинета вместе с Пушкиным, государь сказал, ласково указывая на него своим приближенным: „Теперь он мой“». Схоже рассказывает об этом один из первых биографов Пушкина, П. И. Бартенев, со слов В. Ф. Вяземской: «Из его (Пушкина) рассказа о свидании с царем княгиня помнит заключительные слова: ну, теперь ты не прежний Пушкин, а мой Пушкин» («Русский архив», 1888, т. II, стр. 307).
- Стр. 15.* ¹ Д. Мирский в статье «Проблема Пушкина» («Литературное наследство», т. 16—18, 1934) перед этим не остановился, заявляя, что Пушкин не только «сбился с пути», «капитулировал перед самодержавием» (стр. 101), но и «подличал» перед временно побеждающей реакцией (стр. 97), что «взгляд Пушкина на русскую действительность» «переходил в вульгарное приспособленчество» (стр. 105). Эта совершенно ложная, ультралевацкая точка зрения вызвала решительные возражения. См. Василий Гиппиус. Проблема Пушкина (по поводу статьи Д. Мирского). «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», кн. I. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1936, стр. 253—261; «Ответ моим критикам» Мирского. Там же, стр. 262—264.

- Стр. 17. ¹ «Дневник Долгорукова». В сб.: «Звенья», кн. IX. М., Гос. изд-во культпросветлитературы, 1951, стр. 88.
- Стр. 19. ¹ Чернышевский написал это в романе «Пролог». В. И. Ленин в статье «О национальной гордости великороссов» замечал: «Мы помним, как полвека тому назад великорусский демократ Чернышевский, отдавая свою жизнь делу революции, сказал: „жалкая нация, нация рабов, сверху донизу все рабы“. Откровенные и прикровенные рабы великороссы (рабы по отношению к царской монархии) не любят вспоминать об этих словах. А, по-нашему, это были слова настоящей любви к родине, любви, тоскующей вследствие отсутствия революционности в массах великорусского населения» (Сочинения, т. 21, стр. 85).
- Стр. 22. ¹ Архив братьев Тургеневых. Дневники и письма Н. И. Тургенева, т. III, вып. 5, Пг., 1921, стр. 188.
² «Рукою Пушкина». Несобранные и неопубликованные тексты. Подготовили к печати и комментировали М. А. Цявловский, Л. Б. Модзалевский. Т. Г. Зенгер. М. — Л., «Academia», 1935, стр. 747.
- Стр. 24. ¹ Слова Грибоедова о «ста прапорщиках»: «Беседы в Обществе любителей российской словесности», 1867, вып. 8, стр. 20. На связь плана «Радамиста и Зенобии» с восстанием декабристов было указано мной в статье «Грибоедов» («Литературная энциклопедия», т. II, 1929, стб. 760).
- Стр. 27. ¹ В первом декабрьском письме к Жуковскому Пушкин и сам писал: «...мудрено мне требовать твоего заступления перед государем; не хочу охмелить тебя в этом пиру» (XIII, 257).
- Стр. 29. ¹ Приведенное четверостишие дошло до нас в ряде записей современников, сделанных по памяти и потому, возможно, неточных и несколько отличающихся друг от друга, однако при неизменном сохранении общего смысла. В академическом издании оно включено в основной текст (а не в раздел сомнительных) в качестве «отрывка» с предположительным прочтением последней строки М. А. Цявловским: «К у(бийце) г(нусному) явись». (В записи П. И. Бартевева, сделанной со слов М. П. Погодина и положенной в основу академического текста, два криминальных слова зашифрованы начальными буквами.) Однако конъектура Цявловского носит слишкомвольный характер. Помимо того, первая буква в подлиннике читается, по-моему, скорее не как *у*, а как *ц*, что совпадает с другой записью, сделанной со слов А. В. Веневитинова, где соответствующая строка читается: «К царю... явись» (III, 461, 1055 и 1282). Предлагаемое мною слово «губитель» — одно из очень частых слов пушкинского словаря (см. «Словарь языка Пушкина», т. 1, М., Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1956, стр. 563). Оно, и как раз в значении «убийца», встречается в «Борисе Годунове», неоднократно в «Полтаве» по отношению к Мазепе, позднее в «Капитанской дочке» и т. п. Опираясь на единогласные свидетельства современников (за исключением сделанного уже много лет спустя после смерти Пушкина указания Погодина), я рассматриваю четверостишие именно как первоначальную концовку известного нам «Пророка» («Творческий путь Пушкина (1813—1826)». М. — Л., Изд-во АН СССР, 1950, стр. 533—542). Это вызвало ряд возражений. Однако ни одного нового аргумента, кроме все той же ссылки на поздние слова Погодина, никто из моих оппонентов, опирающихся лишь на свое субъективно-эстетическое или еще уже — стилистическое восприятие, не выдвинул. Не внесло ничего нового и скептическое замечание В. В. Виноградова, ограничившегося в данном случае лишь ссылкой на других исследователей («Проблема авторства и теория стилей». М., Гослитиздат, 1961, стр. 152—153).

- ³ «А. С. Пушкин». «Русская старина», 1880, т. 27, стр. 133; А. П. Пятковский. Пушкин в Кремлевском дворце. Там же, стр. 674.
- Стр. 31.* ¹ Так озаглавлен этот набросок, который в дошедшей до нас рукописи Пушкина заглавия не имеет, в академическом издании. Новейший исследователь, И. Л. Фейнберг, опираясь на указания первых публикаторов, обоснованно считает, что он представляет собой уцелевший отрывок из сожженных Пушкиным автобиографических записок («Незавершенные работы Пушкина», изд. 3, дополненное. М., «Советский писатель», 1962, стр. 303—319).
- Стр. 33.* ¹ Избранные социально-политические и философские произведения декабристов в трех томах, т. II. М., Госполитиздат, 1951, стр. 454—455. Дальше при ссылках на это издание оно обозначается: Избранные произведения декабристов.
- ² Слово Н. И. Тургенева, который сравнивал Магницкого и ему подобных с мусульманским калифом Омаром, по преданию сжегшим знаменитую александрийскую библиотеку: «Они кричат, подобно Омару: Сожжем все книги! — Если они сходны с библией, то они не нужны; если же ей противны, то вредны» (запись в дневнике от 27 февраля 1819 г. Архив братьев Тургеневых, т. III, вып. 5, стр. 188). Сравнение это было употреблено и Пушкиным во «Втором послании к цензору».
- Стр. 34.* ¹ Избранные произведения декабристов, т. I, стр. 495.
- Стр. 35.* ¹ Генрих Гейне. Собрание сочинений в десяти томах, т. 4. Л., Гослитиздат, 1957, стр. 224, 225; К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 14, стр. 511, 512.
- Стр. 36.* ¹ См. обо всем этом подробнее: М. Полиевктов. Николай I. Биография и обзор царствования. М., Изд. Сабашниковых, 1918, стр. 54—56; П. Е. Щеголев. Декабристы. Пг., «Былое», 1920, статья «Николай I — тюремщик декабристов», стр. 267—276; М. В. Нечкина. Движение декабристов, т. II. М., Изд-во АН СССР, 1955, глава XIX. Следствие. Суд. Приговор; Избранные произведения декабристов, т. II, стр. 328, 392—426; Киррил Пигарев. Жизнь Рылеева. М., «Советский писатель», 1947, стр. 221.
- Стр. 37.* ¹ Избранные произведения декабристов, т. II, стр. 454, 463, 464, 481, 485; М. Полиевктов. Николай I, стр. 58.
- Стр. 39.* ¹ Б. Мейлах. Пушкин и его эпоха. М., Гослитиздат, 1958. Глава «Пушкин в ходе следствия и суда над декабристами», стр. 345—362.
- ² Б. Л. Модзалевский. Пушкин под тайным надзором, изд. 3. Л., «Атеней», 1925, стр. 19. Подлинник по-французски.
- Стр. 40.* ¹ М. А. Цявловский. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина, т. I. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1951, стр. 659.
- ² «Русская старина», 1886, т. LII, декабрь, стр. 584.
- ³ Г. Дейч и Г. Фридендер. Пушкин и крестьянские волнения 1826 года. «Литературное наследство», 1952, т. 58, стр. 195—210.
- ⁴ А. Н. Петров. Скобелев и Пушкин. «Русская старина», 1871, т. IV, декабрь, стр. 670, 673.
- Стр. 42.* ¹ Б. Л. Модзалевский. Пушкин под тайным надзором, стр. 16, 17—18 и 20—24. Подлинник на французском языке.
- ² «Старина и новизна», 1903, кн. 6, стр. 6.
- ³ «Записки декабриста Н. И. Лорера», стр. 200.
- Стр. 43.* ¹ Я. К. Грот. Пушкин, его лицейские товарищи и наставники, изд. 2, СПб., 1901, стр. 288 (по рассказу близкого знакомого Пушкина, А. О. Россета).
- ² Адам Мицкевич. Собрание сочинений, т. IV. М., Гослитиздат, 1954. Цитаты из Мицкевича — по этому изданию.

Стр. 44. ¹ «Русский архив», 1865, стб. 96.

² «Записки декабриста Н. И. Лорера», стр. 200.

Стр. 45. ¹ «Русский архив», 1867, стб. 1066 (рассказ Хомутовой в подлиннике на французском языке; свидетельство о ней Модзалевского, см. «Письма Пушкина», т. II. М.—Л., Госиздат, 1928, стр. 181—182). «Из записок графа М. А. Корфа». «Русская старина», 1900, т. CI, № 3, стр. 574. Ср. еще там же: 1899, т. XCIX, № 8, стр. 310.

² Н. К. Шильдер. Император Николай Первый, т. 1. СПб., 1903, стр. 345. Д. И. Завалишин. Записки декабриста. Мюнхен, 1904, стр. 146.

Стр. 46. ¹ «Письмо» перепечатано в собрании сочинений Герцена, т. XIV, стр. 540—541. Автор письма (вопрос о том, кто он, до сих пор не решен, исследователи приписывали его и Чернышевскому и Добролюбову; несомненно лишь, что оно вышло из революционно-демократических кругов) ссылается на рассказ об этом именно Мицкевича; однако ни в некрологе, ни в курсе славянских литератур такого рассказа нет. Возможно, что Мицкевич устно рассказывал это кому-то, в том числе и самому Герцену, с которым встречался за рубежом, дополнительно. Во всяком случае, подобный рассказ Мицкевича получил широкую известность. «Помните ли этот рассказ... — спрашивал автор письма, добавляя: — Может быть, этот анекдот и выдумка, но он в царском духе, т. е. брать обольщением, обменом там, где неловко употребить силу».

Стр. 48. ¹ Б. Л. Модзалевский. Пушкин под тайным надзором, стр. 55—56, 61, 69, 73, 76. «Старина и новизна», 1903, кн. 6, стр. 5. Подлинник по-французски. См. еще: донесение его же от 12 июля 1827 г., там же, стр. 6; донесение фон Фока Бенкендорфу в октябре 1827 г.

Стр. 49. ¹ Письмо к В. А. Ушакову от 6 января 1828 г. «Щукинский сборник», IX, М., Издание Отделения императорского Российского исторического музея, 1910, стр. 161.

² «Русская старина», 1874, т. X, стр. 691. Аналогичный рассказ записан Бартевым со слов П. В. Напкина (Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. И. Бартевым в 1851—1860 гг. М., Изд. Сабашниковых, 1925, стр. 32).

³ Попытку реконструкции разговора между царем и поэтом сделал С. М. Бонди в своем докладе на XIII Всесоюзной Пушкинской конференции в 1961 г. «Встреча Пушкина с Николаем I в 1826 году» (см. краткие заметки об этом в журнале «Известия АН СССР. Отделение литературы и языка», 1961, т. XX, вып. 6, стр. 545, и в сб. «Пушкин. Исследования и материалы», т. IV. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 420). В 1937 г. видный польский пушкинист Мариан Топоровский напомнил запись разговора Пушкина с царем, сделанную, якобы со слов самого поэта, польским писателем Юлиушем Струтыньским и опубликованную им в книге «Moskwa», вышедшей в Кракове в 1873 г. под псевдонимом Берлих Саконец (Berlich Sas). Тогда публикация Струтыньского не обратила на себя внимания и в дальнейшем выпала из поля зрения исследователей (Тороговски М. I. Rosmowia z carem na Kremlu. Wiadomosci Literackie, 1937, № 52—53; а также в книгах Топоровского: Puszkina w polskiej krytyce i przekladach. Kraków, 1939, ss. 48—74, и Puszkina w Polsce. Państwowy Instytut Wydawniczy, 1950, ss. 174—177. На русском языке запись была опубликована Владиславом Ходасевичем в статье «Пушкин и Николай I», в газете «Возрождение», 1938, №№ 4118—4119. Запись Струтыньского был посвящен в значительной степени доклад проф. В. В. Пугачева «Об эволюции политиче-

ских взглядов Пушкина после восстания декабристов», прочитанный 1 марта 1966 г. в Музее Пушкина в Москве. Исследователи подчеркивают «сенсационный» характер записи, если она действительно сделана от слов Пушкина, указывая вместе с тем, что это нуждается в тщательнейшей критической проверке, в результате которой только и сможет быть установлена степень достоверности и точности публикации автора. И то и другое еще достаточно сомнительно. За последнее время значительно расширены наши сведения о круге знакомств и дружеских отношений Пушкина в период после его возвращения из ссылки с друзьями и соотечественниками Мицкевича. См. работу Игоря Бэлзы «Пушкин в кругу польских друзей» (в кн.: «Проблемы общественно-политической истории России и славянских стран. Сборник статей к 70-летию академика М. Н. Тихомирова». М., Изд-во АН СССР, 1963) и его же «Дневник Елены Шямаоновской» (в кн.: Игорь Бэлза. Избранные работы. М., изд-во «Советский композитор», 1963). Но пока никаких данных о знакомстве и встречах Струтынского с Пушкиным у нас нет, и сама его записка, в содержании которой также нет ничего особенно нового, выглядит как беллетризованная (беллетризованный ее характер отмечает и Топоровский) компиляция, сделанная на основе устных рассказов, которые ходили в ту пору (Струтынский бывал в Москве в конце 20-х — первой половине 30-х годов) среди русских и польских (вспомним только что приведенные слова Мицкевича) знакомых поэта.

Стр. 50. ¹ Пушкин. Письма, т. II. М. — Л., Госиздат, 1928, стр. 174—175.
² О. Демиховская, К. Демиховский. Тайный враг Пушкина. «Русская литература», 1963, кн. 3, стр. 85—89.

³ Письма А. Я. Булгакова к его брату от 30 сентября и 1 октября 1826 г. «Русский архив», 1901, т. II, стр. 402—403.

Стр. 51. ¹ П. Е. Щеголев в работе «Пушкин и Николай I» (статьи: «Первая встреча в 1826 году» и «Пушкин в политическом процессе 1826—1828 года», см. его книгу: «Из жизни и творчества Пушкина». М. — Л., ГИХЛ, 1931) предполагает, что Бенкендорф сообщил царю о «мерзких» стихах еще до вызова Пушкина в Москву, и объясняет самый этот вызов желанием Николая лично допросить поэта. Он опирается при этом на свидетельство дяди Алексея, Ф. Ф. Вигеля, автора известных «Записок», который утверждает, что при приеме Пушкина царем последний спросил об этих стихах поэта, который объяснил, в чем дело, и якобы именно в результате этого ему «было дозволено жить, где он хочет, и печатать, что он хочет» («Записки», М., 1893, ч. VII, стр. 112). Однако «Записки» Вигеля писались значительно позднее, поэтому при изложении этого эпизода он допустил явные ошибки; в рассказах же современников никаких упоминаний об этом нет. Между тем А. Я. Булгаков в письме от 1 октября 1826 г., то есть почти месяц после встречи Пушкина с царем и уже после смертного приговора Алексею, пишет, что Пушкин «сознался» в принадлежности «мерзких стихов ему»; в предыдущем письме от 30 сентября он же писал: «Все утверждают, что стихи Пушкина, однако же надобно это доказать и его изобличить. Когда-нибудь доберутся и до источника». «Стало быть, Пушкина приглашали к Бенкендорфу», — замечает в примечании к письму от 1 октября опубликованный писма П. Бартевев. В известных нам документах это также не отражено. Но из письма Бенкендорфа к Пушкину от 30 сентября 1826 г. видно, что уже до этого поэт с ним выдался, скорее всего, именно по его приглашению (XIII, 298). Однако не исключено, что встреча могла произойти по инициативе и самого Пушкина, который, узнав о приговоре к смер-

ной казни Алексева за распространение его стихов якобы «На 14 декабря», поспешил его выручить, доказав, что они не имеют никакого к этому отношения.

² Н. В. Путьга. Из записной книжки. «Русский архив», 1899, кн. 2, № 6, стр. 350.

³ «Пушкин по документам погодинского архива», «Пушкин и его современники», вып. XIX—XX. Пг., 1914, стр. 74. В. В. Вересаев. Пушкин в жизни, т. 1. М.—Л., «Academia», 1932, стр. 211.

Стр. 52. ¹ Б. Л. Модзалевский. Пушкин под тайным надзором, стр. 69 и 73, см. еще стр. 74—75.

² П. В. Анненков. А. С. Пушкин в Александровскую эпоху. СПб., 1874, стр. 327.

Стр. 54. ¹ Избранные прозаведения декабристов, т. I, стр. 679 и 568.

Стр. 56. ¹ Наиболее полный текст записки опубликован Б. Л. Модзалевским («Пушкин под тайным надзором», стр. 34—51; непосредственно примыкающая к ней записка об «Арзамасе» там же, стр. 51—54). Им же установлено и авторство Булгарина. Из нее взята и только что приведенная фраза о «мудром государе». Предположительная датировка — в «Летописи жизни и творчества Пушкина», стр. 725.

Стр. 57. ¹ Н. К. Пиксанов, Дворянская реакция на декабризм. Сборник «Звенья», т. II. М.—Л., 1933, стр. 170—172. Правильно в основном, хотя, в свою очередь, с некоторым перегибом в противоположную сторону, распенили действительный характер записки Н. Л. Бродский в своей биографии Пушкина, стр. 445—461, и А. Г. Цейтлин, посвятивший ей специальную статью «Записка Пушкина „О народном воспитании“», в которой, в частности, были учтены и проанализированы пометы на рукописи царя («Литературный современник», 1937, № 1, стр. 266—291). Недавно был обнаружен утраченный беловой автограф записки, находящийся теперь в рукописном отделении Пушкинского дома.

² И. Л. Фейнберг. Незавершенные работы Пушкина, стр. 319—332. Исследователь предполагает, что данные места записок уцелели и, хотя в дошедших до нас рукописях поэта их нет, они еще могут отыскаться. Однако возможно, что, сделав для себя соответствующие отсылы на свои сожженные мемуары в черновике записки, Пушкин восстановил их в окончательном тексте по памяти.

Стр. 59. ¹ Об обстановке в кадетских корпусах Пушкин мог подробно знать из рассказов А. Н. Вульфа, который сам в течение года был воспитанником Горного корпуса. О нем сам он писал в дневнике: «Нет разврата чувственности... которого не случилось бы там, и нет казармы, где бы более встречалось грубость, невежество и буйства, как в таком училище русского дворянства!» (Л. Майков. Пушкин. СПб., 1899, стр. 174).

Стр. 63. ¹ Л. Майков. Пушкин, стр. 177—178.

Стр. 67. ¹ Показания Пушкина по делу об элегии «Андрей Шенью». В сб. «Рукою Пушкина», стр. 743—748. Наиболее подробное изложение хода дела в упомянутой выше статье П. Е. Щеголева «Пушкин в политическом процессе 1826—1828 года».

² Во всех новейших изданиях писем Пушкина, начиная с издания под ред. Б. Л. Модзалевского, данное письмо связывается с решением комиссии по делу о «Гавриилиаде» взять с него подписку в обязательстве «впредь подобных богохульных сочинений не писать под опасением строгого наказания» (Пушкин. Письма, т. II, стр. 299) и соответственно датируется «второй половиной (не ранее 17) августа 1828 г.». Однако из содержания письма ясно, что речь идет не об этой подписке, а, согласно постановлению Государ-

ственного совета, о подписке обязательства не выпускать в публику ничего без одобрения «предварительной общей цензуры». Царь утвердил это постановление 25 июля. Очевидно, и письмо следует отнести к последним числам июля и не позднее 2 августа (между 3 и 5 августа поэта уже вызывали по делу о «Гавриилиаде», письмо же, судя по его тону, написано до этого вызова). Дошло до нас письмо только в черновом виде. Исходя из этого, комментаторы предполагают, что оно не было отправлено. Однако из резолюции Николая, оглашенной Пушкину в связи с его показаниями по делу о «Гавриилиаде», видно, что письмо к Бенкендорфу было известно царю.

Стр. 68. ¹ Отнесенное Пушкиным к 1828 г. стихотворение обычно связывалось с делом об «Андрее Шенье», хотя по своему содержанию и тревожному тону оно скорее перекликается с только что цитированным письмом Вяземскому о «Гавриилиаде». Однако, по указанию внучки А. А. Олениной, «Предчувствие», обращенное к последней, пост датировал 19 мая, то есть значительно ранее не только начала дела о «Гавриилиаде», но и неблагоприятного для него решения по делу о Шенье (Дневник А. А. Олениной. 1828—1829. Предисловие и редакция О. Н. Оом, Париж, 1936). Если это точно, становится вполне понятным название стихотворения.

Стр. 69. ¹ «Дела III отделения собственной его И. В. канцелярии об А. С. Пушкине». СПб., 1906, стр. 311—369.

² В 1951 г. появилось сообщение о находке письма Пушкина к царю с признанием в авторстве «Гавриилиады»; недавно был опубликован и текст его. См. статью С. Феокистова «Письмо писал Пушкин!» («Комсомольская правда», № 36, 12 февраля 1966 г.). Однако Т. Г. Цявловская, на авторитет которой опирается автор статьи, мне сообщила: «При открытии документа у меня были колебания, рука ли это Пушкина или нет. Но тогда же, в 1951 году, я укрепилась во мнении, что это — не автограф великого поэта. Что представляет собою этот документ, копия ли это того времени, запись ли по памяти современника Пушкина, подделка ли, до сих пор не выяснено».

Стр. 70. ¹ Письмо С. А. Соболевского М. Н. Лонгинову в связи с изданием П. В. Анненковым сочинений Пушкина. «Пушкин и его современники», вып. XXXI—XXXII. Л., 1917, стр. 39. Кстати, Б. Л. Модзалевским (Пушкин и Письма, т. II, стр. 301) указано, что Соболевский «попрекает» Анненкова за то, что он «ни слова не упомянул о „Гавриилиаде“ и не привел из нее стихов». На самом деле Соболевский его за это благодарит; см. М. В. Юзефович. Воспоминания о Пушкине. «Русский архив», 1880, т. III, стр. 438.

Стр. 73. ¹ А. И. Кошелев. Записки. Берлин, 1884, стр. 12—18. См. еще мою статью «Подлинный Венеятин» в книге «Три века». М., «Советская литература», 1933, стр. 139—179.

² «Русский архив». 1882. № 5, стр. 82.

³ «Русская старина», 1903, кн. II, стр. 262; «Исторический вестник», 1886, № 3, стр. 522. М. Лемке. Николаевские жандармы и литература 1826—1855 годов. СПб., изд. 2, 1909, стр. 259; Б. Л. Модзалевский. Пушкин под тайным надзором, стр. 81—82.

Стр. 75. ¹ Б. Л. Модзалевский. Пушкин под тайным надзором, стр. 81—93.

Стр. 77. ¹ С. Ланда. Пушкин и Мицкевич в воспоминаниях А. А. Скалковского. Сб. «Пушкин и его время». Л., 1962, стр. 277—279.

Стр. 78. ¹ См. «Пушкин и его современники», вып. VII, стр. 88. Данный там перевод приводимых мною слов Мицкевича не вполне точен.

- ² М. В. Ломоносов. Полное собрание сочинений, тт. I—X. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1950—1959. Цитаты — по этому изданию.
- Стр. 80.* ¹ Подробнее о личных и литературных отношениях двух поэтов см.: М. А. Цявловский. Мицкевич и его русские друзья («Новый мир», 1940, № 11—12, стр. 303—315); Д. Благой. Мицкевич в России («Красная новь», 1940, № 5—6, стр. 3—33) и «Мицкевич и Пушкин» («Известия АН СССР», ОЛЯ, т. 15, вып. 5, 1956, стр. 297—314). Последняя статья легла в основу доклада, прочитанного на юбилейной сессии Польской Академии наук в честь Мицкевича в Варшаве в 1956 г., опубликованного в сборнике «Mickiewicz, 1855—1955. Międzynarodowa sesja Naukowa Polskiej Akademii Nauk, 17—20 kwietnia 1956». Wrocław — Warszawa, 1958, ss. 79—111; там же доклад Ettore Lo Gatto. W sprawie wzajemnych stosunków Mickiewicza i Puszkina, ss. 112—125; обсуждение докладов, ss. 126—129.
- ² Л. Майков. Пушкин, стр. 330.
- Стр. 82.* ¹ «Литературное наследство», т. 58, 1952, стр. 64, 75, 88—89.
- ² «Пушкин и его современники», вып. XXXI—XXXII, стр. 39.
- Стр. 83.* ¹ Ксен. А. Полевой. Записки. СПб., 1888, стр. 240.
- Стр. 84.* ¹ А. П. Пятковский. Кн. Одоевский и Веневитинов. СПб., 1901, стр. 127; «Русский архив», 1885, т. 1, стр. 122; А. И. Кошелев. Записки, стр. 21—22. В полном собрании сочинений Д. В. Веневитинова (М. — Л., «Academia», 1934; все цитаты из Веневитинова — по этому изданию) были впервые опубликованы отрывки из воспоминаний близкой к декабристским кругам П. Н. Лаврентьевой, которая, со слов декабриста И. А. Анненкова, утверждает, что Веневитинов не только разделял «благородные взгляды» декабристов, но и был принят в тайное общество, однако не успел проявить себя. С этим она связывает и внезапный отъезд поэта из Москвы, где «кое-кто из судебной палаты» подозревал его. «Сколько раз говорил мне молодой Веневитинов, — пишет Лаврентьева, — что он тоже должен быть... в Сибири, а не жить в Петербурге» (стр. 403—406). Однако других подтверждений принадлежности Веневитинова к тайному обществу у нас нет. В этом же издании впервые опубликовано письмо Погодину, написанное незадолго до смерти Веневитинова, 7 марта 1827 г.
- Стр. 85.* ¹ А. П. Керн. Воспоминания. Л., «Academia», 1929, стр. 266.
- ² Д. В. Веневитинов. Полное собрание сочинений, 1934, стр. 406.
- ³ Леон Гомолицкий. Адам Мицкевич, Пушкин, Веневитинов. «Огонек», 1959, № 30 (1675), стр. 25.
- ⁴ Б. Л. Модзалевский. Пушкин — ходатай за Мицкевича. «Пушкин и его современники», вып. XXXVI, 1923, стр. 26—33.
- Стр. 87.* ¹ «Пушкин и его современники», вып. XIX—XX, стр. 84.
- Стр. 88.* ¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. I—XIII. М., Изд-во АН СССР, 1953—1959. Все цитаты — по этому изданию.
- Стр. 89.* ¹ И. И. Пущин. Записки о Пушкине. Письма. М., 1956, стр. 69—70, 72—73. В дальнейшем цитируется по этому изданию.
- Стр. 90.* ¹ Записки, статьи, письма декабриста И. Д. Якушкина. Редакция и комментарий С. Я. Штрайха. М., Изд-во АН СССР, 1951, стр. 42—43.
- Стр. 91.* ¹ См.: «Из черновых текстов Пушкина. 1. Политическая эпиграмма». Публикация и примечания Т. Зенгер, сборн. «Пушкин — родоначальник новой русской литературы». М. — Л., 1941, стр. 31—36; В. В. Виноградов. О принципах и приемах чтения черновых рукописей Пушкина. «Проблемы сравнительной филологии. Сб. статей к 70-летию В. М. Жирмунского». М. — Л., 1964, стр. 277—290; Т. Г. Цявловская. «Заступники кнута и плети» (споры вокруг стихотворения). «Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка», 1966, т. XXV, вып. 2, стр. 123—133; П. Н. Берков. К толкованию стихотворения «Заступники кнута и плети». Там же, вып. 6, стр. 509—513.

- Стр. 92. ¹ «„Цыганы“ А. С. Пушкина». «Московский телеграф», 1827, ч. 15, № 10, стр. 121.
- Стр. 101. ¹ См. об этом подробнее: Д. Д. Благой. Глазами историка литературы. В сб. «Художественный метод и творческая индивидуальность писателя». М., изд-во «Наука», 1964, стр. 92—94.
- Стр. 103. ¹ А. Н. Радищев. Полное собрание сочинений, т. I—III. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1938—1952. Цитируется по этому изданию.
- Стр. 104. ¹ В конце первой надписи два зачеркнутых слова были правильно прочитаны только в 1908 г. (до этого читались: [тут на]) С. А. Венгеровым и с тех пор подвергались самым различным истолкованиям. В академическом издании они рассматриваются как набросок начала стихотворения. История вопроса — в статье Л. В. Крестовой. «Пушкин и декабристы». «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. 1962». М.—Л., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 41—51.
- ² М. А. Цявловский. Летопись жизни и творчества Пушкина, т. 1. М., Изд-во АН СССР, 1951, стр. 786—787.
- Стр. 105. ¹ Выдержки из дневника Малевского были опубликованы Владиславом Мицкевичем на польском языке во Львове в 1898 г., но связь их с конкретными замыслами Пушкина была впервые указана Т. Цявловской, опубликовавшей их на русском языке: «Пушкин в дневнике Франтишка Малевского». «Литературное наследство», т. 58, 1952, стр. 263—268.
- Стр. 108. ¹ Там же, стр. 266. Произведение это впервые включено в число незавершенных поэм в десятитомном собрании сочинений Пушкина, под ред. Д. Д. Благого, С. М. Бонди, В. В. Виноградова и Ю. Г. Оксмана. М., Гослитиздат, 1959—1962.
- Стр. 109. ¹ Арк. Пресс. Вечный жид. «Еврейская энциклопедия», т. V. СПб., стб. 895—904. О замысле «обработать эпически историю Вечного жид» Гёте подробно рассказывает в своей автобиографии «Из моей жизни. Поэзия и правда». Собрание сочинений в 13 томах, т. X. М.—Л., ГИХЛ, 1937, стр. 198—200. Сб. «Легенда об Агасфере, вечном жиде». Поэмы Шубарта, Ленау и Беранже. Предисловие М. Горького. Пг., 1919.
- ² Д. В. Веневитинов. Полное собрание сочинений, 1934, стр. 441.
- Стр. 112. ¹ Письмо Жуковскому к А. И. Тургеневу от 26 сентября 1826 г. Архив братьев Тургеневых, вып. 6, стр. 43.
- Стр. 119. ¹ Цитируется Пушкиным (XI, 33) по источнику, до сих пор не установленному.
- Стр. 123. ¹ «Литературное наследство», т. 58, 1952, стр. 60.
- Стр. 127. ¹ Позднее Пушкин записал со слов кн. А. Н. Голицына «славный анекдот» об указе, разорванном Долгоруким, поскольку он «рассказан у Голицева ошибочно и не вполне», и внес его в свои Table-talk (XII, 162—163).
- Стр. 134. ¹ «Литературное наследство», т. 58, 1952, стр. 264, 266.
- ² Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. I—XVI. М., Гослитиздат, 1939—1953. В дальнейшем цитируется по этому изданию.
- Стр. 137. ¹ Наряду с проявляющейся подчас вплоть до нашего времени тенденцией истолковывать «Стансы» как проявление реакционности последекабрьского Пушкина, столь же неверно и алятисторично дающее себя порой знать стремление «революционизировать» это стихотворение. Так, А. Гессен в своей недавно вышедшей и очень живо написанной популярной книжке о декабристах («Во глубине сибирских руд». М., Детиздат, 1965) утверждает, что поэт противопоставляет в этом стихотворении «царя Петра палачу декабристов Николаю I» (стр. 105). На самом деле, как мы могли убедиться, цель «Стансов» совсем в другом: опираясь на политические обещания

Николая и некоторые его либеральные мероприятия, поэт и выражает «надежду», и даже, больше того, побуждает его искупить казнь декабристов («мрачили... казни») последующей прогрессивной, просветительной, подобно Петру I, деятельностью на благо — «славу и добро» — «страны родной».

Стр. 141. ¹ Записки княгини Мария Николаевны Волконской. СПб., 1904. Подлинник на французском языке. Цитируется по этому изданию.
² П. Е. Щеголев. Подвиг княгини М. Н. Волконской. В кн.: «Записки кн. М. Н. Волконской», изд. 2, дополненное. СПб., кн-во «Прометей», 1914, стр. 40.

Стр. 148. ¹ Под таким заглавием и с этой датой стихотворение было впервые опубликовано в 1841 г. в «Отечественных записках» по источнику, до нас не дошедшему. Заглавие это сохранилось во всех последующих изданиях Пушкина до академического, в котором, исходя из автографа, где его нет (приняв вместе с тем, что по меньшей мере непоследовательно, дату, которая в нем также отсутствует), оно опубликовано без заглавия.

Стр. 154. ¹ Подробнее см.: Г. С. Глебов. Об «Арионе». «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», кн. 6. М. — Л., 1941, стр. 296—304.

Стр. 157. ¹ Ovidius. Fastes. 2, 83—118. Сочинения Овидия, поэта, равного Пушкину участью (послание «К Овидию», 1821), были хорошо ему известны. В его библиотеке они имелись и в подлиннике и в переводе.

Стр. 162. ¹ Об этом рассказывает сам Державин в составленных им «Объяснениях» к своим стихам (Сочинения с объяснительными примечаниями Я. Грота, т. I—IX. СПб., 1864—1883. Цитаты по этому изданию).

Стр. 167. ¹ Связь между данными строками стихотворения и докладом Верховного уголовного суда указана Н. Л. Бродским («Пушкин. Биография». М., Гослитиздат, 1937, стр. 517—518).

Стр. 175. ¹ И. П. Эккерман. Разговоры с Гёте. М. — Л., «Academia», 1934, стр. 267, 863.
² «Исторический вестник», 1883, кн. XII, стр. 535; «Рукою Пушкина», стр. 24—25, 60—63.

Стр. 177. ¹ В а с. Г и п п и у с. Пушкин в борьбе с Булгариным в 1830—1831 гг. «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», кн. 6. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1941, стр. 236—237.

² В отличие от Белинского, исследователи в наше время или проходят мимо этого стихотворения, или дают ему неверные, как я считаю, истолкования. Так, автор новейшей монографии о лирике Пушкина полагает, что, поскольку поэт находился «в очень сложных и трудных условиях, когда с него фактически не было снято обвинение в авторстве „Гавриилиады“, он „учел серьезность создавшегося положения и ответил Филарету стихами“. Этим явно берется под сомнение искренность ответа (Б. П. Городецкий. Лирика Пушкина. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 358). В. В. Вересаев, наоборот, правильно подчеркивает, что стихотворение так искренне и сильно, что в нем никак нельзя видеть светски-расчетливого комплимента духовному сановнику. В то же время, ссылаясь на слова Вяземского, что Пушкин был «задран стихами его преосвященства», и на отзывы поэта о Филарете, из которых видно, что «лично к Филарету Пушкин питал очень мало уважения», Вересаев истолковывает стихотворение в духе своей концепции «двух планов», как плод чистого «воображения», не имеющий никакого отношения к реальному, биографическому факту («В двух планах», стр. 53—54). Однако слово Вяземского «задран» совсем не свидетельствует о возмущении Пушкина стихами Филарета (иначе действительно ответ ему был бы крайне

странным), а, видимо, значит примерно: задет за живое, взволнован. Что касается пушкинских отзывов о Филарете, они относятся к значительно более позднему времени — 1834—1835 годам. Да и вообще Филарет представлял собой в ту пору фигуру довольно своеобразную. — по словам Герцена, «какого-то оппозиционного иерарха»: «Он был человек умный и ученый, владел мастерски русским языком, удачно вводя в него церковно-славянский... умел хитро и ловко унижать временную власть; в его проповедях просвещивал тот христианский, неопределенный социализм, которым блистали Лакордер и другие дальновидные католики. Филарет с высоты своего первосвятительского амвона говорил о том, что человек никогда не может быть *законом* орудием другого, что между людьми может быть только обмен услуг, и это говорил он в государстве, где полнаселения — рабы» (VIII, 130—131).

Стр. 179. ¹ Н. А. Некрасов. Полное собрание сочинений, т. XII. М., Гослитиздат, 1953, стр. 27.

Стр. 182. ¹ «Пушкин и его современники», вып. XXXI—XXXII. Л., Изд-во АН СССР, 1927, стр. 3—14. В выходных данных этого сдвоенного выпуска указано: «Начато набором в 1914 г.».

Стр. 184. ¹ После моего доклада об «Анчаре», прочитанного на Седьмой Всесоюзной пушкинской конференции в 1955 г., в дополнительный том к шестнадцатитомному академическому изданию Пушкина было внесено исправление: вместо «князь» следует читать «царь». Пушкин. Полное собрание сочинений. Справочный том. Дополнения и исправления. Указатели подготовили С. М. Бонди и Т. Г. Цявловская-Зенгер. Изд-во АН СССР, 1959, стр. 25.

² Так, автор заметки об «Анчаре» в широко известном «Путеводителе по Пушкину» (1930) почти буквально повторяет основные положения статьи Измайлова. По этому же пути идет, по существу, В. Г. Боголюбова («Еще раз об источниках „Анчара“». «Пушкин. Исследования и материалы», т. II. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 310—323). Мои возражения автору см.: Д. Благый. Литература и действительность. М., Гослитиздат, 1959, стр. 344—345.

Стр. 185. ¹ «Литературное наследство», т. 16—18, 1934, стр. 872—876.

Стр. 186. ¹ См. С. Городецкий. Анчар. Antiaris toxicaria Leschno. В отношениях фармакогностическом и фармакодинамическом. Диссертация на степень доктора медицины. М., 1894.

² Впервые обратила внимание на заметку в «Детском чтении» писательница Е. П. Привалова. А. Л. Слонимский сослался на эту заметку и привел на нее несколько параллельных строк к «Анчару» в комментарии к первому тому трехтомного собрания сочинений Пушкина (М., Детиздат, 1937, стр. 747—748).

Стр. 187. ¹ В. Г. Базанов. В. Ф. Раевский. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1949, стр. 129.

² В. Г. Боголюбова в указанной выше статье считает, что «основным источником» для Пушкина послужило не сообщение Фурша, а именно труды Лешено. Однако, не говоря уже о том, что они были опубликованы в сугубо специальных изданиях, между сообщением об анчаре Лешено, который решительно отвергает рассказ Фурша об исключительных отравляющих свойствах дерева яда, называя его баснями, и пушкинским стихотворением оказывается, по существу, прямое несоответствие и наряду с тем нет таких почти непрерывных переключек, какие имеются в нем же с рассказом Фурша. Автор последней статьи об «Анчаре» академик А. И. Белецкий («Из наблюдений над стихотворными текстами А. С. Пушкина — „Анчар“». «Научные записки Киевского университета им. Т. Г. Шевченко», т. XVIII, вып. II. Изд-во Киевского университета, 1959) пишет:

- «Д. Д. Благой в своем исследовании об „Анчаре“ с совершенной убедительностью указал на статью... Фурша... как на прямой источник сведений Пушкина о ядовитом дереве. После этого дальнейшие поиски и предположения можно считать излишними» (стр. 6).
- Стр. 188. ¹ Ю. Н. Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., «Прибой», 1929, стр. 160—177.
- Стр. 189. ¹ В. В. Виноградов. О стиле Пушкина. «Литературное наследство», т. 16—18, 1934, стр. 143—148, и его же. Стиль Пушкина. М., Гослитиздат, 1941, стр. 422—426.
- Стр. 190. ¹ Здесь и далее цитируется по заметке в «Детском чтении».
- Стр. 191. ¹ См. Д. Благой. История русской литературы XVIII века. М., Учпедгиз, 1945, стр. 145—147.
- Стр. 199. ¹ «Русская старина», 1903, февраль, стр. 314; «Русский архив», 1868, стб. 616—617; «Татевский сборник С. А. Рачинского». СПб., 1899, стр. 40; А. В. Никитенко. Дневник, т. 1. Л., Гослитиздат, 1955, стр. 114 (дальнейшие цитаты — по этому изданию); М. Лемке. Николаевские жандармы и литература 1826—1855 годов, стр. 73—74. Еще см. две статьи М. Гиллельсона: Письма Жуковского о запрещении «Европейца». «Русская литература», 1965, № 4, стр. 114—124, и Известные публицистические выступления П. А. Вяземского и И. В. Киреевского. Там же, 1966, № 4, стр. 120—124.
- Стр. 209. ¹ В распоряжении первого биографа Пушкина П. В. Анненкова имелись воспоминания о нем, записанные со слов Шевырева и, надо сказать, вообще изобилующие многочисленными ошибками и неточностями. В частности, Шевырев рассказывает, что Пушкин «в Москве объявил... свое живое сочувствие тогдашним молодым литераторам, в которых особенно привлекала его новая художественная теория Шеллинга и под влиянием последней, проповедывавшей освобождение искусства, были написаны стихи „Чернь“». Но уже Л. Н. Майков, опубликовавший шевыревские воспоминания, предупреждал, что «суждения Шевырева часто бывали предвзятые: нередко факт подгонялся у него под определенную мысль и от того терял свои действительные размеры». В отличие от большинства позднейших исследователей, критически отнесся Майков и к утверждению о влиянии на Пушкина «эстетических воззрений молодых шеллингистов» («Пушкин», стр. 322, 330, 332, 336).
- Стр. 212. ¹ Впервые я опубликовал его под этим вторым заглавием в подготовленном мною издании: Пушкин. Избранная лирика. М., ГИХЛ, 1935. Под ним оно стало печататься (и сейчас я не очень уверен, что это правильно) во всех последующих советских изданиях.
- Стр. 213. ¹ Д. И. Писарев. Сочинения, т. III. М., Гослитиздат, 1956, стр. 339.
- ² Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 1. М., Гослитиздат, 1958, стр. 138.
- Стр. 214. ¹ Л. Майков. Пушкин, стр. 331.
- Стр. 222. ¹ О том, что под поэтом в последних двух строфах стихотворения имеется в виду Мицкевич, см.: Д. Благой. Мицкевич в России. «Красная новь», 1940, № 11—12, стр. 312—314; Н. В. Измайлов. Мицкевич в стихах Пушкина (к интерпретации стихотворения «В прохладе сладостной фонтанов»). «Ученые записки Чкаловского пединститута», вып. 6, 1952, стр. 171—214.
- Стр. 225. ¹ См. подробнее: Б. В. Томашевский. Пушкин, кн. 1. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 35—37.
- Стр. 226. ¹ Слово «метафизический» примерно в таком же употреблении встречается не только у самого Пушкина, но и у Вяземского, Баратынского. В «Словаре языка Пушкина» (т. 2. М., Изд-во АН СССР,

1957, стр. 570) оно поясняется как «отвлеченный, абстрактный». Думается, что оттенок смысла передан здесь не совсем точно. «Метафизический» в данном случае является синонимом пушкинского же выражения «язык мысли», понятийный, в отличие от языка стихотворного — образно-поэтического по преимуществу.

Стр. 227. ¹ Н. В. Фридман в своей недавно вышедшей книге — первом монографическом исследовании, посвященном Батюшкову-прозаику («Проза Батюшкова». М., Изд-во АН СССР, 1965), подчеркивая близость прозы Батюшкова к прозе Пушкина, выдвинул положение, что и здесь, а не только как стихотворец, он является непосредственным предшественником Пушкина. Однако это положение нуждается в ряде существенных оговорок. И в своих теоретических суждениях, и по своим стилевым тенденциям Батюшков-прозаик действительно во многом предваряет соответствующие искания Пушкина. Однако проза Батюшкова носит по преимуществу критический или очерковый характер. Единственным «беллетристическим» его произведением является историческая повесть «Предслава и Добрыня», в которой он не только следует манере Карамзина, но которая в художественном отношении безусловно уступает последнему. Что касается остальной его прозы, составившей первый том его «Опытов в стихах и прозе», Пушкин хорошо знал ее, свидетельством чего являются неоднократные реминисценции из нее, однако характерно встречающиеся только в пушкинских стихах. Мало того, в отличие от поэзии Батюшкова, не только отзывы или оценки, но даже простые упоминания батюшковской прозы и в критических статьях и набросках Пушкина, и в его письмах отсутствуют. Поэтому хотя известная близость между прозой Батюшкова и прозой Пушкина (в ее небеллетристических жанрах) несомненно имеется, это представляет интерес больше в плане изучения закономерностей процесса становления национально-русского литературного языка. Говорить же о непосредственном влиянии Батюшкова-прозаика на Пушкина, подобном влиянию Батюшкова-поэта, нет достаточных оснований.

Стр. 229. ¹ Г. Ф. Богач. Молдавские предания, записанные Пушкиным. «Пушкин. Исследования и материалы. Труды Третьей Всесоюзной пушкинской конференции». М. — Л., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 213—240.

Стр. 232. ¹ Под этим заглавием стихотворение было опубликовано в альманахе Дельвига «Северные цветы на 1828 год» и вошло во вторую часть собрания «Стихотворений А. Пушкина» 1829 г. Подготавливая в 1836 г. новое издание своих стихов, Пушкин обозначил его (возможно, для себя) как «Послание Дельвигу». На этом основании, с моей точки зрения шпательком, оно, как правило, печатается теперь во всех изданиях, начиная с большого академического.

Стр. 235. ¹ «Литературное наследство», т. 58, 1952, стр. 88.

Стр. 236. ¹ «Европеец», 1832, № 1, стр. 18.

Стр. 238. ¹ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 2. М., «Искусство», 1957, стр. 591.

Стр. 243. ¹ Л. Н. Майков. Пушкин, стр. 176—178.

Стр. 250. ¹ Немецкий подлинник и русский перевод биографии Ганнхала в сб. «Рукою Пушкина», стр. 34—59.

Стр. 251. ¹ «Русский архив», 1891, № 5, стр. 101—104.

Стр. 252. ¹ Сборник выписок из архивных бумаг о Петре Великом. М., 1872, стр. 169, 173, 339; страницы других записей при II томе под словами: «Абрам арап». Записи об Абраме Петрове от 1698 и 1699 гг. имеют характер решающего документа. Однако ввиду особенной важности, которую имеет факт нахождения прадеда Пушкина в России уже в последние годы XVII века, что заставляет пересмотреть

все традиционные представления о его биографии, следует указать, что, помимо прямого свидетельства дворцовых книг, он подтверждается и рядом косвенных указаний. Во-первых, на полях перевода немецкой биографии Пушкин пометает: «привезен в 696». Дату эту Пушкин вывел из указания той же немецкой биографии, что арап умер в 1781 г., на 93-м году жизни, а в Россию привезен в возрасте восьми лет. Это не вполне совпадает с 1698 г., но, конечно, ближе к нему, чем к 1706-му. Возможно, что в связи с этим и возникло скептическое отношение Пушкина к соответствующим местам немецкой биографии. Во-вторых, сам Ганнибал указывает, что он «состоял при Петре непрерывно в течение семнадцати лет». Между тем с 1717 по 1729 г. он обучался инженерному делу во Франции. Чтобы согласовать это указание Ганнибала с им же даваемой датой въезда в Россию в 1706 г., биографы вынуждены были прибегать к явной натяжке, утверждая, что в число лет, проведенных им при царе, «арап» якобы включил и годы своего учения за границей. Между тем, если считать, что его привезли в 1698 г. все становится на свое место. Восьмилетний «арап» должен был, понятно, сперва несколько привыкнуть к новой обстановке, да к тому же подрасти, научиться русскому языку, а с 1700 г. мог начать непосредственно прислуживать царю. В-третьих, укрепляется, в соответствии с указанной в немецкой биографии датой смерти арапа, выводимая отсюда Пушкиным дата его рождения — 1688 г., которая находится в явном противоречии с утверждением «арапа», что он привезен в Россию в 1706 г., ибо тогда получается, что ему было в это время не восемь, а целых восемнадцать лет. Чтобы устранить это противоречие, биографы предлагали различные даты рождения «арапа» (1696, 1697, 1698), дату же смерти и указание на возраст арапа, имеющиеся в немецкой биографии, отводили в качестве простой описки. Наоборот, если «арап» был ввезен в Россию не в 1706, а в 1698 г., дата — 1688 г. — является наиболее подходящей. Наконец, то, что упоминаемый в дворцовых записях «арап Абрам», «Абрам Петров» — одно и то же лицо, свидетельствует сама непрерывность их вплоть до 1717 г., то есть как раз до того времени, когда арап начал учиться военно-инженерному делу во Франции.

² Из писавших о Ганнибале критически отнеслись к традиционной «сказке» Н. Венкстери («А. С. Пушкин. Биографический очерк», 1899) и В. О. Михневич («Дед поэта». «Исторический вестник», 1886, т. XXIII). Однако и они ограничиваются лишь несколькими скептическими фразами, ничем не подкрепленными.

³ Д. Н. Анучин. Александр Сергеевич Пушкин. (Антропологический эскиз). М., 1899.

⁴ *Russische Günstlinge*. Tübingen, 1908, S. 135. Перевод на русский язык под названием «Русские избранники и случайные люди» опубликован в «Русской старине», 1886, № 4, апрель, стр. 105—106. В предисловии к переводу указывается, что «самый важный, наиболее драгоценный источник Гельбига заключается в устных рассказах современников», и вместе с тем подчеркивается «добросовестность, точность, осторожность» автора. Слово «Mohr» неточно переведено, как «мавр»; оно значит: «арап, негр».

Стр. 255. ¹ «Адольф, роман Бенжамен-Констана». СПб., 1831, стр. XII, XIII, XIV, XXI. А. Ахматова. «Адольф» Бенжамена Констан в творчестве Пушкина. «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», кн. 1. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1936, стр. 96.

² Автор первого перевода «Адольфа» на русский язык, вышедшего в 1818 году, Вяземский передает имя героини — Элеонора; пушкинская Леонора — вариант того же имени.

- Стр. 256.* ¹ Цитирую по переводу А. С. Кулишер (М., Гослитиздат, 1959), дающему более точное представление о подлиннике, чем перевод Вяземского (см. соответствующие места в издании: «Adolphe, anecdote trouvée dans les papiers d'un inconnu et publiée par M. Benjamin de Constan». Paris — Londres, 1816, pp. 23, 29, 50, 52, 65, 66.
- ² Письмо П. А. Вяземскому от 20 декабря 1829 г. «Старина и новизна», 1902, кн. 5, стр. 47.
- Стр. 257.* ¹ Попытка набросать в основных чертах не легендарную, а реальную историю жизни в «Арапе» сделана мною в статье «Абрам Петрович Ганнибал — арап Петра Великого (к родословной Пушкина)». «Молодая гвардия», 1937, № 3, стр. 72—89. В ней приведены цитируемые ниже отрывки из писем Ганнибала и выдержки из многих архивных документов. См. еще: М. Вегнер. Предки Пушкина. М., «Советский писатель», 1937, стр. 11—151.
- Стр. 259.* ¹ См. еще: Б. Л. Богородский. О языке и стиле романа А. С. Пушкина «Арап Петра Великого». «Ученые записки Ленинградского педагогического института имени Герцена», т. 122. Л., 1956, стр. 201—239.
- Стр. 266.* ¹ См. об этом: Д. Благой. Мастерство Пушкина. М., «Советский писатель», 1955, глава «Планы», стр. 73—98.
- Стр. 273.* ¹ См.: С. Ауслендер. «Арап Петра Великого». А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. I—VI. СПб. — Пг., изд. Брокгауза и Ефрона, 1907—1915, т. IV, стр. 105, 109—110; Ю. Оксман. «Арап Петра Великого». Полное собрание сочинений Пушкина, прилож. к журналу «Красная нива» на 1931 г., т. VI. Путеводитель по Пушкину, стр. 40—41; В. Шкловский. Заметки о прозе Пушкина. М., «Советский писатель», 1937, стр. 29; Н. Л. Бродский. А. С. Пушкин. Биография, стр. 573; С. М. Петров. Исторический роман А. С. Пушкина. М., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 77. «Арап Петра Великого» в 1927 году вышел в Каире в переводе на арабский язык Селима Кобейна («Эмир поэтов России», Пушкин, был вообще первым русским писателем, произведения которого стали переводить на Арабском Востоке). При этом переводчик от себя дописал седьмую главу (А. А. Долянина. «Арап Петра Великого» и «Барышня-крестьянка» Пушкина на арабском языке. В сб.: «Памяти Игнатия Юлиановича Крачковского». Изд-во Ленинградского университета, 1958, стр. 63—72).
- ² Г. А. Лапкина. К истории создания «Арапа Петра Великого». «Пушкин. Исследования и материалы», т. II. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 308—309.
- Стр. 276.* ¹ А. Н. Соколов. «Полтава» Пушкина и «Петриады». «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», кн. 4—5. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1939, стр. 57—90.
- Стр. 278.* ¹ О связи между «Полтавой» и «Конрадом Валленродом» см. еще в статье М. Аронсона «Конрад Валленрод» и «Полтава» Пушкина («Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», кн. 2, 1936, стр. 43—56).
- Стр. 280.* ¹ Из дневника и воспоминаний И. П. Липранди. «Русский архив», 1866, № 10, стб. 1463—1465.
- Стр. 281.* ¹ «Атеней», 1829, ч. II, июнь, стр. 503—504.
- ² Н. В. Измайлов. К вопросу об исторических источниках «Полтавы». «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», кн. 4—5, стр. 435—452.
- Стр. 291.* ¹ См. Д. Благой. Пушкин — мастер композиции. В кн.: Мастерство Пушкина. М., «Советский писатель», 1955, стр. 101—266.
- Стр. 293.* ¹ Очерки истории СССР (Период феодализма. Россия в первой четверти XVIII в.). М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 434.

- Стр. 295. ¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 10, стр. 589.
- Стр. 302. ¹ В моей давней статье «Полтава» (в книге «Социология творчества Пушкина», изд. 2-е. М., изд-во «Мир», 1931, стр. 79—105) вмесля ряд свежих наблюдений и верных отдельных указаний, но общая трактовка поэмы, как это стало ясно для меня в результате моей дальнейшей работы по изучению жизни и творчества Пушкина, была неправильна.
- Стр. 303. ¹ «Северная пчела», 30 марта 1829 г., № 39. Вместо подписи — три звездочки.
- Стр. 304. ¹ «Разбор поэмы: Полтава, соч. А. С. Пушкина». «Сын отечества», 1829, ч. 125, № 15, стр. 36—52.
- Стр. 305. ¹ «Литературные опасения за будущий год». «Вестник Европы», 1828, №№ 21 и 22; «Сонмище нигилистов». Там же, 1829, № 1—2; «Две повести в стихах. „Бал“ и „Граф Нулин“». Там же, 1829, № 2—3; «Полтава. Поэма Александра Пушкина». Там же, 1829, № 8—9.
- Стр. 307. ¹ «Галатея», 1828, ч. IV, № 17.
- Стр. 309. ¹ «Полтава. Поэма Александра Пушкина». М., 1829. «Московский телеграф», 1829, ч. 26, № 7, стр. 337—340; Кс. Полевой. «Полтава», поэма Александра Пушкина. Там же, ч. 27, № 10, стр. 219—236. ² «Незабвенно мне... как благодарил меня... за мою статью Пушкин, возвратясь из своего Закавказского странствия» (М. А. Максимович. Собрание сочинений, т. III. Киев, 1880, стр. 131).
- Стр. 315. ¹ Словарь Академии Российской, ч. VI, 1822, стр. 132—133.
- Стр. 316. ¹ М. И. Михельсон. Русская мысль и речь, т. I. СПб., 1902, стр. 154. ² М. П. Драгоманов. М. А. Максимович. Его литературное и общественное значение. «Вестник Европы», 1874, т. II, кн. 3, стр. 447.
- Стр. 318. ¹ «Литературное наследство», т. 58, 1952, стр. 90. ² А. Желанский. Сказки Пушкина в народном духе. М., Гослитиздат, 1936, стр. 151.
- Стр. 319. ¹ См. подробнее: Б. Коплан. Полтавский бой Пушкина и оды Ломоносова. «Пушкин и его современники», вып. XXXVIII—XXXIX. Л., 1930, стр. 113—121. Однако утверждение автора, что «отчетливых следов влияния Ломоносова в поэзии Пушкина мы не находим», неверно. Вспомним хотя бы мой анализ «Стансов» 1826 года. См. еще: П. В. Канонькин. Анализ языка и стиля описания Полтавского боя из поэмы «Полтава» А. С. Пушкина. «Ученые записки Ленинградского пединститута им. Герцена», т. 76. 1949, стр. 189—201.
- Стр. 321. ¹ «Песни, собранные П. В. Киреевским», вып. 8. М., 1870, стр. 173. Песня «Распахана Шведская пашня» была записана Киреевским в декабре 1845 года. Но это, конечно, не исключает знакомства с ней Пушкина. Да если бы он и не знал ее, это было бы еще большим подтверждением органической близости автора «Полтавы» к народному сознанию, народной образности.
- Стр. 324. ¹ «Вестник Европы», 1874, т. II, кн. 3, стр. 447.
- Стр. 327. ¹ В. В. Виноградов. Стиль Пушкина. М., Гослитиздат, 1941, стр. 88—89, 365 и др.
- Стр. 330. ¹ П. Е. Щеголев. Из разысканий в области биографии и текста Пушкина. «Пушкин и его современники», т. IV, вып. XIV, 1913, стр. 53—193. Там же: М. О. Гершензон. В ответ П. Е. Щеголеву, стр. 194—198, и П. Е. Щеголев. Дополнения к «Разысканиям» в области биографии и текста Пушкина, стр. 199—216. (Статья и «Дополнения» Щеголева вошли в его книгу «Из жизни и творчества Пушкина». М. — Л., ГИХЛ, 1931, стр. 150—254.)
- Стр. 331. ¹ При жизни Пушкина эпиграфия в печати не появилась; автограф до нас не дошел. Впервые опубликована по неизвестному

источнику П. В. Анненковым в 1857 году с явно ошибочной датой «1827». Тот же текст в советском академическом издании датирован февралем — мартом 1828 г. — значит, непосредственно перед началом работы Пушкина над «Полтавой». Затерянный надгробильный саркофаг на кладбище Александро-Невской лавры с надгробной надписью Пушкина обнаружен и восстановлен только в 1952 году. Даю надпись по этому тексту, несколько отличающемуся от анненковского, но являющемуся более непосредственным первоисточником. Именно он дан Т. Г. Цявловской в собрании сочинений Пушкина в 10 томах (М., Гослитиздат, 1959), которая на основании новых документов датирует стихотворение серединой февраля — не позднее 2 марта 1829 г. См. сообщение Н. И. Удимовой «Стихотворение Пушкина памяти сына С. Г. Волконского». «Литературное наследство», т. 60, кн. 1, 1956, стр. 405—410.

² Мемуары графа Олизара. «Русский вестник», 1893, № 9, стр. 104.

³ П. Е. Щеголев. Подвиг княгини Марии Николаевны Раевской. В кн.: «Записки Раевской», изд. 2, стр. 37.

Стр. 332. ¹ О. И. Попова в статье «История жизни М. Н. Волконской» «поставила задачей „разрушить“ идеализированный образ М. Н., столь привычный нашему представлению о ней, стереть с ее облика „иконописные“ краски». В статье привлечен ряд новых архивных материалов, но, не говоря уже о том, что роман Волконской с декабристом А. В. Поджио (на нем-то автор и строит главным образом свой «новый образ» Волконской) произошел гораздо позднее, этими новыми материалами величие ее подвига нисколько не умаляется.

² Л. П. Гроссман. У истоков «Бахчисарайского фонтана». «Пушкин. Исследования и материалы», т. III. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 49—100.

³ Б. М. Соколов. М. Н. Раевская — кн. Волконская в жизни и поэзии Пушкина. М., «Задруга», 1922.

Стр. 333. ¹ О связи «Полтавы» с декабристским типом поэмы: А. Н. Соколов. «Полтава» Пушкина и жанр романтической поэмы. «Пушкин. Исследования и материалы», т. IV. М. — Л., 1962, стр. 54—72.

Стр. 338. ¹ Н. В. Соловьев. История одной жизни, II. Пг., 1916, стр. 68.

Стр. 339. ¹ П. А. Вяземский. Полное собрание сочинений, т. IX. СПб., 1884, стр. 98.

² «Русский архив», 1884, т. III, стр. 318—319 и 321—322.

³ Архив братьев Тургеневых, вып. 6, стр. 70.

⁴ «Литературное наследство», т. 58, 1952, стр. 76.

Стр. 340. ¹ «Русская старина», 1874, т. IX, стр. 392—399.

² «Русский архив», 1899, т. II, стр. 351.

³ Пушкин. Письма, т. II, стр. 288.

Стр. 341. ¹ См. об этом подробнее там же, стр. 348—349.

² «Литературное наследство», т. 58, 1952, стр. 85.

Стр. 343. ¹ Письмо от 7 мая 1828 г. Там же, стр. 78.

Стр. 344. ¹ Там же, стр. 86.

Стр. 345. ¹ Так рассказывала впоследствии дочь Наталья Николаевна от второго брака, А. П. Арапова. «Н. Н. Пушкина-Ланская». «Новое время», 1907, № 11409, приложение, стр. 7.

² Из памятных заметок Н. М. Смирнова. «Русский архив», 1882, кн. II, стр. 232.

Стр. 347. ¹ Текст путевых записок Пушкина, переработанных позднее для «Путешествия в Арзрум», см. в академическом издании (т. VIII, ч. 2, стр. 1027 и сл.). Цитируется в дальнейшем по этой публикации.

Стр. 350. ¹ В последних изданиях Крылова басня «Булат» датирована «не позднее марта 1830 г.». Однако текст басни подсказывает более

точную датировку: «не прошло и году, как мой булат в зубах и в ржавчине кругом». Поскольку Ермолов был уволен в 1827 г., очевидно, что басня относится к 1828 г.

² И. А. Крылов. Сочинения, т. III, ред. Д. Д. Благого, подготовка текста и примечания Н. Л. Степанова. М., Гослитиздат, 1946, стр. 503.

Стр. 351. ¹ Илья Фейнберг. Незавершенные работы Пушкина, стр. 375—379.

² «Из рассказов о жизни Ермолова его двоюродного брата Дениса Давыдова». См.: Г. П. Шторм. Новое о Пушкине и Карамзине. «Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка», 1960, вып. 2, стр. 146.

Стр. 352. ¹ «Старина и новизна», кн. XXII, Пг., 1917, стр. 38—39.

² Разговор с А. П. Ермоловым. «Русский архив», 1863, вып. 5, стб. 440.

³ Ю. Н. Тынянов. «Путешествие в Арзрум». «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», кн. 2. М.—Л., 1936, стр. 58—59.

Стр. 353. ¹ Указанная статья Г. П. Шторма, стр. 147.

Стр. 358. ¹ Стихотворение «Калмычке» датировано в большом академическом издании согласно помете, стоящей на перебеленном автографе, 22 мая 1829 г. Но, как видно из данной записи, оно было написано, видимо, почти сразу же после посещения Пушкиным калмыцкой кибитки, и, во всяком случае, не позднее 15 мая (дата записи).

Стр. 362. ¹ А. С. Пушкин. Собрание сочинений в 10 томах, т. 2. М., Гослитиздат, 1959, стр. 710. Об этом еще раньше писал С. М. Бонди в своей книге «Новые страницы Пушкина» (М., изд-во «Мир», 1931, стр. 27—28). В недавно вышедшем «Временнике Пушкинской комиссии, 1963» (М.—Л., изд-во «Наука», 1966) опубликована статья М. П. Алексеева «Новый автограф стихотворения Пушкина „На холмах Грузии“» (стр. 31—47), в которой наиболее полно рассказывается история его создания. На новом автографе имеется дата «Остафьево 1830», но автор статьи справедливо указывает, что это дата не написания стихотворения, а данной его записи, тем более что она тут же зачеркнута Пушкиным, а слева им же помечено: «Кавказ 1829». Оставляя открытым вопрос о времени создания этой второй редакции стихотворения, М. П. Алексеев приводит в примечании предположение Вейденбаума, что она сделана 25 мая 1829 г. Вместе с тем автор считает недоказанным и то, что стихотворение обращено к Раевской, ссылаясь на «догадку», весьма мало убедительную, Ю. Н. Тынянова, что «Пушкин писал свою „элегию“, думая об Екатерине Андреевне Карамзиной»: «...вопросы о том, почему „Отрывок“ остался неоконченным, почему замысел в целом остался невоплощенным, а также о том, к кому он был обращен, остаются неясными и поныне» (стр. 46).

Стр. 363. ¹ «Литературное наследство», т. 69, кн. 1, 1961, стр. 9.

Стр. 367. ¹ Д. Д. Благой. Лермонтов и Пушкин (проблема историко-литературной преемственности). Сб. «Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова». М., Гослитиздат, 1941, стр. 407.

Стр. 377. ¹ В рукописях Пушкина поэма названия не имеет. При смертной публикации в «Современнике» (1837) Жуковский назвал ее «Галуб», по имени старика отца, неверно им прочитанном. Под этим заглавием она печаталась до первого советского полного собрания сочинений Пушкина (1930—1931). См. статью С. М. Бонди, впервые установившего правильное написание имени отца — «Гасуб», а не «Галуб», в его книге «Новые страницы Пушкина». М., «Мир», 1931, стр. 59—73.

Стр. 380. ¹ З. Г. Османова. О «Тазите» А. С. Пушкина. «Ученые записки Кабардинского научно-исследовательского института», т. XI.

- Нальчик, 1957, стр. 425—427; Г. Турчанинов. К изучению поэмы Пушкина «Тазит». «Русская литература», 1962, № 1, стр. 50—51.
- ² См. об этом: Д. Д. Благой. История русской литературы XVIII века. М., Учпедгиз, 1945, стр. 239—240.
- Стр. 387. ¹ П. В. Анненков. А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений. СПб., 1873, стр. 217—220.
- ² В. Л. Комарович. Вторая кавказская поэма Пушкина. «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», кн. 6. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1941, стр. 211—234; Г. Турчанинов. Упомянутая статья, стр. 37—54.
- Стр. 390. ¹ Пушкин. Собрание сочинений под ред. С. А. Венгерова, т. VI. Пг., изд. Брокгауза и Ефрона, 1915, стр. 458.
- Стр. 393. ¹ С. А. Андреев-Кривич. Пушкин и Ногмов. «Советская этнография», 1948, № 3, стр. 110—113; Г. Турчанинов. Упомянутая статья, стр. 48—50. См. еще: И. В. Тресков. Светильник жизни. Этюды о жизни Ногмова. Нальчик, 1967.
- Стр. 397. ¹ Свидетельство П. В. Нащокина. «Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. И. Бартевым в 1851—1860 гг.», стр. 45.
- Стр. 398. ¹ Д. Д. Благой. Пушкин и Важа Пшавела (к постановке проблемы). Сборник, посвященный памяти Важа Пшавела. Тбилиси, Изд-во Тбилисского университета, 1966, стр. 82—87.
- Стр. 400. ¹ Л. Майков. Пушкин, стр. 388—389.
- ² Н. И. Ушаков. История военных действий в Азиатской Турции в 1828 и 1829 гг., ч. 2. Варшава, 1843, стр. 303.
- Стр. 402. ¹ «Северная пчела», 9 июня 1836 г., № 129.
- Стр. 404. ¹ Ваню Шадури. Декабристская литература и грузинская общественность. Тбилиси, «Заря Востока», 1958, стр. 136—146.
- Стр. 405. ¹ «Русская старина», 1903, июнь, стр. 490.
- ² М. В. Юзефович. Воспоминания о Пушкине. «Русский архив», 1880, т. III, стр. 439.
- Стр. 406. ¹ А. С. Гангелов. Воспоминания декабриста. М., 1888, стр. 199.
- Стр. 407. ¹ «Дела III отделения... об А. С. Пушкине». СПб., 1906, стр. 82—84, 91, 94, 95, 97—98. «Русская старина», 1879, т. XXV, стр. 753; 1880, т. XXVII, стр. 146—147; 1884, т. XLII, стр. 636, «Петербургский курьер», 31 мая 1914 г., № 127.
- Стр. 409. ¹ «Русская старина», 1880, т. XXVIII, стр. 583, 582.
- ² Ваню Шадури. Указ. соч., стр. 199.
- Стр. 417. ¹ Адресат писем впервые установлен Т. Г. Зенгер-Цявловской, сопроводившей их обширными комментариями, в которых рассказывает историю увлечения Пушкина Каролиной Собаньской (сб. «Рукою Пушкина», стр. 179—208). Однако значение этого увлечения для жизни и творчества Пушкина представляется мне слишком преувеличенным. В частности, автор высказывал предположение, что именно к ней обращено стихотворение «Я вас любил...». Несколько позднее внучка А. А. Олениной, возобновляя предположение П. В. Анненкова, отнесла стихотворение к последней, ссылаясь на то, что Пушкин вписал его в ее альбом, затем утерянный, а в 1833 г. якобы сделал там же приписку «Plusqu'erafait» (Дневник А. А. Олениной. Париж, 1936, стр. XXXIX—XL). Т. Г. Цявловская выдвинула ряд весьма веских возражений против такого отнесения (Дневник А. А. Олениной. «Пушкин. Исследования и материалы», т. II, М. — Л., изд-во АН СССР, 1958, стр. 280—292). Однако вопрос об адресате стихотворения был оставлен ею теперь открытым.
- Стр. 418. ¹ А. И. Дельвиг. Мои воспоминания, т. I. М., 1912, стр. 90.

- Стр. 419.** ¹ См. указанную выше работу В. В. Гиппиуса «Пушкин в борьбе с Булгариным», стр. 235—255.
- ² «Северная пчела», 11 марта 1830 г., № 30.
- Стр. 429.** ¹ В. Вересаев. Спутники Пушкина, т. II. М., «Советский писатель», 1937, стр. 48—49.
- Стр. 433.** ¹ «Северная пчела», 22 марта и 1 апреля 1830 г., №№ 35 и 39.
- Стр. 434.** ¹ «Старина и новизна», 1903, кн. 6, стр. 7—8 и 8—9.
- Стр. 440.** ¹ Эпитет «суровый» был придан Данте еще Батюшковым в «Речи о влиянии легкой поэзии на язык», открывавшей собой первый том его «Опытов в стихах и прозе», хорошо известный Пушкину (К. Н. Батюшков. Сочинения. Редакция, вступительная статья и комментарии Д. Д. Благого. М.—Л., «Academia», 1934, стр. 363 и 369).
- ² См. подробнее: Д. Д. Благой. Данте в сознании и в творчестве Пушкина. «Историко-филологические исследования. Сборник статей к 75-летию академика Н. И. Конрада». М., Изд-во АН СССР, 1967, стр. 235—244.
- Стр. 446.** ¹ Сообщение сына П. А. Вяземского, П. П. Вяземского, включенное В. В. Вересаевым в монтаж «Пушкин в жизни», что Пушкин якобы говорил, что эти стихи «были сочинены им для другой женщины» (Пав. П. Вяземский. Собрание сочинений. СПб., 1893, стр. 521), явно ошибочно. Стихотворение это находится в органической связи с письмом Пушкина к невесте от 30 июля 1830 года. Нечто подобное поэт мог бы сказать В. Ф. Вяземской о первой редакции стихотворения «На холмах Грузии», но и этого, судя по уже известному нам письму Вяземской к М. Н. Волконской, он не говорил.
- Стр. 452.** ¹ Г. Архангельский. Холерные эпидемии в Европейской России в 50-летний период 1823—1872. Диссертация на степень доктора. СПб., 1874; д-р М. А. Раскина. Холера азиатская и европейская. СПб., 1892.
- Стр. 454.** ¹ В составленных Пушкиным в 1830—1831 годах двух перечней стихотворений, намечавшихся им для нового отдельного издания его стихов, значатся: в первом «Осень 1 окт.», во втором «Осень в деревне 1830». Оба эти названия были вначале отнесены Б. В. Томашевским, считавшим, что «1 окт.» — значит «первые октавы», и присоединившимся к нему М. А. Цявловским к стихотворению «Осень». В этом усомнился Н. В. Измайлов, исходя из того, что «все черновые тексты „Осени“... известные нам полностью — с первых набросков и до конца, написаны несомненно в 1833 году...». Он же предложил новое убедительное прочтение сокращенного названия стихотворения в первом списке, как «Осень 1 октября», и отнес его к другому болдинскому стихотворению 1830 года, «Румяный критик мой...», над которым в рукописи имеется помета (исследователь считает ее «эпиграфом-заголовком»): «1 окт.<ября> 1830 Бол.<дино>». Соответственно и заглавие второго списка «Осень в деревне. 1830» он предложил отнести к стихотворению «Румяный критик мой...». Это заключение, не сопровождающееся никакой дополнительной аргументацией, представляется мне более спорным. Не обязательно, что хотя и схожие, но все же различные названия первого и второго списков обозначают одно и то же произведение. Стихотворение, намеченное для включения в первом списке (в издание оно вообще включено не было), во втором он мог заменить другим возникшим у него замыслом. Известны случаи, когда Пушкин включал в перечни своих произведений еще не написанные, а только задуманные и порой еще даже не начатые им вещи. Вполне допустимо, что так могло случиться и в данном случае. Мало того, название «Осень в деревне» снова повторяется в более позднем перечне Пушкина, относящемся

- к 1836 году, и тут Н. В. Измайлов допускает, что оно может иметь в виду стихотворение «Осень» (Н. В. Измайлов. Лирические циклы в поэзии Пушкина 30-х годов. «Пушкин. Исследования и материалы», т. II. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 16—17 и 40—41).
- Стр. 457. ¹ Во всех изданиях (в том числе и в большом академическом) сочинений Пушкина печатается: «Или Нормандии блестящие снега». Однако в Нормандии — одной из областей Франции — снега вообще не бывает. В пушкинской рукописи в этом слове вполне отчетливо написаны первые три буквы, дальше следует волнистая черта. Поэтому гораздо правильнее вместо *Нормандии* читать *Норландии* (Норландия — северная часть Швеции, отличавшаяся особенно суровым климатом).
- Стр. 458. ¹ Так писал, вероятно со слов самого Пушкина, Погдин Шевыреву («Русский архив», 1882, т. III, стр. 184).
- Стр. 463. ¹ Письмо от 22 июля 1830 года, подлинник по-французски «Пушкин в переписке родственников», публикация В. Враской. «Литературное наследство», т. 16—18, 1934, стр. 776.
- ² Набросок, являющийся переводом начала «Гимна к пенатам» английского поэта-романтика Р. Соути, в академическом издании датируется предположительно концом 1829 года. В. Я. Брюсов не без основания относит его к болдинской осени 1830 года (А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений со сводом вариантов, под редакцией, со вступительными статьями и объяснительными примечаниями Валерия Брюсова, т. I, ч. 1. Лирика. М., Госиздат, 1920, стр. 342—343).
- Стр. 464. ¹ Это особенно следует подчеркнуть, поскольку в специальной психиатрической литературе порой имеется тенденция указывать на наличие в Пушкине «всех особенностей, характерных для невротического склада» (д-р Е. Н. Каменева. Личность и генеалогия Пушкина с точки зрения современного учения о конституции и наследственности. «Журнал психологии, неврологии и психиатрии», 1924, т. IV, стр. 182—202). Ряд подобных же статей врачей-психиатров был опубликован в 20-е годы, в частности в «Клиническом архиве гениальности и одаренности» (т. 1, вып. 1 и 2, 1925). Но тенденция эта сохраняется и по сей час. Так, в научно-популярном журнале «Знание — сила», 1965 (№ 11, стр. 39) директор психиатрической клиники им. С. С. Корсакова, заслуженный деятель науки, проф. В. М. Банщиков, в ответе на вопросы читателей приводит болдинскую осень как классический пример «циклотимии».
- Стр. 465. ¹ Заключительная глава «Евгения Онегина» была начата Пушкиным, как это следует из его пометы в черновой рукописи, 24 декабря 1829 года. Однако тогда из начальных восьми строф были написаны только первая и первоначальная редакция второй, затем постом вовсе отброшенная. Следов дальнейшей работы над этими строфами до болдинской осени мы не имеем.
- Стр. 467. ¹ Так она названа в последнем десятитомном собрании сочинений Пушкина (Гослитиздат, 1962, т. 6).
- Стр. 472. ¹ М. Гершензон. Мудрость Пушкина. «Книгоиздательство писателей в Москве», 1919, стр. 130, 131.
- ² Б. Мейлах. Пушкин и русский романтизм. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1937, стр. 247.
- Стр. 473. ¹ Г. В. Жидков. Пушкин в искусстве Палеха. М. — Л., Изогиз, 1937, стр. 147.
- ² Б. П. Городецкий. Лирика Пушкина, стр. 379.
- Стр. 477. ¹ Данте Алигьери. Божественная комедия. Ад. Перевод с итальянского Ф. Фан-Дима. СПб., 1842, стр. 55. Цитирую именно

по этому переводу, сделанному прозой и наиболее точно передающему подлинник. Параллельно переводчицей приводится и итальянский оригинал.

Стр. 481. ¹ Очень характерно, что творчество Пушкина явилось и для самого Чаадаева одним из тех замечательнейших явлений русской национальной жизни (к ним, как и Пушкин, относил он Петра I и Ломоносова), которые побудили его внести поправку в пессимистические суждения своего первого «философического письма»: «Может быть, есть преувеличение и в том, что временами я печалился о судьбе нации, из недр которой вышла могучая натура Петра Великого, всеобъемлющий ум Ломоносова и обаятельный гений Пушкина» (Чаадаев. Апология сумасшедшего. Казань, 1906, стр. 18; подлинник по-французски).

Стр. 482. ¹ Близкое к этому истолкование «Аквилона» было уже дано Л. Н. Майковым («Из заметок о Пушкине. О стихотворениях „Туча“ и „Аквилон“». «Русский вестник», 1893, № 2, стр. 7). В отличие от этого, Ю. Н. Тынянов утверждал, что «не подлежит сомнению» «семантическая связь» стихотворения «с революцией декабристов» («Архаисты и новаторы», стр. 241). Б. В. Томашевский справедливо возражал, что «непонятно, о какой революции декабристов могла идти речь в 1824 г. и что значит аквилон, кто дуб и кто тростник?». Решительно оспаривал он и все истолкования «Аквилона», как Майковым, так и другими исследователями, считая, что «попытки приурочить аллегоризм данного стихотворения к каким бы то ни было событиям в 1824 г. не удались». Поэтому, заключал исследователь, «если принять дату, поставленную Пушкиным, т. е. отнести его к осени 1824 г., оно остается загадочным». Единственная возможность разгадать аллегоризм стихотворения (а в наличии его он, как и все другие исследователи, справедливо не сомневался) — это, по его мнению, принять высказанное Г. С. Глебовым, который впервые обратил внимание на запись Пушкиным друг подле друга начал первых строк «Аквилона» и «Ариона», предположение о возможности «внутренней связи» между этими двумя стихотворениями и отсюда о том, «не носила ли помета „1824. Мих.“ защитного характера, т. е. не был ли он написан после 14 декабря?» («Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», кн. 6, 1944, стр. 304): «Действительно, если допустить связь „Аквилона“ с „Арионом“ и соответствующее изменение датировки, то стихотворение получает вполне определенный смысл» (Б. Томашевский. Пушкин, кн. вторая. Материалы к монографии. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 50—51). О том, каков этот смысл, автор не говорит. Вначале он высказывал предположение о связи стихотворения со смертью Александра I (А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах, под редакцией Б. В. Томашевского, т. II, 1957, стр. 424). Однако пушкинскую дату редактор все же не решился отменить, оставив «Аквилона» под 1824 годом. Но в самом предположении Б. В. Томашевского аллегоризм стихотворения также не получал сколько-нибудь убедительного раскрытия: если «дуб величавый», очевидно, Александр I, то совершенно неясно, кто же — «грозный аквилон», низвергнувший его и продолжающий гонение на «тростник» и «облачко», то есть на Пушкина. И по-видимому, сам исследователь отказался от такого толкования. По крайней мере, в его книге 1961 г. об этом ничего не говорится. Наоборот, указывая здесь, что для разгадки надо «допустить», что дата «„1824“ вызвана соображениями прикрытия политического смысла стихотворения» и что «выбор даты „1824“ (на год раньше 14 декабря), по-видимому, продиктован именно этими соображениями», Томашевский, видимо, теперь на основании пере-

датировки склоняется к точке зрения Тынянова о связи аллегоризма «Аквилона» с «революцией декабристов». И эта поддержанная Томашевским точка зрения на маскировочный характер даты, поставленной Пушкиным, и на связь стихотворения с 14 декабря 1825 года стала среди исследователей общепринятой. Так, Н. В. Измайлов пишет, что «Арион» и «Аквилон» — стихотворения, «связанные с крушением декабристов и с участием Пушкина в движении („Арион“ несомненно, а „Аквилон“ — весьма вероятно)» («Лирические циклы в поэзии Пушкина 30-х годов», стр. 15—16); примерно то же читаем в примечаниях Т. Г. Цявловской к последнему десяти tomному гошлитовскому собранию сочинений Пушкина: «...нет сомнения в том, что за образами природы в „Аквилоне“ подобно тому, как это было в стихотворении „Арион“, стоят современные события, и едва ли стихотворение могло быть написано до восстания 14 декабря 1825 г.» (т. II, стр. 672). Еще решительнее пишет об этом Б. П. Городецкий, прямо утверждающий, что стихотворение «явно» связано «с грозными событиями 1825 г.» («Лирика Пушкина», стр. 327). Однако все названные исследователи ограничиваются только что приведенными и, по существу, чисто декларативными заявлениями, не прибегая к анализу образного строя стихотворения (то, что в этой связи говорится Б. П. Городецким, носит крайне неполный и весьма общий характер), даже не ставя, как, впрочем, и сам Томашевский, тех вопросов «что значит аквилон, кто дуб и кто тростник», которые он же считал необходимым разрешить для раскрытия «аллегоризма» стихотворения. Между тем, если связывать стихотворение с событиями 14 декабря, неизбежно получается, что «аквилон» — Николай I, «дуб» — декабристы (то, что «тростник» — Пушкин, споров не вызывает). Однако стоит только сделать эти подстановки и обратиться к тексту самого стихотворения, как вся новая и весьма ответственная, поскольку речь идет об общественно-политической позиции Пушкина после и в связи с восстанием декабристов, интерпретация «Аквилона» сразу же обнаружит свою полную несостоятельность. Так, слова о дубе, который «над высотой в красе надменной величался» и был низвергнут за это аквилоном, находятся в прямом соответствии с рядом высказываний Пушкина о Наполеоне (напомню хотя бы обращение к нему в стихотворении 1821 г. «Наполеон»: «*Надменный!* кто тебя подвигнул!..» и там же: «Тильзит *надменного* героя», или строки о том же Наполеоне: «в бездну *повалили* мы тяготеющий над царствами кумир» — в стихотворении 1831 года «Клеветникам России»). Наоборот, ничего подобного этим словам в суждениях и высказываниях Пушкина о декабристах найти не удастся, как не удастся и найти каких-либо аналогий сравнению восстания 14 декабря «с грядью» «черных туч», которые разогнал, пропумев «грозою и славой», «грозный Аквилон». Наоборот, нечто подобное имеем в раннем стихотворении Пушкина «Наполеон на Эльбе»: «Но туча *грозная* нависла над Москвою, // И грянул мести *гром!*.. Полночь царь младой. Ты двинул ополченья... Отозвалось могущего *падение...*» Равным образом никак не вяжется разгром Николаем восстания декабристов с только что приведенными словами «прошумел грозой и *славой*». В начале «Стансов» 1826 года, обращенных к Николаю, правда, имеем это же слово. Но оно употреблено здесь в совсем ином, если не прямо противоположном смысле. «Славу» Николаю принесла отнюдь не расправа над декабристами, которую, как мы знаем, Пушкин резко осуждал; поэт выражает надежду, что «славу» царю может принести его последующая преобразовательная деятельность в духе Петра I и чайный тех же декабристов. Александру же низвержение «надменного» дуба

(победа над Наполеоном) «славу» — Пушкин всегда так считал — действительно принесло. Наконец, если видеть в «дубе» и «черных тучах» декабристов, которым противопоставляется «тростник» и «облачко» — поэт, то никакой «внутренней связи» «Аквилона» с «Арионом», в котором поэт не противопоставляет себя декабристам, а, наоборот, прямо подчеркивает свою близость к ним, не оказывается. Все становится на свое место, как я и пытаюсь показать в давшем мною анализе «Аквилона», если вернуться к прежней интерпретации Майкова и связать «Аквилон», что находится в полном соответствии с пушкинской датировкой стихотворения, со ссылкой поэта в Михайловское. К тому же, категорически отвергая интерпретацию Майкова, Томашевский смог выдвинуть против нее всего один-единственный аргумент, видимо придавая ему решающее значение: «Майкова не останавливает то обстоятельство, что не было такой бури, которая одновременно угрожала бы и Пушкину, и Наполеону». Но ведь в стихотворении о низвержении дуба аквилоном говорится в прошедшем времени («взыграл», «прошумел», «разогнал», «низвергнул»), а о действиях его в отношении тростника и облачка — в настоящем («клонишь», «гоишь»; что касается об относящемся тоже к прошедшему времени слову «недавно», то к событиям, происшедшим на глазах Пушкина и имевшим место всего лет за пять-шесть до начала гонений на него Александра, оно вполне может подойти). Таким образом, как видим, никакой «одновременности» в тексте стихотворения нет.

Стр. 486. ¹ «Мельмот Скиталец, сочинение *Матюреня*», пер. с французского Н. М., ч. IV. СПб., 1833, стр. 97, 123 и др. Выражение «мыслить и страдать» не могло быть подсказано переводчику пушкинской элегией, поскольку она появилась в печати только в 1834 году; к тому же оно является точным переводом французского подлинника: «Penser c'est donc souffrir» («L'homme du mystère, ou histoire de Melmoth le voyageur», Paris, 1821, t. II, p. 182); видимо, по этому изданию и познакомился с романом Мейчурэна Пушкин.

² М. П. Алексеев. Пушкин и наука его времени (разыскания и этюды). «Пушкин. Исследования и материалы», т. I. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 62—67.

³ «А. С. Пушкин. 1799—1949». Материалы юбилейных торжеств. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1951, стр. 33.

Стр. 490. ¹ Анализ творческой истории этого стихотворения дан Б. С. Мейлахом в его книге «Пушкин и русский романтизм». М. — Л., Изд-во АН СССР, 1937, стр. 257—264.

Стр. 491. ¹ При первой публикации в посмертном собрании сочинений Пушкина последняя строка читалась: «Темный твой язык учу». Но, видимо, это, превосходное само по себе, чтение — исправка готовившего издание Жуковского (см. академическое издание Пушкина, III, 1220). Это оспаривает Н. К. Гудзий (Н. К. Гудзий и К. вопросу о пушкинских текстах в посмертном издании сочинений Пушкина. «Проблемы современной филологии». Сб. статей к семидесятилетию академика В. В. Виноградова. М., Изд-во «Наука», 1965, стр. 382—383), но других аргументов, помимо соображений эстетического порядка, в распоряжении исследователя нет.

² В собрании стихотворений 1832 г. Пушкин включил «Дорожные жалобы» в число стихотворений 1829 г. Но Т. Г. Цявловская высказала вполне обоснованное предположение, что, если они и были задуманы и даже начаты в это время, написаны они были в основном в 1830 г. в Болдине (Пушкин. Собрание сочинений в 10 томах, т. II. М., Гослитиздат, 1959, стр. 722).

- Стр. 493.*¹ Б. В. Томашевский. Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения. Л., «Образование», 1925, стр. 115, 117.
- Стр. 494.*¹ Стихотворение Барри Корнуола в качестве литературного источника пушкинского «Заклинания» указано Н. В. Яковлевым в статье «Последний литературный собеседник Пушкина (Барри Корнуол)». «Пушкин и его современники», вып. XXVIII. Пг., 1917, стр. 17—20.
- Стр. 497.*¹ Б. П. Городецкий. Лирика Пушкина, стр. 388.
- Стр. 498.*¹ В примечаниях к этому стихотворению Б. В. Томашевский, ссылаясь на первоначальный вариант двух первых строк («Для берегов чужбины дальней...»), пишет: «Это заставляет предполагать, что стихотворение обращено к русской, уезжавшей за границу, а не к иностранке, уезжавшей на родину, как обычно предполагают». Однако на основании варианта, отброшенного самим поэтом, едва ли правомерно делать такое заключение. Ни о какой русской возлюбленной поэта, уехавшей за границу и там скончавшейся, нам абсолютно ничего не известно, хотя увлечения Пушкина изучались более чем достаточно. Наоборот, все реалии стихотворения, как и образы его, ведут нас к Амалии Ризнич. Томашевский не указывает, зачем же понадобилось Пушкину так резко изменить начало стихотворения. Видимо, для того, чтобы скрыть имя женщины, о которой в нем говорится. Но тогда, учитывая все мною сказанное, не естественнее ли предположить, что в первоначальном варианте Пушкин как раз хотел прибегнуть к подобной зашифровке, а затем отказался от этого, как вступающей в противоречие и с реальным фактом, и со всем дальнейшим образным строем стихотворения. Напомню кстати, что в печать Пушкин его не отдавал.
- Стр. 503.*¹ «Записки г. Бурienна, государственного министра, о Наполеоне, директории, консульстве, империи и восстановлении Бурбонов». Перевел с французского С. Де Шаплет, т. 1. СПб., 1834, ч. I, стр. 4, 8, 10; ч. 2, стр. 238, 239, 244.
- Стр. 504.*¹ Н. А. Добролюбов. Полное собрание сочинений в 6 томах, т. 1. М., Гослитиздат, 1934, стр. 320.
- Стр. 505.*¹ Б. В. Томашевский. Из пушкинских рукописей. «Литературное наследство», т. 16—18. 1934, стр. 300, 306. Перепечатано в его книге «Пушкин», кн. 2. Материалы к монографии. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 250, 256.
- Стр. 506.*¹ В. Кирпотин. Наследие Пушкина и коммунизм. М., ГИХЛ, 1936, стр. 77—79.
- ² Б. П. Городецкий. Лирика Пушкина, стр. 321—322.
- Стр. 510.*¹ Д. П. Якубович. К стихотворению «Таится пещера» (Пушкин и Овидий). «Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова». М. — Пг., ГИЗ, 1923, стр. 289—294.
- Стр. 513.*¹ Все эти стихотворения, точнее говоря, писаны элегическими дистихами — двестишными строфами, сочетающими гекзаметр (первый стих) с его разновидностью — пентаметром (второй). Но сам Пушкин (в составленных им в 1830—1831 годах списках своих стихотворений) назвал их просто «экзаметрами» («Рукою Пушкина», стр. 256 и 260). Незадолго до этого им было написано только еще одно стихотворение этим же размером — полусуштливая «Загадка», обращенная к Дельвигу («Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы», апрель — май 1829), который неоднократно, начиная еще с лицейских лет, употреблял этот размер.
- Стр. 514.*¹ В. Даль. Словарь живого литературного языка, т. 2. СПб., 1881, стр. 335.

- Стр. 515. ¹ В. Комарович. Паметки Пушкина в «Опытах» Батюшкова. «Литературное наследство», т. 16—18, 1934, стр. 885—904.
- Стр. 519. ¹ Г. А. Гуковский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., Гослитиздат, 1957, стр. 280.
- Стр. 521. ¹ Характерное свидетельство Белинского, прямо утверждающего, что незаконченное произведение Пушкина раскрыло, что такое Данте (V, 270).
- Стр. 522. ¹ О восстании янычар см.: Д. Т. Розин. История Турции, ч. 1. От истребления янычар до смерти Махмуда II. СПб., 1879.
- Стр. 524. ¹ А. М. Кукулевич и Л. М. Лотман. Из творческой истории баллады Пушкина «Жених». «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», кн. 6, 1941, стр. 72—91; Б. В. Томашевский. Пушкин, кн. 2, стр. 98—99.
- Стр. 527. ¹ Досуги сельского жителя. Стихотворения русского крестьянина Федора Слепушкина. СПб., 1826; Досуги сельского жителя. Стихотворения Федора Слепушкина, изд. 2-е, дополненное новыми стихотворениями. В двух частях. СПб., 1828.
- Стр. 528. ¹ В мае (между 6 и 13) 1828 года Б. М. Федоров записал, что Пушкин «сбирается к Слепушкину в Рыбацкую с Мицкевичем» (Из дневника Б. М. Федорова. «Русский библиофил», 1911, № V, стр. 34—35). Однако эта поездка, видимо, не состоялась.
- Стр. 531. ¹ Воспоминания П. А. Катенина о Пушкине. «Литературное наследство», т. 16—18, 1934, стр. 642.
- Стр. 534. ¹ В академическом издании к последнему стиху дано примечание: «Четыре точки вместо неудобного к печати слова поставлены в рукописи самим Пушкиным» (III, 1075). По существу это верно, следует только дополнить, что Пушкину эта строка была подсказана аналогичной строкой в сборнике «Древние российские стихотворения, собранные Киршей Даниловым» (М., 1818, стр. 400), где она также читается с точками (указано М. К. Азадовским в его книге «Литература и фольклор». Л., 1938, стр. 102).
- ² Текст «Сказания», опубликованного в сборнике песен Чулкова, по которому и познакомился с ним Пушкин, перепечатан в только что указанной книге Азадовского, стр. 99—101.
- Стр. 535. ¹ Правда, была сделана попытка связать и эту сказку со сборником братьев Grimm. Так, в широко известном одноименнике сочинений Пушкина под ред. Б. В. Томашевского в качестве литературного источника ее называлась сказка «Молодой великан» из того же сборника братьев Grimm. (А. Пушкин. Сочинения. Редакция, биографический очерк и примечания Б. В. Томашевского. Л., Гослитиздат, 1936, стр. 845). В примечаниях к новейшему русскому изданию этого сборника также говорится: «не лишено возможности, что сюжет о найме работника за три шелка» взят Пушкиным из сказки «Молодой пеликан», а о прозаической записи ее Пушкиным говорится, что хотя она «имеет характер записи народной сказки... этот характер мог быть придан ей в изложении самим Пушкиным» (Братья Grimm. Сказки. Минск, 1957, стр. 845). Однако, кроме сюжетной близости, между сказкой Пушкина и этой сказкой нет решительно ничего общего, и поэтому предположение, что прозаическая запись является не записью со слов Арины Родионовны, а обработанным пересказом гриммовской сказки, лишено всякого основания. «„Сказка о попе и о работнике его Балде“. — пишет М. К. Азадовский, вообще склонный даже несколько преувеличивать значение для сказок Пушкина чужеземных источников. — идет *всецело* из устного творчества и устного источника» («Литература и фольклор», стр. 104). Очевидно, отказался от своего предположения и сам Томашевский. В его книге «Пушкин» (кн. 2-я, 1961), он пишет, что «основой для

сказки о попе послужила запись няниной сказки» (стр. 96). В примечаниях к пушкинским записям сказок в редактированном им академическом десятитомнике он также указывает, что для трех сказок, в том числе для «Сказки о попе», он воспользовался этими записями, сделанными, по-видимому, со слов Арины Родионовны (III, 536).

- Стр. 538. ¹ Описание многочисленных «забавных листов» дано Д. Ровинским: «Русские народные картинки», кн. I. Сказки. «Забавные листы». СПб., 1881. Среди них имеется, кстати, и лист «Немец и батрак», тематически в какой-то степени схожий с пушкинской сказкой: «Немец нанял батрака, деревенского мужика. Чтобы год ему служил, не пьянствовал бы, а воду только пил. Немного тебе будет я работы, иной даром бы пошел из охоты... За дочками глядеть, и дома бы сидеть, ты должен глядеть и за женой, гляди и надо мной. Исправляй же так, как я велю, а не так будешь жить, я тебя обдеру. Стал батрак у дверей, и очень посмелей, немец пошел на двор, а батрак ево кнутом. Немец упал, а батрак и за волосы таскал...» и т. д. На картинке батрак, повалив немца на пол, бьет его плетью (стр. 450—451).
² Абрам Эфрос. Рисунки поэта. М.—Л., «Academia», 1933, стр. 305 и 427—428.
- Стр. 541. ¹ Е. А. Василевская в статье «Лексика сказок А. С. Пушкина» («Ученые записки кафедры русского языка Московского государственного педагогического института», вып. II, 1938) пишет: «Сравнительно редким словом является существительное „проворье“» (стр. 54), но конкретных указаний употребления этого слова автор не приводит. Между тем ни в одном из словарей русского языка оно, насколько мне известно, не зарегистрировано.
- Стр. 543. ¹ «Сын отечества», 1840, т. II, кн. 3, стр. 611—612.
² А. В. Кольцов. Полное собрание сочинений. СПб., 1909, стр. 213.
- Стр. 544. ¹ Н. П. Огарев. Избранные социально-политические и философские произведения, т. 1. М., Госполитиздат, 1952, стр. 427.
- Стр. 547. ¹ М. М. Филиппов. Мысли о русской литературе. М.—Л., изд-во «Наука», 1965, стр. 224, 225. Подобное «мнение» о стихотворениях Пушкина, «от которого пошло в нашей литературе столько стихотворений — и дермонтовских, и огаревских, и некрасовских», высказывал Аполлон Григорьев (сб. «Русские писатели XIX века о Пушкине». Л., Гослитиздат, 1938, стр. 457—458; там же, стр. 512).
- Стр. 551. ¹ М. П. Еремин. Пушкин-публицист. М., Гослитиздат, 1963, стр. 177.
- Стр. 553. ¹ В академическом издании эта эпиграмма, по существу представляющая собой совершенно самостоятельное и законченное произведение, неправоммерно, с моей точки зрения, помещена только в черновиках, относящихся к «Моей родословной», и тем выпадает из поля зрения широкого читателя. Впервые включена в основной текст в полном собрании сочинений Пушкина в девяти томах («Библиотека „Огонек“». Общая редакция, примечания и вступительная статья Д. Д. Благого и С. М. Петрова. М., изд-во «Правда», 1954).
- Стр. 555. ¹ А. И. Дельвиг. Мои воспоминания, т. 1. М., 1912, стр. 112, 115—116.
- Стр. 557. ¹ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. III. Изд-во АН СССР, 1949, стр. 1229. Замечание редакции, что речь идет только о словах «Post scriptum», неубедительно.
² См. примечание к «Моей родословной» Т. Г. Цявловской (Собрание сочинений Пушкина в десяти томах, т. II. М., Гослитиздат, 1959, стр. 728—729).
- Стр. 560. ¹ Правда, Бенкендорфу Пушкин писал, что послал свой стихотворный «ответ» на пасквиль «анонимного сатирика» Дельвигу с

просьбой опубликовать его в «Литературной газете», но Дельвиг ему отсоветовал. Однако это указание, видимо, все тот же отвлекающий тактический прием, поскольку стихотворение было написано по дороге в Москву, то есть, по-видимому, уже после того, как Пушкин узнал о запрещении «Литературной газеты»; во всяком случае, по приезде в Москву ему это сразу стало известно. Впрочем, очень возможно, что Пушкин действительно послал Дельвигу свою резкую отповедь Булгарину — набросанное в том же Болдине, но значительно ранее, стихотворение «Решил Фиглярин, сидя дома...» (вариант: «Видок Фиглярин, сидя дома...»), которое и в самом деле является непосредственным ему «ответом» и которое Пушкин присоединил позднее в качестве постскриптума к «Моей родословной».² Впервые опубликована была «Моя родословная» в Лондоне Герценом в «Полярной звезде на 1856 год» вместе с такими «вольными» стихами Пушкина, как «Вольность», «Деревня», «К Чаадаеву», «Кинжал». Последнее наглядно показывает, что Герцен вполне понимал ее резко оппозиционный характер. В России «Моя родословная» стала включаться в собрания сочинений Пушкина, да и то лишь частично, только с 1857 года.

³ Так, сын П. А. Вяземского П. П. Вяземский свидетельствует: «Распространение этих стихов, несмотря на увещания моего отца, несомненно вооружило против Пушкина много озлобленных врагов, и более всего вооружило против него при его кончине целую массу влиятельных семейств в Петербурге» (кн. Павел Вяземский. Собрание сочинений, стр. 528). Особенно знаменательны осторожно-неопределенные слова «при его кончине», которые, конечно, имеют в виду еще и до сих пор не до конца ясные обстоятельства, связанные с предузельной травлей поэта.

Стр. 564. ¹ М. А. Цявловский. Пушкин по документам Погодинского архива. «Пушкин и его современники», т. V, вып. XIX—XX. Пг., 1914, стр. 73; Л. Н. Майков. Пушкин, стр. 351. Возможное содержание большинства замыслов пьес, Пушкиным не осуществленных, попытался угадать С. М. Бонди в статье «Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века». В сб.: «Пушкин — родоначальник новой русской литературы», под ред. Д. Д. Благого и В. Я. Кирпотина. М., Изд-во АН СССР, 1941.

Стр. 565. ¹ Л. Н. Майков. Пушкин, стр. 330.

Стр. 567. ¹ С. М. Бонди. Указанная статья, стр. 401—402.

Стр. 572. ¹ См. обширный комментарий Д. П. Якубовича к «Скупому рыцарю» в Полном собрании сочинений Пушкина, т. VII. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1935, стр. 506—522.

Стр. 573. ¹ Кс. Полевой. Записки, СПб., 1888, стр. 119. М. П. Алексеев сомневается в точности передачи слов Пушкина Полевым (сб. «Шекспир и русская культура». Под ред. академика М. П. Алексеева, М. — Л., Изд-во «Наука», 1965, стр. 186). Однако высказываемые им скептические соображения не представляются мне достаточно убедительными.

² М. А. Цявловский. Пушкин по документам Погодинского архива, стр. 77.

Стр. 578. ¹ См. Д. Благой. Социология творчества Пушкина, стр. 176—178.

Стр. 579. ¹ С. М. Бонди. Указанная статья; Б. П. Городецкий. Драматургия Пушкина, стр. 267.

² Ишимова выполнила последний завет Пушкина. В том же году в «Современнике» были опубликованы следующие пять переведенных прозой пьес Корнуола, отмеченные пушкинским карандашом: «Лудовик Сфорца» (пьеса, которая, судя по реминисценциям именно

из нее, произвела на Пушкина особенно сильное впечатление). «Любовь, излеченная снисхождением», «Средство побеждать», «Амелия Уентурт» и «Сокол» (в бумагах Пушкина сохранилось начало перевода этой пьесы, который он стал делать сам, см. т. III, стр. 402 и 426). Сохранился также отрывок перевода Пушкиным поэмы Барри Корнуола «Марциан Колонна», см. «Рукою Пушкина», стр. 94—96). К ним было приложено предисловие автора и небольшой очерк о нем издателей однотомника (т. 8, 1837, стр. 535—536). В 1860 году в «Русском слове» появился стихотворный перевод «Людовика Сфорца» М. Михайлова со вступительной заметкой переводчика (№ 3, стр. 211—230). Еще одна пьеса Корнуола, «Хуан», опубликована вместе с несколькими его стихотворениями в сб. Н. В. Гербеля «Английские поэты в биографиях и образцах» (СПб., 1875, стр. 352—357).

Стр. 582. ¹ Цитирую по статье: Б. В. То м а ш е в с к и й. Пушкин и июльская революция 1830—1831 гг. (Французские дела 1830—1831 гг. в письмах Пушкина к Е. М. Хитрово) в его кн. «Пушкин», т. II, стр. 312; см. также на стр. 314 комментарий к словам Пушкина о браке Жанлис (французской детской писательницы, бывшей воспитательницы Луи Филиппа) с Лафайетом.

² Об исторических материалах и источниках, которыми пользовался Пушкин в своей работе, см.: Я. И. Я с и н с к и й. Работа Пушкина над историей французской революции. «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», кн. 4—5, стр. 359—385, и Б. В. То м а ш е в с к и й. Пушкин и история французской революции, в его кн. «Пушкин и Франция», Л., «Советский писатель», 1960, стр. 190—216. Однако некоторые положения этой последней статьи, ценной тем, что она насыщена очень большим, тщательно собранным и изученным фактическим материалом, являются спорными, а порой и явно неверными. Так, едва ли можно согласиться, что «точная классовая дифференциация социальных сил не свойственна историческому мышлению Пушкина» (стр. 16). Не совсем ясно, какой смысл вкладывает автор в эту фразу, но несомненно, что одной из существенных черт исторического мышления Пушкина, начиная уже с «Бориса Годунова», является понимание социальной (классовой) подоплеку исторических событий и соответственно этому художественное их изображение. Еще менее можно согласиться с тем, что в маленьких трагедиях Пушкин, поскольку он стремится изобразить в них «борьбу извечных страстей», «общечеловеческие характеры», «пользуется обстановкой иных народов» и «иных эпох» всего лишь «в порядке придания драмам наиболее обобщающего значения». На самом деле художественная связь сюжета и образов героев с той национально-исторической обстановкой («народом», «эпохой»), в которой они живут и действуют, носят не условный, а глубоко органический характер.

Стр. 585. ¹ П. В. А н я н к о в. А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений. СПб., 1873, стр. 361.

Стр. 586. ¹ Б. В. То м а ш е в с к и й. Маленькие трагедия Пушкина и Мольер, в его кн. «Пушкин и Франция», стр. 262—314. Ценность статьи в том, что автор не только тщательно сопоставил «Скупого рыцаря» и «Каменного гостя» с пьесами на ту же тему Мольера, приведя ряд реминисценций из них Пушкина, но и установил существенные различия двух писателей. Вместе с тем в ней слишком преувеличена роль мольеровских пьес в процессе создания этих маленьких трагедий, осуществленных якобы именно в порядке «литературного соревнования» с Мольером. С этим связано и весьма малоубедительное столкновение противоречащей данной концепции заметки Пушкина

о Шекспире и Мольере, которую, по мнению автора, «было бы неправильно принимать... за объективную критическую характеристику Мольера... Эта заметка скорее является самопризнанием, раскрытием собственного понимания трактовки характеров...». Однако сколь угодно веского обоснования этому автор не дает, ссылаясь лишь на то, что «далеко не случайно, что из трех оригинальных маленьких трагедий две совпадают по теме с комедиями Мольера...», да на свою указанную статью («Пушкин и французская литература», в той же книге, стр. 120).

Стр. 590. ¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 25, ч. II, стр. 146.

Стр. 591. ¹ «Пушкин и его современники», вып. XIX—XX. Пг., Изд-во АН СССР, 1914, стр. 92.

Стр. 606. ¹ К. Маркс. Экономические рукописи 1857—1858 гг. Архив Маркса и Энгельса, т. IV. Партиздат, 1935, стр. 219—221.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 13, стр. 136.

Стр. 607. ¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 38, стр. 171. Там же, т. 22, стр. 29; там же, т. 13. Примечание к стр. 158.

Стр. 608. ¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 4, стр. 427.

² Первая глава «Гобсека» «Ростовщик» (сперва он был разделен на главы) была опубликована в феврале 1830 года. Полностью он вышел в свет в апреле того же года в первом томе «Сцен частной жизни» Бальзака. Однако никаких сведений о знакомстве с ним Пушкина в это время не сохранилось. Сами упоминания им имени Бальзака, к творчеству которого он относился явно скептически, появляются только в 1832 году. От этого года дошел до нас и составленный им список французских романов, о которых он собирался специально писать. В этом списке имеются и произведения Бальзака, в том числе названы и «Сцены из частной жизни». В уже упоминавшейся обширнейшей коллекции параллелей к «Скупому рыцарю», собранных в комментарии к нему в VII томе академического издания 1935 года, «Гобсек» — параллель, безусловно, самая значительная — отсутствует. Привлекается «Гобсек» к анализу «Скупого рыцаря», но только в плане резкого противопоставления, И. М. Нусиновым в его книге «Пушкин и мировая литература» (М., «Советский писатель», 1941, стр. 73—74).

Стр. 610. ¹ И. Ф. Бэлла. Моцарт и Сальери (к исторической достоверности трагедии Пушкина). В сб.: «Пушкин. Исследования и материалы», т. IV. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 237—266. См. еще его статью «О сюжетной основе пушкинской трагедии „Моцарт и Сальери“» («Известия АН СССР, Серия литературы и языка», 1964, т. XXIII, вып. 6, стр. 487—501) и живо и доходчиво написанную книжку: Игорь Бэлла. «Моцарт и Сальери». Трагедия Пушкина. Драматические сцены Римского-Корсакова. М., Музгиз, 1953. См. также: В. А. Францев: К творческой истории «Моцарта и Сальери». Slavia, Praha, 1931, Rocnik X, Seš. 2, стр. 323.

² Об источниках Пушкина см. в обстоятельнейшем комментарии-статье к «Моцарту и Сальери» М. П. Алексеева при VII томе академического издания Пушкина, 1935, стр. 523—546. Автор справедливо подвергает сомнению утверждение о тесной связи пушкинской маленькой трагедии с произведениями Гофмана, но в свою очередь преувеличивает значение для нее книги Вагкенародера-Тика «Об искусстве и художниках. Размышления любителя изящного...».

Стр. 611. ¹ А. О. Смирнова. Записки. Дневник. Воспоминания. Письма. М., 1929, стр. 176.

² См. о ней: Бэлла. Мария Шимановская. М., Изд-во АН СССР, 1956.

³ Сб. «А. Н. К. Лядов». Пг., 1916, стр. 199.

⁴ Воспоминания П. А. Катенина о Пушкине. «Литературное наследство», т. 16—18, стр. 641.

Стр. 612. ¹ Э. Найдич. Пушкин и художник Г. Г. Гагарин. По новым архивным материалам. «Литературное наследство», т. 58, стр. 272.

² Указанная работа, стр. 525. На эту же точку зрения стали Б. В. Томашевский (в примечаниях к малому академическому собранию сочинений Пушкина в десяти томах, т. VII, 1949, стр. 698—699, Б. П. Городецкий (в своей книге «Драматургия Пушкина») и другие.

³ Западноевропейские высказывания «за» (их особенно много) и «против» указаны в названных выше работах И. Ф. Балзы. В только что опубликованной новой работе доктора медицины Дитера Кернера, вышедшей к 175-летию со дня смерти Моцарта, «Orpheus und Mozart» (Mainz, 1966), указывается, что только за последнее десятилетие 28 врачей, исследовавших вопрос о смерти Моцарта, высказались за его отравление. Там же приводится еще одно важное сообщение современника, Исаака фон Геринга, в его «Путешествии по Австрии и Италии»: «18 ноября 1791 г. Моцарт в последний раз появился публично, дирижируя кантатой... Он жаловался на симптомы отравления и на то, что в возрасте всего 35 лет должен умереть». В советской печати с реактивными возражениями против версии отравления Моцарта выступил Б. С. Штейнпресс: «Новый вариант старой легенды» («Советская музыка», 1954, № 11), «Миф об исповеди Сальери» («Советская музыка», 1963, № 7) и его же статья-фельетон «Диалог о Моцарте и Сальери» («Литературная Россия», № 49 (153), 3 декабря 1963 г.). В коллективной монографии «Пушкин. Итоги и проблемы изучения» (М.—Л., Изд-во «Наука», 1966) по этому поводу сказано: «Длительная, но мало результативная дискуссия возникла в связи с возобновлением в самое последнее время в некоторых кругах западноевропейской и советской музыковедческой общественности интереса к давнейшей легенде о реальности отравления Моцарта его другом композитором Сальери, широко распространившейся в Западной Европе, после 1824 года, решительно отвергнутой позднейшей исторической критикой» (стр. 457). Однако думается, что такое заключение надо признать по меньшей мере преждевременным. Более прав Б. В. Томашевский, который в примечаниях ко второму изданию академического десяти томника Пушкина, в поправку к сказанному им в первом издании о Сальери «Рассказы о том, что он признался перед смертью в отравлении Моцарта, не подтверждаются исследователями», пишет: «Сальери в самом деле признался перед смертью, но насколько его признание соответствует действительности, до сих пор является предметом спора». Полная сводка всех документов о виновности Сальери и подробная библиография даны в книге: Johannes Dalchow, Gunther Duda, Dieter Kerner. W. A. Mozart. Die Dokumentation seines Todes. Pähl, 1966.

Стр. 613. ¹ Письмо П. В. Анненкова к И. С. Тургеневу от января 1853 года и ответ на него (Л. Н. Майков. Пушкин, стр. 320—321).

² «Драматургия Пушкина». Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. М., Институт мировой литературы им. Горького АН СССР, 1951, стр. 20. То же в его книге «Драматургия Пушкина».

Стр. 614. ¹ «Рукою Пушкина», стр. 280.

Стр. 619. ¹ Кстати, стоит отметить, что эта действительно присущая реальному Моцарту черта пленяла и Грига: «В Моцарте мы видим воплощение детской жизнерадостности, доброжелательства и беспритязательности. Он был способен поставить „Волшебную флейту“ в балаганном театре, не боясь скомпрометировать тем самым свое

достоинство, как поэта». Цитирую по книге Б. В. Асафьева (Игоря Глебова) «Григ». 1948, стр. 30. Как видим, характеристика Грига прямо совпадает с образом Моцарта в пьесе Пушкина, даже, может быть, ею и подсказана.

- Стр. 620. ¹ F. Niemetschek. *Leben des K. K. Karpelmeister W. Mozart*. Prag, 1798, S. 34. Эту и следующую дальше из него же цитату (S. 81) привожу по работе Игоря Балзы «Моцарт и Сальери», стр. 13 и 53.
- Стр. 630. ¹ Заглавие «Моцарт и Сальери» не только было названо Пушкиным в его сообщении друзьям по возвращении из ссылки о своих новых замыслах, но оно фигурирует и несколько позднее в составленном им списке специально драматических замыслов. Вариант заглавия «Зависть» относится к октябрю 1830 г. («Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском доме». М.—Л., Изд-во АН СССР, 1937, стр. 60). Однако уже в списке, составленном в конце ноября 1830 г., этот вариант отброшен и пьеса даже прямо обозначена «Сальери» («Рукою Пушкина», стр. 276—278).
- Стр. 638. ¹ Иван Щеглов. Нескромные догадки (в его книге «Новое о Пушкине», СПб., 1902, стр. 132—147); Нестор Котляревский. «Каменный гость» (Библиотека великих писателей, под ред. С. А. Венгера. Пушкин. Собрание сочинений, т. III. СПб., изд. Брокгауз и Ефрона, стр. 137—138).
- ² А. А. Ахматова. «Каменный гость» Пушкина. «Пушкин. Исследования и материалы», т. II. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 184—185.
- Стр. 639. ¹ Б. В. Томашевский. «Каменный гость» (Пушкин. Полное собрание сочинений, т. 7. Изд-во АН СССР, 1935, стр. 553—576).
- Стр. 646. ¹ Высказывалось предположение, что Пушкин собирался включить в текст, в качестве романа, исполняемого Лаурой, свое стихотворение «Я здесь, Инезилья...», действительно написанное вполне в дон-гуановском ключе. А. С. Даргомыжский очень органично ввел его в свою новаторскую оперу «Каменный гость», которую, отбросив традиционное либретто, написал на полностью сохранный текст пушкинской маленькой трагедии.
- Стр. 653. ¹ Цитирую по изданию: Э. Т. А. Гофман. Избранные произведения в трех томах, т. I. М., изд-во «Художественная литература», 1962, стр. 72—74.
- Стр. 657. ¹ Так, например, И. Эйгес утверждает, что, в отличие от рассказа Гофмана, в котором трактовка образа Дон Жуана дана под прямым влиянием музыки Моцарта, и позднейшей драматической поэмы Алексея Толстого, посвященной памяти Моцарта, «пьеса Пушкина является отражением прежде всего текста оперы Моцарта» («Музыка в жизни и творчестве Пушкина». М., Музгиз. 1937, стр. 121). Почти не затрагивается этот вопрос и в книге А. Глумова «Музыкальный мир Пушкина» (М.—Л., Гос. музыкальное изд-во, 1950, стр. 221—222).
- Стр. 658. ¹ И. Ф. Балза. Моцарт и Сальери, стр. 19—21. Так же — считает автор — воспринимал это в своих драматических сценах «Моцарт и Сальери» и Римский-Корсаков (стр. 97—106). Некоторые исследователи склонны были считать, что Пушкин вообще совершил в данном случае ошибку, вкладывая в уста Моцарта «программное» истолкование набросанной им «безделицы» (см., например, упомянутую статью М. П. Алексеева, стр. 533—534). Так называемая программная музыка возникла и в самом деле значительно позднее. Но когда Моцарт говорит Сальери: «Представь себе...» — речь идет не о «навязывании» им «зрительного истолкования» своего произведения, а о желании ввести в то внутреннее душевное состояние, в круг тех «двух-трех мыслей» (отсутствие программности

не значит же безмысленность), которые и вылились в его творческом сознании в присущие ему музыкальные образы.

² Я отметил эти мотивы еще в своей давней работе «На рубеже тридцатых годов» («Социология творчества Пушкина», изд. 2, М., изд-во «Мир», 1934, стр. 243—249). Но тогда в чрезмерном увлечении «социологием» я дал им, как во многом и всему творчеству болдинской осени, неверное истолкование.

Стр. 661. ¹ Полностью вся четвертая сцена в подлиннике и в подстрочном переводе на русский язык приводится в комментарии Н. В. Яковлева к «Пиру во время чумы» (Пушкин. Полное собрание сочинений, т. VII. Изд-во АН СССР, 1935, стр. 580—602).

² Опубликована с репродукцией всех листов автографа и сопроводительной заметкой Д. Благого в сб. «Пушкин — родоначальник новой русской литературы» под ред. Д. Д. Благого и В. Я. Кирпотина (М. — Л., Изд-во АН СССР, 1941, стр. 1—20).

Стр. 670. ¹ О внутренней связи «Героя» с миром маленьких трагедий писал Н. В. Фридман в статье «Героический романтизм „последнекабрьского“ Пушкина (к вопросу о происхождении маленьких трагедий)». «Ученые записки Московского университета», вып. 110, Труды кафедры русской литературы, кн. 1-я. М., изд. МГУ, 1946, стр. 141.

Стр. 671. ¹ См. С. Н. Дурылин. Пушкин на сцене. М., Изд-во АН СССР, 1951. Один из замечательнейших образов Сальери создал Ф. И. Шаляпин, исполняя его роль в опере «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова, в которой почти полностью сохранен пушкинский текст. Оказывается, Шаляпин, который обладал и замечательным драматическим дарованием, мечтал также и о сценическом воплощении самой пьесы Пушкина. Известный балетмейстер и танцовщик Сергей Лифарь, сделавший очень много для пропаганды творчества Пушкина за рубежом, рассказывает, как в 1937 г., за год до смерти, Шаляпин сказал ему: «Откроем вместе Академию драматического искусства в Париже. Для начала будем играть „Моцарта и Сальери“ Пушкина. Ты будешь Моцартом, а я Сальери. Слушай!..“ И, не глядя в текст, по памяти начал декламировать обе роли — Моцарта и Сальери. Слушал я его с возрастающим трепетом. Я был обворочен глубиной слова, изяществом дикции, страстностью и стихийностью этого великого артиста. Никогда я не слышал и думаю, что не услышу такого гениального мастерства. Я присутствовал на мистереи, чуде чудес драматического искусства и перевоплощения. Я был потрясен, раздавлен...» (Сергей Лифарь. Зарубежная пушкиниана. Париж, 1966, стр. 67).

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИИ А. С. ПУШКИНА

- Акафист Екатерине Николаевне Карамзиной — 159.
- Аквилон — 481—482, 694—696.
- Александр Радищев — 226.
- Андрей Шенье — 20, 22, 50, 64, 65—68, 70, 145, 157, 212, 340, 485, 519, 561, 678, 679.
- Анфологические эпиграммы — 512, 515, 517, 518, 520, 521.
- Анчар — 159, 180—202, 683, 684.
- Арап Петра Великого — 126, 160, 222, 223—274, 276, 277, 278, 303, 336, 421, 422, 423, 424, 550, 687.
- Арион — 71, 92, 139, 153—159, 166, 202, 207, 212, 221, 373, 432, 482, 484, 548, 552, 682, 694—696.
- Баратынский («Баратынский принадлежит...») — 434—435, 436.
- Барышня-крестьянка — 460, 488, 687.
- Бахчисарайский фонтан — 96, 259, 303, 326, 327, 328, 330, 332, 395, 467, 563, 571, 689.
- Беральд Савойский — 564, 565.
- Бесы — 113, 459, 470—484, 487, 490, 518, 530, 541, 559.
- «Блажен в золотом кругу вельмож...» — 216—217, 437, 630.
- «Близ мест, где царствует Венеция златая...» — 211, 212.
- Бова — 107, 318, 509, 523.
- Борис Годунов — 15, 20—22, 24, 32, 63, 64, 70, 74, 96, 98, 107, 121, 213, 217, 224, 231, 235, 236, 238, 239, 243, 245, 247, 259, 260, 261, 273, 276, 277, 303, 310, 322, 327, 329, 334, 348, 386, 405, 421, 422, 441, 443, 445, 507, 531, 563, 565, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 579, 586, 589, 591, 593, 595, 598, 637, 652, 671, 674, 701.
- Бородинская годовщина — 320.
- Братья разбойники — 19, 96, 312, 378.
- «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» — 346, 410—412, 414, 415, 491, 500, 670, 671.
- «Был я среди донцов...» — 402.
- Вадим — 19.
- Вакхическая песня — 208, 301, 410, 485.
- «В еврейской хижине лампада...» — 106—109, 137, 153, 176, 178—179.
- «Вертоград моей сестры...» — 173.
- «В журнал совсем не европейский...» — 307.
- «В крови горит огонь желанья...» — 173.
- Влюбленный бес — 564.
- «В начале жизни школу помню я...» — 477, 518—521.
- «Внемли, о Гелиос, серебряным луком звенящий...» — 510.
- «Во глубине сибирских руд...» — 86, 95, 137, 138—139, 142—147, 153, 158, 161, 165, 166.
- Возражение критикам «Полтавы» — 280, 287, 303, 308.
- Возражение на статьи Кюхельбекера в «Мнемозине» — 210, 454.
- Война — 338, 402.
- З. Н. Волконской — 214, 215.
- Вольность — 14, 17, 21, 31, 40, 99, 133, 134, 138, 145, 159, 161, 189, 207, 700.

- Воображаемый разговор с Александром I — 42—43, 121.
 «Ворон к ворону летит...» — 100.
 Воспоминание — 171—172, 177, 179, 211, 340, 412, 461, 465, 483, 490—491.
 Воспоминания в Царском Селе (1814) — 461.
 Воспоминания в Царском Селе (1829) — 240, 461, 520.
 «Восстань, о Греция, восстань...» — 403.
 «В отдалении от вас...» — 342.
 «В прохладе сладостной фонтанов...» — 222, 684.
 «В роще Карийской, любезной лодцам, таится пещера...» — 510, 697.
 «Всем красны боярские конюшники...» — 525, 528.
 «Все тихо — на Кавказ идет ночная мгла...» — 356, 359, 361, 461.
 «В степи мирской...» — см. «Три ключа».
 «В стране, где Юлией венчанный...» (Из письма Н. И. Гнедичу) — 121, 122, 510.
 Второе послание к цензору — 33, 67.
 «В часы забав или праздной скуки...» (Стансы) — 177—178, 221, 461, 682.
 «Вы избалованы природой...» (Ел. Н. Ушаковой) — 342, 343.
 Выстрел — 399.
 Гавриилада — 16, 42, 48, 50, 51, 67—71, 96, 172, 173, 177, 197, 273, 302, 306, 340, 342, 416, 446, 484, 509, 678, 679, 682.
 Герой — 298, 501—508, 671, 705.
 «Говоришь: за бочку рома...» — 553, 557.
 «Город пышный, город бедный...» — 343.
 Городок — 118.
 Граф Нулин — 58, 96, 97, 238, 263, 305, 323, 343, 358, 434, 688.
 Графу Олизару — 75—76, 78.
 Гробовщик — 459, 488.
 В. Л. Давыдову («Меж тем как генерал Орлов...») — 16.
 «Дар напрасный, дар случайный...» — 172, 176—179, 220—221, 340, 411, 412, 453, 465, 484.
 19 октября (1825) — 92, 102, 122, 143, 227.
 19 октября (1827) — 147.
 Делибаш — 346, 403, 479, 482.
 Демон — 72, 90.
 «Денница. Альманах на 1830 год» — 236, 419.
 Деревня — 14, 17, 23, 40, 99, 146, 545—547, 700.
 Десятая заповедь — 172.
 Джон Теннер — 355, 375.
 Дмитрий и Марина («Лжедмитрий») — 564, 565.
 «Для берегов отчизны дальней...» — 459, 497—501.
 Дневник (1833—1835) — 351—352, 550—551, 558.
 Домик в Коломне — 98, 451, 460, 464, 468, 544.
 Дон — 346, 402.
 Дон Жуан — см. «Каменный гость».
 Дорожные жалобы — 82, 113, 491—492, 493, 696.
 Другам — 15, 44, 48, 139, 160—170, 188, 207, 220, 244, 273, 338, 428, 552, 559.
 Дубровский — 431, 538, 558.
 Евгений Онегин — 15, 18, 24, 38, 53, 56, 58, 74, 77, 80, 81, 84, 85, 92, 96, 97, 98, 101, 104, 105, 117, 149, 165, 168, 209, 213, 216, 223, 224, 229—231, 240—242, 248, 254, 257, 273, 275, 276, 305, 306, 307, 315, 318, 322, 323, 343, 344, 361, 368, 379, 382, 405, 409, 412, 415, 430, 432, 434, 435, 440, 441, 458, 459, 460, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 475, 482, 483, 485, 493, 494, 495, 500, 501, 502, 507, 508, 509, 516, 528, 529, 544, 545, 559, 561, 563, 576, 577, 591, 607, 608, 609, 638, 672, 693.
 Египетские ночи — 451.
 Ее глаза — 342.
 Езерский — 366, 558.
 «Если жизнь тебя обманет...» — 461.
 «Есть роза дивная...» — 148.
 «Еще одной высокой важной песни...» — 463.
 Жених — 96, 324, 471, 524—525, 529, 530, 531, 532, 535, 538, 698.
 «Жил на свете рыцарь бедный...» — 446, 583.

- Зависть — сестра соревнования — 616.
 Загадка («Кто на снегах возрастил...») — 516—517, 555, 697.
 Заклинание — 495—501, 522, 697.
 Заметка о холере — 453.
 Заметка на полях «Опытов» Батюшкова — 368, 515.
 Заметки по русской истории XVIII века — 31, 36, 39—40, 46, 59, 124—127, 189, 228, 273, 300, 336, 478, 479, 550.
 Записки — 57, 228, 463.
 «Заступники кнута и плети...» — 91, 488—489, 680.
 «Зачем твой дивный карандаш...» — 342.
 «Зачем ты послан был и кто тебя послал...» — 19.
 «Зима. Что делать нам в деревне?...» — 410, 454, 475.
 Зимнее утро — 346, 409—410, 412, 474, 476.
 Зимний вечер — 471, 474, 475, 478, 531.
 Зимняя дорога — 112—115, 116, 137, 148, 149, 153, 171, 178, 410, 412, 474, 475—476, 478, 482, 487, 491, 544—545.
 «Зорю бьют... из рук мошк...» — 346, 406—407, 414, 461.
 «И вот ущелье мрачных скал...» — 369.
 Из Гафиза («Не пленяйся бранной славой...») — 402.
 Из Пиндемонта — 218.
 Из письма к Соболевскому — 103, 113, 492.
 Иисус — 564, 565.
 Илиада Гомера... — 419, 511.
 История Петра — 189, 294, 295, 300, 508.
 История Пугачева — 214, 508.
 «История русского народа», сочинение Н. Полевого — 421, 563.
 История села Горюхина — 458, 459, 460, 468, 546.
 К*** («Нет, нет, не должен я, не смею, не могу...») — 415.
 К*** («Я помню чудное мгновение...») — 9, 99, 145—146, 343.
 Кавказ — 337, 346, 356, 363—370, 371, 372, 375, 376.
 Кавказский пленник — 96, 101, 160, 254, 325, 326, 330, 348, 354, 357, 358, 364, 365, 366, 367, 373—374, 377, 379, 385, 388, 395, 434, 467, 563, 571, 646.
 «Как жениться задумал царский арап...» — 242.
 «Каков я прежде был...» — 102, 341, 415.
 Калмычке — 346, 358—359, 690.
 Каменный гость — 460, 497, 522, 562, 564, 565, 578, 586, 612, 614, 637—658, 659, 669, 670, 671, 672, 701, 704.
 Капитанская дочка — 274, 335, 508, 538, 558, 674.
 Карелия, или заточение Марфы Иоанновны Романовой — 419.
 К бюсту завоевателя — 36, 165.
 К вельможе — 421—431, 485, 521, 522, 581, 582, 607, 631.
 К Вяземскому («Так море, древний душегубец...») — 60—61.
 К другу стихотворцу — 422, 439.
 Княжал — 14, 40, 43, 59, 99, 109, 700.
 Кирджали — 19.
 Клеветникам России — 695.
 К морю — 355, 356, 493, 502.
 К Наталье — 323.
 К Овидию — 45, 121, 641, 682.
 «Когда бывало в старину...» — 342.
 «Когда в объятия мои...» — 448, 461.
 «Когда сожмешь ты снова руку...» — 172.
 «Крив был Гнедич поэт...» — 511.
 «Кто, волны, вас остановил...» — 157.
 «Кто знает край, где небо блещет...» — 440, 519.
 «Кто на снегах возрастил...» — см. Загадка.
 Курбский — 564, 565.
 К Чаадаеву («Люби, надежды, тихой славы...») — 16, 18, 161, 700.
 К Шишкову («Шалун, увенчанный Эратой и Венерой...») — 88.
 К Языкову («Издrevле сладостный союз...») — 92, 189, 241, 482.
 К Языкову («Языков, кто тебе внушил...») — 306.
 «Люблю ваш сумрак неизвестный...» — 484.

Мадона — 446, 482.
«Мальчишка Фебу гимн под-
нес...» — 307—308.
Марина Мнишек — 569.
Медный Всадник — 78, 98, 126,
189, 273, 336, 343, 508, 558.
«Мож горных стен несетя Те-
рек...» — 369.
Метель — 460.
Монастырь на Казбеке — 346, 363,
372—373.
Мордвинову — 137, 138, 139.
«Морей красавец окрилен-
ный...» — 459.
Моцарт и Сальери — 384, 460, 562,
564, 565, 575, 578, 609—636,
637, 640, 641, 642, 648, 657, 666,
669, 670, 672, 702—703, 704, 705.
Моя родословная — 556—561, 699,
700.

На Аракчеева («Всей России при-
теснитель...») — 33.
Наброски предисловия к «Борису
Годунову» — 568.
«Надеясь на мое презренье...» —
307, 557.
Надинька — 225, 227—229.
Надпись на перевод Илиады —
512.
Наполеон — 16, 17, 18, 320, 502,
695.
«На холмах Грузии лежит ноч-
ная мгла...» — 99, 203, 346, 359—
363, 413—414, 487, 690, 692.
«Не дай мне бог сойти с ума...» —
373.
«Недвижный страж дремал на
дарственном пороге...» — 17, 18.
«Не пой, красавица, при мне...» —
206, 344.
Нереида — 99, 514.
«Не то беда, Авдей Флюга-
рин...» — 553.
«Не то беда, что ты поляк...» —
553.
Новые выходы противу так на-
зываемой литературной нашей
аристократии — 548—549, 552,
559.
Ночь — 99.
Няне («Подруга дней моих суро-
вых...») — 102.

Об альманахе «Северная лира» —
521.

Об Альфреде Мюссе — 640, 670.
Обвал — 346, 363, 370—372.
Объяснение по поводу заметки
об «Илиаде» — 511.
О втором томе «Истории рус-
ского народа» Полевого — 421.
О дворянстве — 549—550.
О драмах Байрона — 509.
О журнальной критике — 420.
О записках Видока — 420.
Олегов щит — 403.
О народной драме и драме «Мар-
фа Посадница» — 375—376, 567,
569, 570, 571, 574, 602.
О народном воспитании — 22, 44,
57, 59, 61, 63—104, 133, 136, 167,
168, 678.
О народности в литературе — 565,
640—641, 667—668.
О Некрологии генерала Н. Н. Раев-
ского — 419.
«О нет, мне жизнь не надое-
ла...» — 486.
«Он между нами жил...» — 78.
О ничтожестве литературы рус-
ской — 88, 124, 172, 294, 457, 518.
О переводе романа Б. Констана
«Адольф» — 257, 419.
О поэзии классической и роман-
тической — 438, 440, 442.
О поэтическом слого — 441, 442.
О предисловии г-на Лемонте к
переводу басен И. А. Крыло-
ва — 117, 118—120, 226, 312, 440.
Опровержение на критики — 117,
279, 281, 287, 307, 310, 328, 429,
464, 466, 498, 539, 555, 612.
Опыт отражения некоторых не-
литературных обвинений — 466,
551, 552, 554, 556, 559.
«Опять увенчаны мы славой...» —
403.
О «Разговоре у княгини Халди-
ной» Фонвизина — 419.
Орлову («О ты, который соче-
тал...») — 59.
О романах Вальтера Скотта —
245.
О Сальери — 612, 657.
Осень — 451, 454—457, 464, 469,
497, 522—523, 692.
«О сколько нам открытий чуд-
ных...» — 486.
Ответ («Я вас узнал, о мой ора-
кул...») — 342, 343.
Ответ анониму — 488—489, 492.
Ответ Катенину — 189.

- Ответ Ф. Т. — 102.
 Отрок — 120, 513, 514, 515, 521.
 Отрывки из писем, мысли и замечания — 240, 441, 517.
 Отрывок («Несмотря на великие преимущества...») — 451—452.
 Отрывок из литературных летописей — 548—549.
 О французской революции — 582, 583.
 О французской словесности — 523, 531.
 Павел I — 134, 564, 565.
 Паж или пятнадцатый год — 521.
 Песня о Стеньке Разине — 107, 187, 523—524, 535, 538.
 Песнь о вещем Олеге — 188, 309, 421.
 Песня о Георгии Черном — 187, 378, 382.
 Пиковая дама — 228.
 Пир во время чумы — 399, 562, 572, 575, 614, 659—667, 670, 705.
 Пир Петра Первого — 135, 273, 302.
 Письмо к издателю — 234.
 Письмо к издателю «Московского вестника» — 235, 521, 565, 567, 568, 573, 574, 575, 585.
 Повести Белкина («Повести покойного Ивана Петровича Белкина») — 451, 459, 468, 488.
 «Под небом голубым...» — 495—496.
 Подражания древним — 173, 510, 513.
 Подражания Корану — 120, 172, 385.
 «Подъезжая под Ижоры...» — 341, 359.
 «Поедем, я готов...» — 415—417.
 Полтава — 77, 79, 97, 126, 135, 171, 179, 180, 222, 274, 275—336, 337, 343, 348, 352, 357, 361, 374, 377—378, 385, 409, 410, 412, 421, 429, 433—435, 467, 532, 550, 562, 571, 591, 593, 610, 612, 653, 674, 687, 688, 689.
 «Полюби меня, девица...» — 373—374.
 Послание Дельвигу («Прими сей череп, Дельвиг...») — 204, 232—234.
 Послание к кн. Горчакову («Питомец мод, большого света друг...») — 33.
 Послание цензору («Угрюмый сторож муз...») — 32.
 Послесловие к «Долине Ажитугай» — 376.
 «Послушай, дедушка, мне каждый раз...» — 107.
 Поэма о гетерисах — 19.
 Поэт («Пока не требует поэта...») — 105, 159, 207—212, 215, 218, 219, 222, 451, 452, 455.
 Поэт и толпа (Черль) — 95, 209, 212—222, 340, 436, 437, 488, 504, 508, 511, 559, 630, 631, 671, 684.
 Поэту («Поэт! Не дорожи...») — 337, 436, 440, 442—443, 453, 488, 511, 559.
 «Пред испанкой благородной...» — 521.
 Предчувствие — 68, 71, 342, 484, 679.
 «Причинами, замедлившими ход нашей словесности» — 225—226.
 Приятелю — 446.
 Пророк — 9, 29, 30—31, 95, 122, 159, 167, 173, 176, 208, 674.
 Прощание — 493—494, 496, 500.
 Путевые записки 1829 г. — 355, 356, 357—358, 360, 364, 368—369, 372, 375, 393—394.
 Путешествие в Арарум — 308, 346, 347, 350, 351, 354, 357, 359, 360, 364—366, 370, 372, 375, 376, 385, 386, 387, 392, 393, 394, 399—408, 418, 479—480, 522, 689, 690.
 Путешествие из Москвы в Петербург — 117, 131, 226, 507, 533.
 Пушкину («Мой первый друг...») — 110—112, 139, 142, 147, 406, 461.
 «Пью за здравие Мери...» — 496—497.
 Разговор А. и Б. — см. Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений...
 Разговор книгопродавца с поэтом — 26, 209, 210, 229—230, 231, 361, 427, 447, 455, 456, 493, 501, 505, 581, 605, 631.
 «Редает облаков летучая грядца...» — 99.
 «Решил Фиглярин, сидя дома...» — 700.
 Рифма — 513, 516, 517, 521, 533.
 «Рифма, звучная подруга...» — 515.
 Родословная моего героя — 558.

- Роза и соловей — 148.
 Роман в письмах — 213, 265, 544.
 Ромул и Рем — 564, 565.
 «Румяный критик мой, насмешник толстопузый...» — 459, 468, 481, 544—547, 692.
 Русалка — 104, 105, 378, 564.
 Руслан и Людмила — 92, 96, 119, 225, 305, 311, 313, 319, 320, 325, 334, 359, 364, 433—434, 435, 467, 509, 523, 524, 526, 529, 535, 542, 565.
 Сапожник — 307.
 «Свободы сеятель пустынный...» — 18—19, 131, 157, 218, 478.
 Сказка о медведихе — 458, 532—534.
 Сказка о попе и о работнике его Балде — 458, 460, 468, 534—544, 547, 698, 699.
 Сказка о рыбаке и рыбке — 382, 543.
 Сказки (Noël) — 165.
 Скупой рыцарь — 384, 396, 429, 455, 460, 562, 564, 572, 579—609, 614, 618, 629, 630, 632, 634, 636, 642, 648, 654, 669, 670, 672, 700, 701, 702.
 Собрание сочинений Георгия Конисского — 507.
 Сонет («Суровый Дант не презирал сонета...») — 438—440, 512, 692.
 Сонет («Три розы на свете цветут...») — 148, 149.
 Сочинения и переводы в стихах П. Катенина — 188, 524.
 «Стамбул гяуры нынче славят...» — 460, 522.
 Стансы («В надежде славы и добра...») — 14, 15, 47, 52, 95, 116, 121—123, 125—137, 138—139, 145, 148, 153, 160, 161, 162, 164—167, 168, 177, 188, 189, 237, 243, 244, 246, 273, 302, 303, 336, 373, 482, 506, 507, 550, 681, 688, 695.
 Станционный смотритель — 458, 460, 488.
 Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы — 490—491.
 Странник — 373.
 «Страшно и скучно. Здесь новоселье...» — 369.
 Сцена из Фауста — 96, 563, 577, 578.
 Table-talk — 585, 681.
 Тазит — 337, 346, 376—398, 571, 584, 690, 691.
 Талисман — 206.
 Телега жизни — 149—152, 462, 491.
 Тимашевой — 102.
 Торжество дружбы, или Оправданный Александр Анфимович Орлов — 380.
 Три ключа — 148—153, 172, 179, 411, 412, 461.
 Труд — 459, 460, 512, 513, 516.
 Туча — 373, 694.
 Ты и вы — 342.
 Ты и я — 121.
 Ты прав, мой друг — 18.
 Узник — 101, 366.
 Утопленник — 100, 471, 529—532, 538.
 «Участь моя решена. Я жевуюсь...» — 445, 447, 448, 462.
 Фатам, или Разум человеческий — 225.
 В. С. Филимонову при получении поэмы его «Дурацкий колапак» — 169, 170—171.
 «Французских рифмачей суровый судья...» — 441.
 Царскосельская статуя — 513—514, 515.
 Царь Никита и его сорок дочерей — 378, 523.
 Цветок — 202—206, 362.
 Цыганы — 92, 96, 155, 214, 276, 302, 303, 318, 325—329, 355, 356, 359, 466, 563, 571, 663, 681.
 Чаадаеву («В стране, где я забыл...») — 16.
 Череп — см. «Послание Дельвигу».
 Чернь — см. «Поэт и толпа».
 «Что в имени тебе моем?..» — 417.
 «Что такое дворянство...» — 549—550.
 Элегия («Безумных лет угасшее веселье...») — 459, 482—489, 492, 493, 500, 518.
 Эпиграмма («Лук звенит, стрела трепещет...») — 215.

Эпитафия младенцу («В сиянии
я в радостном покое...») — 331,
688—689.

Эхо — 212.

Юрий Милославский, или Рус-
ские в 1612 году — 237, 334, 419,
421, 423.

Юрьеву («Любимец ветреных
Ланс») — 240.

«Я вас любил...» — 99, 203, 346,
413—415, 691.

«Я видел Азии бесплодные пре-
делы...» — 363.

«Я здесь, Инезия...» — 521, 522,
704.

«Я памятник себе воздвиг неру-
котворный...» — 437.

«Я помню чудное мгновенье...» —
см. «К***».

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аблесимов А. О. — 262.
 Август — 121.
 Адеркас Б. А. — 30, 41.
 Азадовский М. К. — 698.
 Аксаков С. Т. — 199.
 Аладьян Е. В. — 279—280, 282, 334.
 Александр I — 17—18, 25, 31—34,
 35, 36, 41, 42, 46, 49, 54, 68, 80,
 92, 121—122, 157, 162, 163, 164—
 166, 243, 272, 349—351, 353, 394,
 482, 694, 696.
 Александр II — 46, 146, 147.
 Александр Македонский — 293.
 Александр Невский — 558.
 Александра Федоровна — 527.
 Алексеев А. И. — 50—51, 65, 677,
 678.
 Алексеев М. П. — 486, 612, 613,
 690, 696, 700, 702, 704.
 Альфиери Витторио — 539.
 Алябьева А. В. — 345, 426.
 Анакреонт — 118, 161, 257.
 Андреев-Кривич С. А. — 691.
 Андроников И. Л. — 366.
 Анненков И. А. — 680.
 Анненков П. В. — 52, 134, 181,
 387—389, 391, 393—394, 565, 613,
 678, 679, 684, 689, 691, 701, 703.
 Анучин Д. Н. — 252, 686.
 Аракчеев А. А. — 33—34.
 Арапова А. П. — 689.
 Арина Родионовна — 241, 529, 698,
 699.
 Ариосто Лодовико — 565.
 Аронсон М. И. — 687.
 Архангельский Г. — 692.
 Архилох — 221.
 Асафьев (Игорь Глебов) Б. В. —
 704.
 Ауслендер С. А. — 687.
 Ахматова А. А. — 255, 638, 639,
 642, 686, 704.
 Базанов В. Г. — 683.
 Байрон Дж. Г. — 8, 74, 77, 88, 175,
 185—186, 232, 234, 237, 254,
 278—280, 292—293, 304, 325—327,
 333—334, 348, 426, 467, 498, 502,
 504, 519—520, 553, 563, 577, 598,
 637, 638, 639, 640, 655.
 Бальзаак Оноре — 238, 417, 608,
 669, 702.
 Бантыш-Каменский Д. Н. — 278.
 Банщиков В. М. — 693.
 Баратынский Е. А. — 86, 105, 199,
 232, 234, 235, 256, 340, 411, 418,
 434—436, 631, 632, 684.
 Баргенов П. И. — 352—353, 673,
 674, 676, 677, 691.
 Батеньков Г. С. — 54.
 Батюшков К. Н. — 6, 117—118,
 120, 161, 225, 276, 311, 485, 509—
 510, 514—515, 685, 698.
 Безбородко — 557.
 Безенваль Жан Виктор де — 294.
 Бекович (Бекович-Черкасский)
 Ф. А. — 370.
 Белецкий А. И. — 683.
 Белинский В. Г. — 6, 87—88, 101,
 112, 118, 123, 129, 134, 137, 138,
 168, 169, 177, 179, 213, 224, 229—
 231, 236, 237, 244, 262, 264, 266,
 290, 293, 301, 306, 310—311, 323,
 386—389, 398, 428, 430—431,
 436—437, 458, 469, 471, 476, 487,
 489, 492, 498—500, 512, 517, 525,
 529, 532, 535, 543, 546—547, 577,
 581, 615, 642, 655, 660, 666, 667,
 668, 671, 680, 682, 698.
 Бенкендорф А. X. — 33, 39—42,
 48—53, 55—56, 61—65, 67, 69—
 71, 82, 84, 104—105, 123, 167—
 168, 192, 197—201, 302, 307,
 338—340, 346, 404, 412, 416—

- 420, 433—434, 443—445, 453, 551—553, 555—557, 560, 676, 677, 679, 699.
- Бераже Пьер Жан — 109, 556, 681.
- Берже А. П. — 391.
- Берков П. Н. — 680.
- Бестужев А. А. — 32, 33, 37, 73, 78, 112, 122, 162, 163, 168, 258, 275, 312, 405, 419, 511.
- Бестужев Н. А. — 34.
- Бестужев-Рюмин М. П. — 37.
- Бетховен Людвиг ван — 609.
- Бибиков И. П. — 41, 42, 48, 50, 67.
- Блок А. А. — 438.
- Блудов Д. Н. — 27, 44.
- Богач Г. Ф. — 685.
- Боголюбова В. Г. — 683.
- Богородский Б. Л. — 687.
- Бомарше Пьер Огюстен Карон — 421, 425, 430, 521—522, 625.
- Бонди С. М. — 567, 578, 579, 676, 681, 683, 690, 700.
- Бонаротти (Буонаротти) Микель-анджело — 629.
- Боровков А. Д. — 54.
- Боульс Вильям — 494.
- Бошняк А. К. — 41, 55.
- Бродский Н. Л. — 15, 678, 682, 687.
- Броневский С. М. — 388.
- Брут Марк Юний — 62, 80.
- Брюсов В. Я. — 693.
- Буало (Буало-Депрео) Николая — 422, 438, 441.
- Бужинский Гаврила (Гавриил) — 246.
- Булатов А. М. — 23.
- Булгаков А. Я. — 677.
- Булгарин Ф. В. — 49, 55—58, 61—62, 70, 143, 177, 199, 200, 201, 220, 303—304, 306—307, 380, 399, 401, 419—420, 428, 431—434, 458, 464, 548—549, 551, 553—554, 557, 560, 564, 678, 682, 692, 700.
- Буррьенн Луи Антуан Фовель де — 503, 697.
- Буше Франсуа — 425.
- Балза И. Ф. — 610, 657, 677, 702, 703, 704.
- Бюргер Готфрид Август — 465, 524.
- Вавилов С. И. — 486.
- Важа Пшавела — 398, 691.
- Ваккенродер Вильгельм Генрих — 702.
- Вакуров И. П. — 473.
- Василевская Е. А. — 699.
- Вегнер М. — 687.
- Вейденбаум Е. Г. — 690.
- Вельяшева Е. В. — 341—342, 359.
- Венгеров С. А. — 681, 691, 697, 704.
- Веневитинов А. В. — 29, 673, 674.
- Веневитинов Д. В. — 29, 51, 63, 72—73, 83—86, 109, 148—149, 209, 210, 235, 236, 349, 477, 555, 673, 679, 680, 681.
- Вейкстерн А. А. — 686.
- Вергилий Публий Марон — 220, 477.
- Вересаев В. В. — 7—9, 82, 678, 682, 692.
- Вигель Ф. Ф. — 677.
- Видок Франсуа Эжен — 420.
- Виельгорский М. Ю. — 610.
- Вико Джамбаттиста — 427.
- Вильсон Джон — 494, 659, 660—666.
- Виноградов В. В. — 188—189, 327, 674, 680, 681, 684, 688, 696.
- Витт И. О. — 55.
- Волконская Э. Г. — 83, 142, 214—216, 330, 358.
- Волконская М. Н. (Раевская) — 75, 140—142, 147, 214, 330—333, 357, 361, 362, 404, 406, 495, 496, 497, 638, 682, 689, 690, 692.
- Волконский С. Г. — 141, 142, 689.
- Вольтер Франсуа Мари Аруа — 56, 88, 124, 172, 225, 278, 279, 292, 411, 421, 424, 428.
- Вольховский В. Д. — 405—407.
- Вордсворт Уильям — 438, 439, 441, 442.
- Воронцов М. С. — 239, 322, 418.
- Воронцова Е. К. — 493, 495, 496, 500.
- Воронцовы — 494.
- Воше Жан Пьер Этьен — 83.
- Враская В. — 693.
- Вульф А. Н. — 63, 232, 233, 242, 243, 266, 271, 341, 353, 678.
- Вульф Е. Н. — 9.
- Вульф П. И. — 410.
- Вяземская В. Ф. — 362, 446, 448, 673, 692.
- Вяземский П. А. — 8, 27—30, 49, 61, 68, 74, 75, 81, 82, 89, 91, 92, 94, 102, 105, 112, 122, 123, 141, 145, 153, 178, 199, 207, 214, 225, 226, 229—231, 235, 254, 255, 304, 306, 310, 312, 318, 338, 339, 341—345, 405, 418, 419, 430, 435, 446,

- 448, 488, 506, 548, 551, 566, 638, 679, 682, 684, 686, 687, 689, 692, 700.
- Вяземский П. П. — 692, 700.
- Гагарин Г. Г. — 612, 703.
- Гайден (Гайдн) Иосиф — 622.
- Гаки-паша — 401.
- Галилей Галилео — 386.
- Галич А. И. — 33.
- Гангеблов А. С. — 406, 691.
- Ганнибал (Аннибал, Ибрагим, Абрам Петров) А. П. — 239, 241—242, 248—259, 269—270, 274, 416, 423, 464, 685, 686, 687.
- Ганнибал А. А. — 250.
- Ганнибал И. А. — 239, 240.
- Ганнибал О. А. — 250.
- Ганнибал П. А. — 241.
- Ганнибалы — 239, 242, 463.
- Гезюд — 515.
- Гейне Генрих — 34—35, 675.
- Гельбиг Георг — 252, 686.
- Геннади Г. Н. — 182.
- Гербель Н. В. — 701.
- Гернинг Исаак фон — 703.
- Геродот — 154.
- Герцен А. И. — 6, 24, 39, 46, 47, 52, 71—73, 82—85, 89, 93, 97—98, 123, 134, 146, 147, 213, 220, 228, 229, 336, 353, 354, 412, 431, 477, 581, 673, 676, 683, 688, 700.
- Гершензон М. О. — 7, 330, 472, 480, 481, 688, 693.
- Гессен А. И. — 681.
- Гёте Иоганн Вольфганг — 78, 88, 109, 172, 175, 563, 577, 606, 681, 682.
- Гизо Франсуа Пьер Гийом — 237.
- Гиллельсон М. — 684.
- Гиппиус В. В. — 673, 682, 692.
- Глебов Г. С. — 682, 694.
- Глинка М. И. — 344.
- Глинка Ф. Н. — 419.
- Глумов А. Н. — 704.
- Глюк Кристоф Виллибальд — 603.
- Гнедич Н. И. — 121, 122, 310, 326, 419, 435, 510—513, 516, 517, 524, 619.
- Гоголь Н. В. — 5—7, 134, 168, 203, 224, 238, 310, 316, 321, 335, 396—397, 525, 542—543, 585, 668, 673.
- Годунов Борис — 380, 563, 566, 567.
- Годунова Ксения — 260.
- Голиков И. И. — 247, 278, 681.
- Голицын А. Н. — 67, 681.
- Гомер — 88, 509—513, 518, 520—521, 532.
- Гомолицкий Леон — 680.
- Гончаров А. Н. — 447.
- Гончарова Н. И. — 345, 346, 413, 414, 447.
- Гончарова (Пушкина-Ланская) Н. Н. — 345, 346, 361, 362, 413, 415, 426, 443, 444, 446, 447, 448, 453, 454, 462, 473, 501, 689.
- Гончаровы — 454, 472.
- Гораций — 485, 640.
- Городецкий Б. П. — 473, 478, 497, 506, 613, 682, 693, 695, 697, 700, 703.
- Городецкий С. — 683.
- Горчаков Д. П. — 68.
- Горький А. М. — 109, 184, 191, 265, 529, 681.
- Гофман Эрнст Теодор Амадей — 637, 652, 654, 702, 704.
- Греч Н. И. — 303, 304, 548, 551, 553.
- Грибоедов А. С. — 23, 24, 38, 55, 125, 165, 224, 339, 344, 349, 351, 524, 564, 674.
- Григ Эдвард — 703, 704.
- Григорьев А. А. — 699.
- Гримм братья — 524, 698.
- Грозный (Иван IV Грозный) — 353, 565.
- Гроссман Л. П. — 332, 689.
- Грот Я. К. — 675, 682.
- Грузинцев А. Е. — 276.
- Гудзий Н. К. — 696.
- Гуковский Г. А. — 519, 698.
- Гульянов И. А. — 489.
- Hurwitz Numan — 175.
- Давыдов В. Л. — 16, 89, 90.
- Давыдов Д. В. — 352, 418, 690.
- Даль В. И. — 318, 536, 540, 541, 697.
- Dalchow Johannes — 703.
- Даниельсон Н. Ф. — 606.
- Данилов Кирша — 698.
- Данте Алигьери — 8, 82, 438—440, 442, 446, 462, 477, 484, 518—521, 692, 694, 698.
- Дантес Жорж — 94, 473.
- Да Понте Лоренцо — 639, 651, 652, 657.
- Дарвин Эразм — 185.
- Даргомыжский А. С. — 704.
- Делавинь Казимир Франц — 555, 581.

- Делибюрадер — см. Озоби-
 шин Д. П.
 Дельвиг А. А. — 13, 21, 22, 26, 28,
 38, 44, 48, 73, 83, 84, 86, 87, 142,
 188, 196, 232—234, 235, 310, 418,
 433, 435, 439, 441, 458, 507, 517,
 526, 527, 548, 553—556, 560, 685,
 697, 699, 700.
 Дельвиг А. И. — 691, 699.
 Демиховская О. — 677.
 Демиховский К. — 677.
 Дейч Г. М. — 675.
 Державин Г. Р. — 6, 78, 79, 118,
 120, 124, 127, 129, 130, 134, 161,
 162—164, 167, 191, 196, 209, 213,
 218, 225—227, 313, 314, 319, 320,
 411, 419, 422, 430, 431, 439, 485,
 667, 682.
 Дибич И. И. — 30.
 Дидро Дени — 124, 421, 424.
 Дмитрий Самозванец (Лжеди-
 митрий, Самозванец) — 380,
 564—565.
 Дмитриев И. И. — 150, 199, 481.
 Добролюбов Н. А. — 503, 505, 676,
 697.
 Долгорукие — 250.
 Долгорукий А. И. — 341.
 Долгоруков И. П. — 17.
 Долгоруков (Долгорукий) Я. Ф. —
 126—127, 135, 136, 137.
 Долинина А. А. — 687.
 Дон Хуан Тенорис — 637.
 Достоевский Ф. М. — 6, 624, 471—
 473, 480, 517, 594, 672.
 Доу (Дов) Джордж — 342, 350,
 351.
 Драгоманов М. П. — 324, 688.
 Duda Gunther — 703.
 Дурылин С. Н. — 705.
 Екатерина I — 249, 250, 253, 272.
 Екатерина II — 31, 32, 34—36, 39,
 46, 120, 125, 137, 138, 162, 163,
 252, 421, 550, 558.
 Елизавета Алексеевна — 121.
 Елизавета Петровна — 31, 133,
 241, 249, 250.
 Еремин М. П. — 699.
 Ермолов А. П. — 73, 347—354, 365,
 395, 409, 690.
 Жанлис Мадлен Фелисите Дюкре
 де Сент-Обен — 581, 701.
 Желанский А. — 688.
 Жидков Г. В. — 473, 693.
 Жирмунский В. М. — 680.
 Жуковский В. А. — 6, 20, 21, 25—
 27, 29, 30, 39, 43, 45, 56, 74, 91,
 107—109, 117, 118, 120, 122, 123,
 161, 162, 163, 164, 199, 225, 302,
 303, 310, 311, 334, 338, 339, 380,
 384, 435, 465, 518, 524, 531, 539,
 546, 580, 674, 681, 684, 690, 696.
 Завалишин Д. И. — 676.
 Загоскин М. Н. — 264, 273, 334,
 419, 421.
 Зубков В. П. — 106, 116, 446.
 Зубов В. А. — 162, 163.
 Иван Антонович — 31.
 Ивановский А. А. — 339, 340.
 Измайлов А. Е. — 340.
 Измайлов В. В. — 51, 198.
 Измайлов Н. В. — 182—186, 281,
 314, 683, 684, 687, 692—693, 695.
 Иисус Христос — 18, 108.
 Инзов И. Н. — 17.
 Иогель М. К. — 345.
 Инсиланти А. К. — 16, 19.
 Ирод — 566.
 Искра Микола — 280.
 Ишимова А. О. — 579.
 Кавелин К. Д. — 134.
 Казы-Гирей Султан — 376, 395.
 Калашников М. И. — 544.
 Калагула — 32.
 Кальдерон де ла Барка — 563,
 565, 574.
 Каменева Е. Н. — 693.
 Камозис Луис — 438, 439.
 Канова Антонио — 421, 426.
 Канонькин П. В. — 688.
 Кантемир А. Д. — 53, 124, 263,
 276, 468.
 Карамзин Н. М. — 25, 26, 74, 78,
 81, 107, 117, 119, 150, 161, 186,
 224, 226—228, 235, 237, 238, 243,
 245, 257, 258, 265, 311, 313, 334,
 353, 354, 440, 530, 533, 566, 685,
 690.
 Карамзина Ек. А. — 690.
 Карамзина С. Н. — 82.
 Карамзины — 81, 207.
 Карл XII — 280, 290, 293, 295, 298,
 301, 311, 313, 321.
 Катенин П. А. — 74, 75, 160, 188—
 190, 192—193, 333, 418, 524, 525,
 531, 611, 613, 698, 703.

- Каховский П. Г. — 23, 33, 37.
 Каченовский М. Т. — 304, 307, 312, 452, 548, 557.
 Керн А. П. — 9, 85, 145, 343, 680.
 Kerner Dieter — 703.
 Кирсеевский И. В. — 72, 73, 75, 199, 200, 202, 236, 684.
 Кирсеевский П. В. — 175, 321, 688.
 Кирпотин В. Я. — 505, 506, 697, 700, 705.
 Клейнмихель П. А. — 557.
 Кольман Джордж — 185, 187.
 Кольридж Самюэль Тейлор — 185, 186.
 Кольцов А. В. — 543, 699.
 Комарович В. Л. — 387, 389, 391, 392, 394, 691, 698.
 Коврад Н. И. — 692.
 Констан Бенжамен — 72, 254, 255, 257, 258, 419, 686.
 Константин Павлович — 23, 32, 339, 347, 453.
 Копиевский И. — 246.
 Коплан Б. И. — 688.
 Корнель Пьер — 312.
 Корнилович А. О. — 247.
 Корнуол (Барри Корнуол, Проктер Б. У.) — 494, 496—498, 521, 577, 578, 579, 583, 586, 651, 697, 700—701.
 Корреджио Антонио Аллегри — 426.
 Корсаков С. С. — 693.
 Корсакова М. И. — см. Римская-Корсакова.
 Корсаковы — см. Римские-Корсаковы.
 Корф М. А. — 45, 47, 676.
 Костров Е. И. — 509, 510.
 Котляревский Н. А. — 638, 639, 653, 704.
 Котляревский П. С. — 395.
 Кочубей В. Л. — 115, 281—283, 284—289, 299, 335.
 Кочубей В. П. — 115.
 Кочубей Матрена — 278, 279, 283, 289, 323.
 Кошанский Н. Ф. — 154.
 Кошелев А. И. — 72, 73, 84, 679, 680.
 Крачковский И. Ю. — 687.
 Крестова Л. В. — 681.
 Крылов И. А. — 58, 118, 156, 224, 263, 315, 316, 339, 350, 352, 370, 481, 539, 564, 689, 690.
 Крюднер (урожд. Фитингоф) Варвара-Юлия — 33.
 Кукольник Н. В. — 264.
 Кукулевич А. М. — 698.
 Кулишер А. С. — 687.
 Куницын А. П. — 33.
 Курбский А. М. — 243, 353, 564, 565.
 Кутайсовы — 557.
 Кугузов М. И. — 347, 349, 350.
 Кюхельбекер В. К. — 37, 44, 54, 61, 72, 135, 136, 143, 303, 349, 461, 512.
 Лаваль И. С. — 83.
 Лаврентьева П. Н. — 680.
 Лажечников И. И. — 264.
 Лакордер — 683.
 Ланда С. С. — 679.
 Лапкина Г. А. — 273, 687.
 Лафайет Мари Жозеф — 581, 701.
 Лафонтен Жан де — 462, 481, 515.
 Лебрен Экушар — 154.
 Левашов В. В. — 33.
 Левкович Я. Л. — 673.
 Лемке М. К. — 679, 684.
 Лемонте Пьер Эдуард — 118—119, 226, 312.
 Ленау (Нимбш фон Штреленау) Николаус Франц — 108, 681.
 Ленин В. И. — 146, 581, 674.
 Леонов Л. М. — 363.
 Леопольдов А. А. — 50, 56.
 Лермонтов М. Ю. — 74, 179, 205, 238, 367, 368, 370, 398, 402, 560, 561, 581, 672, 690.
 Лернер Н. О. — 389.
 Лешено де ла Тур — 187, 683.
 Ливен К. А. — 198.
 Липранди И. П. — 687.
 Лист Франц — 609.
 Лицарь Сергей — 705.
 Локателли И. — 39.
 Ломоносов М. В. — 78, 116—121, 124, 127—133, 135—137, 161, 173, 175, 176, 191, 225, 226, 243, 244, 257, 276, 293, 313, 314, 319, 321, 336, 366, 412, 419, 514, 515, 554, 558, 621, 664, 680, 688, 694.
 Лонгинов М. Н. — 679.
 Лонгинов Н. М. — 49.
 Лопе де Вега — 565, 637.
 Лорен Н. И. — 14, 673, 675, 676.
 Лотман Л. М. — 698.
 Лувель Пьер Луи — 80, 133.
 Луи Филипп — 581, 582, 701.
 Лыков М. И. — 261.
 Людовик XVI — 17, 134, 421.
 Лядов А. К. — 611, 702.

- Магницкий М. Л. — 33, 34, 675.
 Мазспа И. С. — 115, 276, 278, 279, 281, 284, 294, 571, 612, 653.
 Майков В. И. — 430.
 Майков Л. Н. — 678, 680, 684, 685, 691, 694, 696, 700, 703.
 Максимович М. А. — 280—281, 307—309, 316, 317, 321, 429, 688.
 Малевский Франтишек — 51, 105, 108, 681.
 Мани Генрих — 630.
 Марат Жан Поль — 56.
 Марина Мняшек — 260, 380, 564, 566, 569, 571, 576.
 Мария Антуанетта — 424.
 Маркс Карл — 35, 238, 293, 295, 427, 589, 605, 606, 607, 608, 675, 685, 688, 702.
 Маркс Элеонора — 238.
 Махмуд II — 522, 698.
 Мейлах Б. С. — 7, 472, 476, 477, 675, 693, 696.
 Мейчурэн (Матюрень) Чарльз Роберт — 484, 485, 696.
 Меншиков А. Д. — 250, 253, 270, 272, 416.
 Меншиков А. С. — 557.
 Меншиковы — 557, 558.
 Мерсье Луи Себастьян — 429.
 Меттерних Клеменс — 34.
 Мильвуа Шарль — 186, 515.
 Мильмен Генри — 494.
 Мильтон Джон — 425, 438, 440, 484, 485.
 Минин Кузьма (Козьма) — 73, 117, 554, 558.
 Миних Бурхард Христофор — 250, 269.
 Минье Франсуа Огюст Мари — 237.
 Мирабо (Рикетти) Оноре Габриель — 50, 162, 167.
 Мирский Д. П. — 673.
 Митьков В. Ф. — 67.
 Михаил Павлович — 65, 550—551, 558, 559.
 Михаил Федорович — 405.
 Михайлов М. Л. — 701.
 Михельсон М. И. — 688.
 Михневич В. О. — 686.
 Мицкевич Адам — 43, 45, 46, 48, 51, 75—80, 85, 105, 171, 214, 222, 277, 278, 331, 417, 438, 439, 453, 502, 580, 675—677, 679, 680, 684, 698.
 Мицкевич Владислав — 681.
 Модзалевский Б. Л. — 45, 674, 675, 676, 678, 679, 680.
 Мольер (Поклен) Жан Батист — 554, 585, 586, 637, 638, 639, 651, 654, 670, 701, 702.
 Монгескье Шарль Луи — 242.
 Мордвинов Н. А. — 198.
 Мордвинов Н. С. — 137, 139.
 Моцарт Вольфганг Амадей — 9, 610—614, 617, 636, 637, 639, 641, 644, 652, 655, 657, 658, 702, 703, 704, 705.
 Мур Эдуард — 8.
 Муравьев А. Н. — 215.
 Муравьев Н. М. — 37, 140.
 Муравьева А. Г. — 140—142, 147.
 Муравьев-Апостол С. И. — 37.
 Мюссе Альфред де — 670.
 Надеждин Н. И. — 304—311, 313, 314, 316, 412, 433, 434, 557, 591.
 Найдич Э. Э. — 703.
 Наполеон — 16, 18, 19, 122, 125, 163, 165, 294, 295, 320—322, 399, 427, 458, 482, 502, 503, 505, 506, 508, 550, 695, 696, 697.
 Нарезный В. Т. — 335.
 Наталья Кирилловна — 129.
 Нащокин П. В. — 676, 691.
 Некрасов Н. А. — 141, 142, 179, 547, 683.
 Нечкина М. В. — 675.
 Niemetschek, F. — 704.
 Никитенко А. В. — 199, 211, 684.
 Николай I — 13, 14, 22, 23, 25, 28—30, 32—57, 61, 62, 63, 67—72, 79, 92, 115, 122, 123, 127, 133—137, 140—141, 145, 146, 157, 159, 160—164, 169, 188, 197, 199, 200, 202, 237, 238, 243, 244, 273, 302, 307, 337, 347, 349, 409, 417, 433, 434, 444—445, 473, 505—507, 526, 550, 552, 557, 560, 565, 675, 676, 677, 679, 681, 682, 695.
 Новиков Н. И. — 41, 58, 186, 224, 263.
 Новицкий — 388.
 Ногмов Шора Бекмураин — 391, 392, 394—395, 691.
 Норов А. С. — 521.
 Нусинов И. М. — 702.
 Овидий Публий Назон — 45, 121, 154, 510, 641, 682, 697.
 Огарев Н. Г. — 365.
 Огарев Н. П. — 24, 350, 547, 581, 699.

- Одоевский А. И. — 72, 75, 144, 146, 147, 680.
 Одоевский В. Ф. — 72.
 Ознобишин Д. П. — 154.
 Оксман Ю. Г. — 681, 687.
 Олег — 368.
 Оленин А. Н. — 342, 343.
 Оленина А. А. — 342, 343, 344, 357, 361, 679, 691.
 Олизар Густав — 75, 76, 78, 331, 689.
 Омар — 675.
 Оом О. Н. — 679.
 Орлеанский герцог — 260.
 Орлов А. Ф. — 59, 141.
 Орлов М. Ф. — 59, 79, 125, 141.
 Орлова Е. Н. — 141.
 Орловы — 558.
 Орловский А. О. — 358.
 Осипова П. А. — 30, 241, 341.
 Османова З. Г. — 690.
 Отрепьев Григорий — см. Димитрий Самозванец.
 Охотников К. А. — 125.
- Павел I — 17, 31, 32, 36, 41, 134, 349, 564, 565.
 Палей Семен — 317.
 Паскевич И. Ф. — 349, 352—353, 399, 401, 404, 406—409, 432.
 Паулуччи Ф. О. — 41.
 Педро Жестокий — 637.
 Пестель П. И. — 16, 37.
 Петр I Великий — 31, 32, 117, 120, 122, 123, 124—136, 146, 160, 164, 165, 167, 169, 170, 189, 201, 222, 237, 238, 239, 241—244, 246—249, 251, 252, 253, 258—262, 264, 269, 273—276, 279, 280, 290, 293—294, 298, 300, 302, 334, 336, 480, 514, 522, 550—552, 556, 558, 560, 637, 681, 682, 685, 686, 687, 694, 695.
 Петр II — 249, 262.
 Петр III — 31, 250.
 Петрарка Франческо — 117, 438, 439, 442, 446, 519.
 Петров А. А. — 186.
 Петров А. Н. — 675.
 Петров В. П. — 138.
 Петров С. М. — 687, 699.
 Пешков А. — см. Горький А. М.
 Пигарев К. В. — 675.
 Пиксанов Н. К. — 678.
 Пяндар — 117.
 Писарев Д. И. — 213, 216, 684.
 Пиччини Никколо — 616.
- Плетнев П. А. — 25, 28, 181, 198—200, 448, 451—454, 458, 460, 464, 470, 527.
 Плеханов Г. В. — 213, 214, 684.
 Погодин М. П. — 29, 64, 73—75, 84—87, 211, 234, 507, 567, 569, 570, 573, 591, 674, 680, 693.
 Поджио А. В. — 35, 689.
 Пожарский Дм. — 73.
 Полевой К. А. — 82, 309, 310, 324, 680, 688, 700.
 Полевой Н. А. — 74, 85, 105, 108, 199, 305, 421, 428—432, 492, 543, 548, 551, 553, 554.
 Полежаев А. И. — 38, 39, 41, 49, 110.
 Полиевктов М. А. — 675.
 Понтий Пилат — 504.
 Попов М. М. — 49.
 Попова О. И. — 689.
 Потапов А. Н. — 83.
 Потокский Н. Б. — 408.
 Потоцкая С. С. — 332.
 Пресс Арк. — 681.
 Привалова Е. П. — 683.
 Прокопович Феофан — 124, 246, 314.
 Пугачев В. В. — 676.
 Пугачев Е. И. — 20, 404.
 Пулята Н. В. — 340, 678.
 Пушкин Аф. — 261.
 Пушкин В. Л. — 318, 341, 454.
 Пушкин Г. Г. — 20, 243, 261.
 Пушкин Л. А. — 464.
 Пушкин Л. С. — 14, 400.
 Пушкин С. Л. — 580.
 Пушкина Н. О. — 49, 463.
 Пушкина О. А. — 463.
 Пушкина С. Ф. — 57, 102, 105, 106, 115, 116, 357, 446.
 Пушкина-Ганнибал М. А. — 239.
 Пушин И. И. — 20, 23, 40, 54, 89, 91, 106, 110—112, 139, 142, 143, 147, 308, 399, 406, 461, 567, 680.
 Пушин М. И. — 308, 399, 400, 406, 408.
 Пятковский А. П. — 673, 675, 680.
- Рагувинский-Владиславич С. Л. — 249, 252.
 Радищев А. Н. — 21, 39, 41, 46, 53, 58, 79, 103, 107, 112, 113, 116—118, 119, 125, 130, 139, 140, 161, 167, 189, 191, 193, 194, 201, 217, 224, 226, 228, 272, 425, 427, 510, 530, 681.

- Раевская М. Н. — см. Волконская М. Н.
 Раевские — 39, 356, 357, 358, 406, 418.
 Раевский А. Н. — 38, 90, 141, 418.
 Раевский В. Ф. — 16, 18, 98, 99, 125, 683.
 Раевский Н. Н. (отец) — 38, 90, 140, 331, 348, 416, 418.
 Раевский Н. Н. (сын) — 38, 160, 330, 356, 357, 399, 400, 403, 404, 405, 407—409, 418.
 Разин С. Т. — 20, 187, 523.
 Разумовские — 557.
 Раич С. Е. — 74, 307, 340, 434.
 Расин Жан — 312, 565, 567, 568, 570, 573, 574, 575, 576.
 Раскина М. А. — 692.
 Рафаэль — 342, 592.
 Рача — 558.
 Рачинский С. А. — 684.
 Рембрандт Харменс ван Рейн — 107.
 Ризнич Амалия — 494—498, 500, 697.
 Римская-Корсакова М. И. — 342.
 Римские-Корсаковы — 341.
 Римский-Корсаков Н. А. — 702, 704, 705.
 Ришелье Арман Жан Дюплесси — 582, 585.
 Робеспьер Максимилиен Марш Изидор — 50, 56, 306, 550.
 Ровинский Д. А. — 699.
 Рое-Колар Пьер Поль — 72.
 Розин Д. Т. — 698.
 Россет (Смирнова) А. О. — 342, 702.
 Россет А. О. — 675.
 Рубановская Е. В. — 139.
 Рунич Д. П. — 33, 34.
 Руссо Ж. Ж. — 125, 348.
 Рылеев К. Ф. — 23, 35—37, 39, 54, 73, 78, 88, 89, 122, 127, 140, 164, 211, 242, 279—281, 295, 333, 334, 347, 349, 368, 405, 675.
 Рюрик — 554.
 Сальери Антонио — 609—614, 703, 704, 705.
 Самойлович И. С. — 280.
 Санковский П. С. — 388, 408—409.
 Секе — 251.
 Селим Коб'ейн — 687.
 Семичев Н. Н. — 400, 401.
 Сенковский О. И. — 203.
 Сент-Бев Шарль Огюстен — 438.
 Серафим — 67.
 Слес Эммануэль Жозеф — 167.
 Скальковский А. А. — 679.
 Скобелев И. Н. — 40, 50, 675.
 Скотт Вальтер — 70, 237, 238, 245, 254, 265, 277.
 Сладковский — 299.
 Слепушкин Ф. Н. — 526—529, 543, 698.
 Слонимский А. Л. — 683.
 Смирнов Н. М. — 689.
 Смит Адам — 607.
 Собаньская Каролина — 417, 691.
 Соболевский С. А. — 29, 70, 73, 80, 82, 103, 105, 112, 113, 492, 679.
 Соколов А. Н. — 687, 689.
 Соколов Б. М. — 332, 689.
 Соколов П. П. — 515.
 Соловьев Н. В. — 689.
 Сомов О. М. — 335, 418.
 Соути Роберт — 693.
 Софокл — 606.
 Спенсер Эдмунд — 438.
 Сперанский М. М. — 33, 34, 54, 137.
 Сталь Анна Луиза Жермен де — 31.
 Стендаль (Бейль) Анри Мари — 238, 254.
 Степанов Н. Л. — 690.
 Струтыньский Юлиуш — 676, 677.
 Суворов А. В. — 240, 347, 349.
 Сумароков А. П. — 213, 257, 282, 439, 567, 570.
 Сю Эжен — 109.
 Талейран Перигор Шарль Мари — 581.
 Тассо Торквато — 438.
 Тацит Корнелий — 573.
 Теннер Джон — 355, 375.
 Теллер де Фергюсон В. — 143.
 Тик Людвиг — 702.
 Тирсо де Молина (Габриель Теллес) — 637.
 Титов В. П. — 75.
 Тихомиров М. Н. — 677.
 Толстой А. К. — 704.
 Толстой А. Н. — 274.
 Толстой В. В. — 323.
 Толстой Л. Н. — 171, 216, 224—225, 274, 401, 447, 672.
 Толстой П. А. — 68, 69.
 Толстой («Американец») Ф. И. — 80, 345, 351.
 Томашевский Б. В. — 182, 505,

- 639, 641, 642, 684, 692, 694—696,
697, 698—699, 701—702, 703, 704.
Томос — 251.
Топоровский Мариан — 676, 677.
Тредиаковский В. К. — 119, 439,
510.
Тресков И. В. — 691.
Трубецкая Е. И. — 83, 140, 141.
Трубецкой С. П. — 23, 35, 51, 141.
Тургенев А. И. — 18, 681.
Тургенев И. С. — 398, 703.
Тургенев Н. И. — 21, 60, 61, 135,
136, 138, 674, 675.
Турчанинов Г. Ф. — 387, 388, 390,
392, 691.
Тынянов Ю. Н. — 188, 352, 684,
690, 694, 695.
Тьерри Огюстен — 237.
Тютчев А. И. — 24.
Тютчев Ф. И. — 24, 36, 73, 74, 82,
209, 479, 500.
- Удимова Н. И. — 689.
Улыбышев А. Д. — 610.
Ушаков В. А. — 676.
Ушаков Н. И. — 406, 691.
Ушакова Ек. Н. — 342, 357, 361,
399.
Ушакова Ел. Н. — 342, 345, 357.
- Фан-Дим Ф. (Кологривова
Ел. В.) — 693.
Фаргат Бек — 402.
Федоров Б. М. — 526—529, 698.
Фейнберг И. Л. — 351, 675, 678,
690.
Феокрит — 513.
Феоктистов С. — 679.
Филарет — 176—178, 221, 485, 682,
683.
Филдинг Генри — 238.
Филимонов В. С. — 169, 171.
Филиппов М. М. — 547, 699.
Фок М. Я. — 39, 48, 49, 51, 54, 63,
64, 75, 676.
Фонвизин Д. И. — 40, 53, 58, 216,
224, 380, 419, 430.
Фотий — 33, 34.
Франклин Вениамин — 118.
Францев В. А. — 702.
Фрерон Эли Катрин — 88.
Фридлендер Г. М. — 675.
Фридман Н. В. — 685, 705.
Фурш Ф. П. 186—188, 190—193,
683—684.
- Халабаев К. И. — 182.
Хемницер И. И. — 86.
Херасков М. М. — 509.
Хитрово Е. М. — 177, 581, 582, 701.
Хмельницкий Богдан — 280, 308.
Ходасевич В. Ф. — 7, 676.
Хомутова А. Г. — 44, 45, 47, 676.
Храповицкий А. В. — 163.
- Цезарь Юлий — 62.
Цейтлин А. Г. — 678.
Цицианов П. Д. — 395.
Цяпловская-Зенгер Т. Г. — 362,
674, 679, 680, 681, 683, 689, 691,
695, 696, 699.
Цяпловский М. А. — 674, 675, 680,
681, 692, 700.
- Чаадаев П. Я. — 16, 18, 160, 161,
306, 478, 480, 489, 694, 700.
Чайковский П. И. — 414.
Чаплицкий — 308.
Чернышевский Н. Г. — 19, 134,
306, 398, 674, 676, 681.
Чехов А. П. — 225.
Чулков М. Д. — 698.
- Шадури В. С. — 691.
Шалаян Ф. И. — 705.
Шаплет С. де — 697.
Шатобриан Франсуа Рене — 387,
389.
Шеберх Христина Регина фон —
251.
Шевченко Т. Г. — 683.
Шевырев С. П. — 73, 75, 80, 87,
209, 564, 565, 684, 693.
Шекспир В. — 13, 21, 42, 47, 88,
92, 172, 237, 238, 327, 329, 438,
439, 441, 442, 563, 565, 566, 567,
568, 570, 572, 573, 574, 575, 576,
577, 585, 586, 587, 593, 598, 606,
608, 611, 651, 702.
Шелли Перси Биши — 108, 109.
Шеллинг Фридрих Вильгельм
Иосиф — 86, 684.
Шенье Андре — 212, 510.
Шиллер Иоганн Фридрих — 88
154.
Шильдер Н. К. — 676.
Шимановская Елена — 677.
Шимановская Мария — 453, 610,
702.
Ширицкий-Шихматов С. А. —
276.
Шишков А. С. — 88, 117, 526, 527.
Шкловский В. Б. — 687.

- Шлегель Август — 154.
Шпар (Спарре) Конрад — 294.
Штейнпресс Б. С. — 703.
Шторм Г. П. — 690.
Штрайх С. Я. — 680.
Шубарт Христиан — 108, 109, 681.
Шуберт Франц — 609.
Шуйский В. И. — 566, 569, 572.
Шульгев Д. И. — 65.
- Щеглов И. (Леонтьев И. Л.) —
638, 704.
Щеголев П. Е. — 330, 332, 333, 675,
677, 678, 682, 688, 689.
- Эйгес И. Р. — 704.
Эккерман И. П. — 682.
- Энгельс Фридрих — 427, 520, 606,
607, 608, 675, 685, 688, 702.
Эфрос А. М. — 699.
- Юзефович М. В. — 400, 405, 679,
691.
Юрьев Ф. Ф. — 240.
Юсупов Н. Б. — 421—424, 426, 428,
429, 431, 453, 519, 521.
- Яворский Стефан — 314.
Языков Н. М. — 43, 75, 160, 175,
232, 306, 482.
Яковлев Н. В. — 185, 697, 705.
Якубович Д. П. — 23, 185, 697, 700.
Якушкин И. Д. — 35, 37, 89—91,
680.
Ясинский Я. И. — 701.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	5
---------------------	---

I

ПОСЛЕ ВОЗВРАЩЕНИЯ ИЗ ССЫЛКИ

1. Трагедия Пушкина	13
2. На берег выброшен грозою (Лирика 1826— 1828 годов)	95
3. К суровой прозе («Арап Петра Великого»)	223
4. Тяжкий млат («Полтава»)	275
5. Дорогою свободной (Лирика 1829—1830 го- дов. «Тазит»)	337

II

ВОЛДИНСКАЯ ОСЕНЬ 1830 ГОДА

6. Пир воображенья	451
7. И пробуждается поэзия во мне (Лирика. Сказки)	469
8. Бездна души (Маленькие трагедии)	562
Примечания	673
Указатель произведений А. С. Пушкина	706
Указатель имен	713

ВЛАГОЙ

Дмитрий Дмитриевич
Творческий путь
Пушкина

М., «Советский писатель», 1967,
724 стр. Тем. план вып. 1967 г.
№ 369

Редактор *К. Н. Полоцкая*
Художник *С. С. Верховский*
Худож. редактор *В. В. Медведев*
Техн. редактор *М. А. Ульянова*
Корректоры *С. И. Малкина* и
Ф. А. Рыскина

Сдано в набор 13 IX 1966 г.
Подписано к печати 26/IV 1967 г.
А10243. Бумага 60×90^{1/16} № 2. Печ.
л. 45^{1/4} (45,25). Уч.-изд. л. 46,51.
Тираж 20 000 экз. Заказ № 583
Цена 2 р. 05 к.

Издательство «Советский
писатель», Москва К-7, Б. Гнез-
никовский пер., 10
Ордена Трудового-Красного зна-
мени Ленинградская типография
№ 1 «Печатный Двор» им.
А. М. Горького Главполиграфпро-
ма Комитета по печати при Совете
Министров СССР, г. Ленинград,
Гатчинская ул., 26