

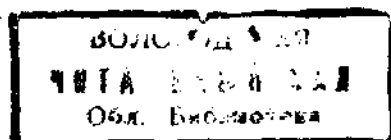
АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ИМЕНИ А.М. ГОРЬКОГО

*

Д. Д. БЛАГОЙ

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ПУШКИНА

(1813—1826)



ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ НАУК СССР

Москва-Ленинград

1950

результатом его личных отвлеченно-логических рассуждений, что она «развилась из самой жизни общества».

И вообще, по словам Белинского, задача определения «исторического и безусловно-художественного значения» такого поэта, как Пушкин, «не может быть решена однажды навсегда, на основании чистого разума: нет, решение ее должно быть результатом исторического движения общества».

Отсюда замечательное по своей гениальной проницательности и исключительной честности как по отношению к самому себе, так и к читателям признание критика в неизбежной ограниченности этой оценки: «Пушкин принадлежит к вечно живущим и движущимся явлениям, не останавливающимся на той точке, на которой застала их смерть, но продолжающим развиваться в сознании общества. Каждая эпоха произносит о них свое суждение, и как бы ни верно поняла она их, но всегда оставит следующей за нею эпохе сказать что-нибудь новое и более верное»...²

Жизнь русского общества в нашу советскую эпоху поднялась на новую, качественно иную высоту. Мы впервые в истории человечества достигли такой вершины, с которой, как никогда ясно, стали различимы и дали прошлого, и просторы творящего. Критик и исследователь литературы нашей эпохи располагает таким научно совершеннейшим орудием познания, как метод марксизма-ленинизма, как ленинская теория отражения и непосредственное применение ее к изучению литературных явлений — статьи В. И. Ленина о Льве Толстом.

Выразить сознание нашей эпохи по отношению к Пушкину, дать подлинно научную оценку всего его творчества нашим методом и с наших позиций — задача всего советского литературоведения в целом. Но понятно, что и каждый отдельный исследователь должен, в меру своих сил, стремиться помочь этому.

Белинский выдвинул тезис: «Писать о Пушкине — значит писать о целой русской литературе».³

Но для того чтобы понять Пушкина, мало — хотя и это, конечно, совершенно необходимо — поставить его творчество в связь со всем развитием русской литературы. Пушкин — великое явление не только русской литературы, но и всей русской культуры, даже еще шире — всей исторической жизни русского народа.

Пушкин — великий русский национальный поэт, поэт народа, которому выпала замечательная всемирно-историческая судьба — через сто лет после появления Пушкина стать в авангарде всего человечества. А великий национальный поэт такого народа и сам не может не представлять собой явления всемирно-исторического значения.

Пушкин родился на рубеже двух веков, в самом конце XVIII века. Жизнь и творчество Пушкина охватывают первую треть XIX века. Однако этот период не был только концом старого и началом нового столетия. С 1789 г., как известно, началась новая «большая историческая эпоха», «эпоха,— как определяет ее Ленин,— буржуазно-демократических движений вообще, буржуазно-национальных в частности, эпоха быстрой ломки переживших себя феодально-абсолютистских учреждений».*

Эта «быстрая ломка» сопровождалась всяческими взрывами и потрясениями, остро—как «роковые минуты» истории—воспринимавшимися людьми того времени. «Происшествия 1812, 13, 14 и 15 годов, равно как предшествовавших и последовавших времен,— заявлял следственной комиссии по делу декабристов вождь Южного общества П. И. Пестель,—показали столько престолов низверженных, столько других постановленных, столько царств уничтоженных, столько новых учрежденных, столько царей изгнанных... столько революций совершенных, столько переворотов произведенных... Дух преобразования,—продолжал он,—заставляет, так сказать, везде умы клочкотать».⁴ В самом конце своей жизни, меньше чем за четыре месяца до смерти, Пушкин в последний раз — в день очередной, двадцатипятилетней годовщины основания Лицея — обратился к своим товарищам-лицеистам с традиционным стихотворным приветствием. Оглядываясь на все пережитое им самим и людьми его поколения за минувшую четверть века, как бы подводя всему этому итоги, поэт писал совсем в духе только что приведенных слов Пестеля:

Припомните, о други, с той поры,
Когда наш круг судьбы соединили,
Чему, чему свидетели мы были!
Игралища таинственной игры,
Метались смущенные народы;
И высились, и падали цари;
И кровь людей то Славы, то Свободы,
То Гордости багрила алтари.⁵

Действительно, поэт и его сверстники были взволнованными «свидетелями» многих и многих политических бурь и социальных потрясений.

Всего за десять лет до рождения Пушкина началась французская буржуазная революция, начался штурм одной из самых крепких феодально-абсолютистских твердынь; в самый год рож-

* В. И. Ленин. Соч., т. 21, стр. 126.

дения поэта был провозглашен первым консулом Наполеон, вся последующая судьба которого прошла, таким образом, на глазах мальчика Пушкина.

На глазах уже созревшего Пушкина прошел и ряд национально-буржуазных освободительных движений — этих «судорог» «освобождающегося от разных видов феодализма буржуазного общества»: * революции в Пьемонте, в Неаполе, испанская революция, греческое восстание.

Кровно и непосредственно затрагивало Пушкина то в высшей степени важное и значительное, что происходило на его глазах в России: прежде всего, великий национально-общественный подъем, вызванный Отечественной войной 1812 г., и прямое следствие этого — движение декабристов, завершившееся восстанием 14 декабря 1825 г. на Сенатской площади в Петербурге и аналогичными событиями на юге.

Новая большая историческая эпоха давала себя знать и в России, где новые буржуазные связи и отношения все больше и больше требовали простора для своего развития. Но в силу историко-экономических условий того времени быстрой ломки феодально-абсолютистских учреждений в России тогда не произошло. Русская феодально-абсолютистская твердыня, русская Бастилия — феодально-крепостническая монархия — продолжала господствовать. Русская буржуазия в условиях земледельческой помещичье-крестьянской страны была еще экономически слаба, а политически и прямо реакционна. Носителями новых, исторически-прогрессивных начал были в России, в эпоху Пушкина, передовые круги среднего дворянства, сосредоточившие в себе в то время, по словам Белинского, «все, что есть в России лучшего и образованнейшего». ⁶ Недаром из передовых кругов дворянства и вышло первое поколение, первый класс, действовавший в русской революции, — поколение дворянских революционеров-декабристов. Недаром к этому же передовому среднему дворянству принадлежал и Пушкин.

Но при всей прогрессивности для России первых десятилетий XIX века передового среднего дворянства, оно не было тем классом, который мог выступать с подавляющей силой против феодально-абсолютистских учреждений. Кроме того, даже эта, для русских условий данной эпохи прогрессивность передовых кругов среднего дворянства была ограничена тем, что они все же были плоть от плоти и кровь от крови именно того класса, который был порождением, «главным классом» феодально-абсолютистской, самодержавно-крепостнической России, классом антагонистичным по отношению к основной массе народа — к многомиллионному русскому крестьянству. На знаменах декаб-

* В. И. Ленин. Соч., т. 21, стр. 127.

ристов был написан лозунг освобождения крестьян от крепостного рабства, т. е. объективно декабристы отражали антикрепостнические настроения и чаяния поработенного крестьянства. Но они были страшно далеки от народа, боялись участия народа, участия русского крестьянства в революционной борьбе с феодально-абсолютистским самодержавием; они крепко помнили о грандиозном стихийном взрыве, происшедшем всего полвека назад и, как им казалось, чуть не уничтожившем весь класс дворян-помещиков, всю дворянско-помещичью культуру, они слишком боялись «новой пугачевщины». А о возможности повторения «новой пугачевщины» непрерывно и грозно напоминали о себе на протяжении всего данного периода многочисленные крестьянские волнения и бунты.

Лишенное руководящей революционной идеи, революционного «разума» крестьянство, носитель столь пугавшей декабристов стихии «бунта бессмысленного и беспощадного», и освободительное движение дворянских революционеров, революционеров без народа, — таковы те трагические противоречия, которые были присущи первому периоду, первому этапу в развитии русской революции — эпохе Пушкина.

В статьях о Толстом Ленин, исходя из теории отражения, выдвинул основополагающее утверждение, которое имеет руководящее значение для всякого исследователя литературы. Если данный писатель действительно великий художник, то он должен отразить в своем творчестве хотя бы некоторые из существенных сторон того основного социально-исторического содержания, которое присуще данной эпохе.

Отражением основных, существенных сторон своей исторической эпохи и является творческая деятельность великого художника Пушкина.

Пушкин вырос и творчески созрел в период между выступлением Радищева, книга которого, несомненно, была революционным актом, — и восстанием 14 декабря 1825 г. Могучую народно-патриотическую зарядку дала Пушкину война 1812 г. В литературу он вошел на гребне поднимающейся декабристской волны. Причем он был здесь уже не только «свидетелем», а являлся если и не непосредственным, то очень активным идейным участником движения декабристов. Преемник Радищева, вослед ему восславивший свободу, Пушкин с полным правом мог считать себя и «Арионом» — певцом декабризма.

Пушкин остался верен вольнолюбивым идеалам декабризма и после разгрома восстания. В то же время самыми ценными и значительными сторонами своего художественного творчества Пушкин сумел во многом и многом преодолеть то, что в политическом отношении составляло роковую черту и основную причину трагедии декабризма, — страшную далекость, оторванность

дворянских революционеров от народа, от крестьянства, сумел замечательно приблизиться к народному слову и к народному духу, создать произведения, которые стали близки, нужны и понятны самым широким народным массам. Это-то и дало Пушкину возможность сделаться подлинным русским национальным поэтом, родоначальником величайшей литературы мира.

Конечно, творчество каждого из русских писателей-классиков несло на себе в той или иной мере печать исторической ограниченности. На дворянскую ограниченность социально-политического мировоззрения Пушкина, отразившуюся в его творчестве, прямо и резко, пожалуй, даже чрезмерно категорически, указывал уже Белинский: «Везде видите вы в нем,— замечал он об авторе «Евгения Онегина» и «Дубровского»,— человека, душой и телом принадлежащего к основному принципу, составляющему сущность изображаемого им класса; короче, везде видите русского помещика... Он нападает в этом классе на все, что противоречит гуманности; но принцип класса для него — вечная истина...»⁷

Но о том же пушкинском романе в стихах Белинский писал, что «здесь он исчерпал до дна современную русскую жизнь», исчерпал во всем ее трагизме, «в противоречии с самой собою», «...в лице Онегина, Ленского и Татьяны Пушкин изобразил русское общество в одном из фазисов его образования, его развития и с какою истинною, с какою верностью, как полно и художественно изобразил он его!»⁸ Именно это-то и давало Белинскому право назвать роман Пушкина «первой истинно-национально-русской поэмой в стихах», в которой «народности больше, нежели в каком угодно другом народном русском сочинении».⁹

«Русский помещик» и великий русский национальный поэт — таков узел противоречий, туго стянутый в мировоззрении и в творчестве Пушкина,— противоречий, отражающих реально-историческое содержание эпохи, в частности и в особенности те противоречивые, во многом прямо парадоксальные, исторические условия, в которые был поставлен первый класс, действовавший в русской революции, поколение дворянских революционеров — декабристов.

Ни на минуту не должен забывать исследователь пушкинского творчества о необходимости осторожно, не разрывая нити, распутать этот узел, отделить, говоря словами Ленина о Льве Толстом, то, что составляет «разум» Пушкина, от того, что составляет его «предрассудок»; то, что принадлежит в нем будущему, от того, что принадлежит в нем прошлому.

Но, понятно, главное при изучении творческого пути Пушкина — это развернутое на анализе всего его творчества, всех

крупнейших его произведений — выяснение значения Пушкина именно как великого русского национального поэта, как родоначальника великой русской литературы, величайшей литературы мира.

Для нас, советских людей, прежде всего и больше всего важно в Пушкине именно то, что составляет его «разум», то, что принадлежит будущему. «Мы должны уметь отделить от него», то-есть от Пушкина,—призывал Максим Горький в своем курсе истории русской литературы,—«то, что в нем случайно, то, что объясняется условиями времени и личными, унаследованными качествами,— все дворянское, все временное — это не наше, это чуждо и не нужно нам. Но именно тогда, когда мы откинем все это в сторону, именно тогда перед нами и встанет великий русский народный поэт... Поэт, до сего дня никем не превзойденный ни в красоте стиха, ни в силе выражения чувства и мысли, поэт — родоначальник великой русской литературы».¹⁰

2

Новая большая историческая эпоха, эпоха ломки феодально-абсолютистских порядков и отношений, сказывалась и в мировой художественной литературе. И здесь перед нами разыгрываются острые литературные конфликты, происходит энергичная и ожесточенная борьба старого с новым, традиции и новаторства, столкновение и смена различных литературных систем, направлений, методов, стилей. Молодой романтизм борется с пережившим себя классицизмом, чтобы вскоре, в свою очередь, отступить перед тем литературным направлением, которое делается ведущим, наиболее значительным и наиболее характерным почти для всего XIX столетия,— перед реализмом.

Классицизм сложился и окреп в эпоху утверждения феодально-абсолютистского строя.

Феодально-абсолютистские государства складывались в интересах эксплуатирующего меньшинства — дворянства и крупной буржуазии — на плечах трудового народа. Но для своего времени феодальный абсолютизм, положивший конец феодальной раздробленности и произволу отдельных хищников-феодалов, способствовавший национальному сплочению, был явлением исторически-прогрессивным. В эту пору, по словам Маркса, «абсолютная монархия выступает в качестве цивилизующего центра, в качестве основоположника национального единства». * Этим же целям служит в это время в литературе и классицизм. Имен-

* К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. X, стр. 721.

но это и делало его ведущим и наиболее значительным и авторитетным литературным направлением эпохи.

Сильными сторонами классицизма были высокий гражданственный пафос, требующий, чтобы во имя общих — государственных — задач приносились в жертву частные, личные интересы и страсти; культ разума, противопоставляемого средневековой мистике; наконец, в непосредственной связи с этим — оплодотворенность великими образцами античного искусства. Но на всем классицизме, в том числе даже на этих сильных его сторонах, с самого начала лежала печать существенной ограниченности, обусловленной его социально-исторической, классовой природой.

Служение общему связано было в классицизме с подавлением личности, со сковыванием индивидуального начала и личной творческой инициативы, с принудительным подчинением поэта заранее выработанной и строго регламентированной системе «правил», по своему суровому ригоризму почти не уступавшей в литературном плане феодально-абсолютистскому гнету в плане общественном. Культ разума связан был с аристократическим пренебрежением к «непросвещенному» простому народу, к «неразумной» частной жизни обыкновенных людей, а отсюда и вообще к эмпирической, реальной действительности. Это вело к сухой абстрактной рассудочности, к отвлеченному схематизму и универсализму, понимаемым опять-таки в корыстно-классовом смысле: разумно то, что идет навстречу правам и интересам хозяев феодально-абсолютистской монархии. В плане всего этого интерпретировалась теоретиками классицизма и античность, из которой особенно близок им был так называемый «золотой век» древнеримской литературы — литературы августовского, императорского Рима.

Однако сильные стороны классицизма в течение долгого времени явно перевешивали. Достигнув особого расцвета в XVII веке во Франции, в период подъема самого мощного европейского феодально-абсолютистского государства того времени — французской монархии Людовика XIV, — классицизм продолжал сохранять и в XVIII веке, хотя соответственно видоизменившись, свое ведущее значение в качестве наиболее авторитетной общеевропейской литературной системы. В период просветительной философии — этой революции в умах — классицизм продолжал выполнять свою прогрессивную роль.

В этом отношении, конечно, в высшей степени показательно то, что один из самых значительных и особенно влиятельных деятелей просветительной философии Вольтер был, как известно, почти до самого конца убежденным приверженцем классицизма. Мало того, присущие классицизму гражданско-героические мотивы, опять-таки соответственным образом видоизменен-

ные, переориентированные на Рим республиканский, создали классицизму новую популярность и во время самой французской революции, когда классицизм стал стилем революционных французских писателей и деятелей искусства, выразившим пафос служения народу. Таким образом, сложившись в последнюю треть XVII века, классицизм дожил до начала XIX столетия.

Но, главным образом, рост и созревание нового класса европейского общества — буржуазии — находят свое отражение во всех европейских литературах, начиная примерно со второй половины XVIII века, в образовании и развитии новых противостоявших классицизму литературных течений (культ чувственности, руссоизм, элегическая и меланхолическая поэзия природы, культ «бурных гениев» и т. п.), которые обычно объединяются общим термином сентиментализм или — более широко — предромантизм.

Борьба против гнета феодально-абсолютистских учреждений сказывается в выдвижении на первый план, вместо государства, человека, личности; в преодолении системы классицистических правил; в перенесении внимания с разума на чувство, с отвлеченной, универсализированной античности — на реальную живую современность, с воспевания подвигов героев — на описание частной жизни обыкновенных людей, представителей средних классов, третьего сословия, рисуемых чаще всего в столкновениях их с «аристократами».

Однако окончательное ниспровержение классицизма произошло в результате французской революции и того, что за нею последовало.

Грохот рухнувших бастильских стен, звон ножа гильотины, скошившей столько феодальных голов, диктатура якобинцев и сменившая ее диктатура Наполеона, в свою очередь закончившаяся реставрацией Бурбонов, — все это по-разному, но с одинаковой силой потрясло сознание современников.

Основным содержанием европейской духовной жизни второй половины XVIII века были идеи просветительной философии, воздействие которых оказалось столь могучим, что заставило считаться с собой даже тех, против кого эти идеи были, по существу, направлены. Вспомним у нас «вольтерьянство» Екатерины II и ее вельможеского окружения, стремительно сменившееся в дни революции яростным гонением на просветительские идеи, в частности, на сочинения того же Вольтера. Всех этих недавних и шумных «поклонников» просветительной философии отпугнули от нее бурные успехи революции. Наоборот, у очень многих из настоящих и глубоких приверженцев просветительной философии, людей подлинно передовых, радикальных взглядов, именно последующее крушение революционной «воль-

ности» подорвало веру в разум, в его державную силу и значение.

Вот с какими красноречивыми словами обращался к восемнадцатому столетию — «творцу мысли» — Радищев в замечательном стихотворении своем, так и называемом «Осьмнадцатое столетие» и особенно отмечаемом и ценным Пушкиным:

Урна времяя часы изливает каплям подобно,
Капли в ручьи собрались, в реки ручьи возрасла,
И на дальнейшем берегу изливают пенные волны
Вечности в море, а там нет ни предел, ни берегов.
Не возвышался там остров, ни дна там лот не находит;
Веки в него протекли, в нем исчезает их след,
Но знаменито во веки своею кровавой струей
С звуками грома течет наше столетье туда.
И сокрушен наконец корабль, надежды несущий
Пристани близок уже, в водоворот поглощен.
Счастье и добродетель, и вольность пожрал омут ярый...¹¹

Корабль революции, едва не дошедший до пристани, разбит в щепы и поглощен бездной.

Философы-просветители XVIII века думали с помощью одного только разума все перестроить, изменить, переделать всю жизнь человечества. Но на самом деле исторический процесс, историческая жизнь народа были гораздо сложнее, чем это казалось просветителям. Пути исторического развития оказались отнюдь не прямолинейными. Жизнь народа, общественные отношения подчинялись не велениям «чистого» разума, а каким-то своим, еще неизвестным тогда и потому представлявшимся таинственными, началам. Вспомним пушкинское: «Игралища таинственной игры, метались смущенные народы».

И вот, если XVIII век шел в основном под знаком разума, основным чувством многих людей первых лет XIX века, только что переживших триумфальное шествие революции и ее трагическое «сокрушение», было ощущение иррациональности жизни и исторического процесса, торжества стихийных сил, «страстей» над «разумом».

Но если в политическом отношении новое революционное устройство не удержалось — окончилось империей Наполеона и реставрацией, то в пореволюционной действительности тем не менее обнаружились глубокие социально-экономические изменения.

Феодальный XVIII век отошел в прошлое. Героика революций отшумела, и огорченным взорам передовых, проникнутых просветительной и революционной идеологией современников

стала все отчетливее и обнаженнее открываться новая буржуазная действительность — действительность купли и продажи, «голого интереса, бессердечного „чистогана“», * действительность, совсем не похожая на то, о чем мечтали великие буржуазные идеологи XVIII века, за что проливалась кровь на улицах и площадях революционного Парижа. Неудивительно, что эта новая действительность у многих, и зачастую лучших людей того времени, вызывала чувство глубокого неудовлетворения, даже, больше того, крайнего отвращения.

Антирационализм, разочарование, неудовлетворенность современной действительностью, настроения так называемой «мировой скорби» — вот та психологическая почва, на которой вырастает новое и могучее литературное направление, охватившее все европейские литературы и обычно объединяемое общим именем — романтизм. В самом деле, приобретая в разных национально-исторических условиях, у представителей различных общественных классов и групп резко отличающиеся друг от друга формы и, подчас, прямо противоположную направленность (мистический романтизм так называемой иенской школы романтиков; контрреволюционный аристократический романтизм Шатобриана; вольнолюбивый, революционный романтизм Байрона), направление это, при всех его различиях, было порождено одной и той же новой исторической эпохой, несло и заключало в себе общий, как тогда говорили, «дух времени».

Романтизм продолжал и завершил то, что было начато предромантиками, — вытеснил из европейских литератур последние остатки к этому времени уже окончательно изжившего себя классицизма. Романтиками была провозглашена полная свобода писателя, свобода творческого вдохновения от каких-либо сковывающих, стесняющих его правил и запретов. Взамен отвлеченного универсализма классицистов на знамена романтиков были написаны лозунги национальности, «народности». На первый план был выдвинут внутренний мир человеческой личности, индивидуальных человеческих переживаний. Но в этих сильных сторонах романтизма были заключены источники и его слабости: свобода от правил оборачивалась крайним субъективным произволом; повышенное внимание к человеческой личности, соединенное с резкой неудовлетворенностью окружающих, вело к гипертрофированному эгоистическому индивидуализму, к культу демонического героя-одиночки. Писатель-романтик пренебрегал всем обыденным, типичным и, наоборот, влекся к необычайному, исключительному — к крайним степеням добродетели или порока, красоты или безобразия. Все это отрывало искусство роман-

* К. Маркс и Ф. Энгельс. Избранные произведения, т. I, 1948, стр. 11.

тиков от действительности, от реальной исторической почвы, от жизни общества, делало его растением без корней, а потому растением порою весьма пышным, но мало жизнестойчивым.

И в самом деле, долго жить в отрыве от действительности никакое подлинно живое и большое искусство не может. Что бы ни думали люди первых десятилетий XIX века о новом «железном» столетии, как бы ни презирали они новые поколения, преданные «промышленным заботам», — буржуазная действительность утверждалась все более властно и непреодолимо.

«Беспрестанные перевороты в производстве, непрерывное потрясение всех общественных отношений, вечная неуверенность и движение отличают буржуазную эпоху от всех предшествовавших. Все застывшие, покрывшиеся ржавчиной отношения, вместе с сопутствующими им, веками освященными представлениями и воззрениями, разрушаются, все возникающие вновь оказываются устарелыми, прежде чем успевают окостенеть. Все сословное и застойное исчезает, все священное оскверняется, и люди приходят, наконец, к необходимости взглянуть трезвыми глазами на свое жизненное положение и свои взаимные отношения».*

И вот у наиболее крупных и передовых представителей различных европейских литератур возникает стремление вернуться к действительности, пристально взглянуть в нее, понять законы, ею управляющие, и найти в ней самой пути к преодолению ее зол. Недавние романтики становятся реалистами. Таков, скажем, во Франции Бальзак. Аналогичные тенденции, как известно, начались с несомненностью в творчестве и вождя западноевропейского революционного романтизма, Байрона.

К реализму и притом к реализму совсем особого и высшего — русского — типа приходит Пушкин.

3

Сам Пушкин со свойственным ему метким и точным лаконизмом называл себя «поэтом действительности». Это значит, во-первых, что Пушкин дает в своем творчестве замечательно правдивое отражение жизни, является великим писателем-реалистом, поэтом действительности; это значит, во-вторых, что Пушкин является именно поэтом действительности, т. е. умеет сообщить картинку простой реальной жизни, — ни в какой мере не погрешая против их правдивости, — исключительную силу художественной выразительности, несравненную поэтиче-

* К. Маркс и Ф. Энгельс. Избранные произведения, т. I, 1948 стр. 11—12.

скую прелесть. Правда и красота, поэзия и действительность слиты у Пушкина воедино.

Пушкин — величайший «поэт действительности». В этом и состоит тот драгоценный вклад, который в его лице русская литература внесла в развитие литературы всемирной.

То, что величайшим европейским поэтом — представителем поэзии действительности — стал именно национальный русский поэт, в свою очередь, зависело не только от личных качеств Пушкина, от степени его гениальности, но и от особых условий исторической жизни России и связанного с этим развития русской литературы.

В русской литературе XVIII века был свой классицизм, свой сентиментализм. Но и русский классицизм, и русский сентиментализм с самого начала были отмечены в высшей степени своеобразными чертами, связанными с уже указанной особой социально-исторической структурой русского общества: с отсутствием сильной, борющейся за власть революционной буржуазии, с тем, что борцами за новые буржуазные отношения должны были стать лучшие люди из дворян, и, в особенности, с тем, что установление этих новых отношений теснейшим образом зависело от освобождения многомиллионных крестьянских масс от бесчеловечно-эксплуататорского крепостного гнета.

Все это в полную силу сказалось только ко времени декабристов и Пушкина, однако намечалось и подготавливалось задолго до этого.

Цитируя строки одной из первых же сатир первого русского писателя-классициста, представителя новой послепетровской литературы, Антиоха Кантемира, в которых сатирик гневно обрушивается на дворянина, зверски расправившегося со своим крепостным слугой, Белинский имел право сказать, что строки эти могут служить «торжественным и неопровержимым доказательством, что наша литература даже в самом начале ее была провозвестницею для общества всех благородных чувств, всех высоких понятий». ¹²

И действительно, мотивы сочувствия закрепощенному крестьянству свойственны почти всем сколько-нибудь значительным и для своего времени прогрессивным явлениям нашей литературы XVIII в.

Классовая ограниченность ошутимо давала себя знать в трактовке данной темы подавляющим большинством писателей XVIII века. Это выражалось в том, что почти все они до Радищева, обличая помещиков-крепостников, не посягали на самый институт крепостного права, нападали, по известным словам Добролюбова, «не на принцип, не на основу зла, а только на злоупотребления того, что в наших понятиях есть уже само по себе зло». ¹³

Но, наряду с этим, нападки на крепостническое угнетение не только перекликались с настроениями самих крепостных крестьян, но, несомненно, в какой-то мере и отражали их. Не случайно, почти одновременно со смелыми и энергичными обличениями крепостников и крепостнического угнетения на страницах сатирических журналов Новикова «Трутень» и «Живописец» создается одно из самых значительных из числа дошедших до нас произведений уже заведомо народной литературы XVIII века — «Плач холопов», написанный неизвестным нам крепостным поэтом и отличающийся крайне резкой антипомещичьей направленностью, представляющей собой в некоторых местах как бы литературное предварение пугачевского восстания. Все это вносило в нашу литературу XVIII века несомненные элементы народности.

Еще отчетливее национальное своеобразие нашей литературы дает себя знать и чувствовать в русском сентиментализме. Отражая, в известной мере, усиление буржуазных отношений в исторической действительности, русский сентиментализм не случайно, вместе с тем, возникает вскоре же после пугачевского восстания. И русский сентиментализм в обоих его основных разветвлениях — карамзинском и радищевском — является своеобразным ответом на это восстание, попыткой прямо противоположного решения крестьянского вопроса: у Карамзина — путем сглаживания и всяческого прикрашивания социальных противоречий между «барином-отцом» и «чувствительными» и «добродетельными» пейзажами; у Радищева — наоборот, путем доведения этих противоречий до их резкого и прямого завершения — «бунта от мужиков»¹⁴ — крестьянской революции, восторженным глашатаем и проповедником которой автор «Путешествия из Петербурга в Москву» и является.

Радищев стал основоположником революционной мысли и революционного чувства и в нашей литературе, и в нашем общественном сознании. «Путешествие» Радищева, оказавшееся, можно сказать без преувеличения, самым революционным и самым демократическим произведением всей просветительной мысли XVIII века, было как бы прологом ко всему дальнейшему развитию русской литературы, которое стало отныне неотделимо от развития русского освободительного движения.

Творчество Радищева было непосредственным прологом и к творчеству Пушкина. В Радищеве наиболее ярко, последовательно и перспективно проявилось то, что составляло характерную черту нашей новой литературы — наличие элементов народности. В свою очередь, с этим было связано настойчивое обращение русской литературы к действительности, к реальной жизни русского общества, а тем самым и раннее развитие и накопление в ней реалистических элементов и тенденций. В этом отно-

шении не может не быть признано фактом, в высшей степени знаменательным, что зачинатель русского классицизма — Кантемир явился одновременно тем писателем, который, по верным словам Белинского, «свел поэзию с жизнью»,¹⁵ став тем самым и зачинателем реально-критической линии русской литературы, которая протянулась, не прерываясь, через весь XVIII век и блистательно развернулась в первой половине XIX века.

Русская литература прошла и через классицизм, и через сентиментализм, и через романтизм, но она именно прошла через них и прошла стремительно. «Литература наша, — пронизательно замечал Белинский, — постоянно стремилась к самобытности, народности, из риторической стремилась сделаться естественною и натуральною. Это стремление, озаменованное заметными и постоянными успехами, и составляет смысла и душу истории нашей литературы».¹⁶

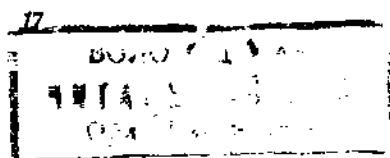
В этом отношении никак не случайно, а, наоборот, органически связано с отличительным характером и особенностями русского исторического процесса и со всем ходом обусловленного этим русского литературного развития то, что первым поэтом, которого мы с полным правом называем величайшим национальным поэтом русского народа, стал не классицист Державин, не сентименталист Карамзин, не романтик Жуковский, а величайший художник-реалист, «поэт действительности» Пушкин. Не случайно и то, что именно этот великий художник-реалист явился вместе с тем родоначальником всей последующей русской классической литературы.

Чрезвычайно важное значение для созревания Пушкина в великого национального русского поэта и тем самым одновременно в великого художника-реалиста, поэта действительности имел национально-патриотический подъем русского народа, связанный с войной 1812 г.

«Двенадцатый год был великою эпохою в жизни России, — писал Белинский. — Напряженная борьба насмерть с Наполеоном пробудила дремавшие силы России и заставила ее увидеть в себе силы и средства, которых она до того в себе не подозревала».¹⁷

В этом отношении ни один из великих поэтов ни одного из европейских народов не оказался в таких благоприятных исторических условиях.

Для Франции блистательная и трагическая эпопея Наполеона закончилась национальным трауром. Для Англии победа над Наполеоном была торжеством английской буржуазии над буржуазией французской. Германия была освобождена от наполеоновской тирании доблестью русских войск. Для России война 1812 г. была великой народной войной, в которой русский



народ не только отстоял свою независимость, честь и свободу от иностранных захватчиков, но и спас, освободил всю Европу. Прямым последствием этого подъема, как уже сказано, явилось в политической жизни страны начало русского революционного движения. В духовной ее жизни это ознаменовалось колоссальным событием — появлением Пушкина.

В силу исторических условий революция в то время не смогла победить: оторванная от основных сил — от народа, — она была насильственно прервана. Развитие энергии, творческих сил нации продолжалось — в Пушкине.

Войной 1812 г. Пушкин как национальный поэт — повторяем — был поставлен в наиболее благоприятные исторические условия по сравнению со всеми остальными европейскими писателями. Для великих французских писателей той эпохи — Бальзака, Стендаля, Гюго — наполеоновская эпопея привела к утрате иллюзий, к романтическим сожалениям и романтическим грезам. Для Байрона торжество английской буржуазии над Наполеоном, на личности и деятельности которого, как казалось поэту, все же горели отсветы огней французской революции, было причиной его демонического разочарования и демонического протеста. Для Пушкина, который тоже прошел через временное увлечение романтическим образом Наполеона, трагический конец наполеоновской эпопеи являлся ярким свидетельством величия русского народа. Русский поэт ощущал кровную связь со своим народом, с живоносной и питающей народной почвой.

На этой почве и разворачивается с полной силой, во весь свой рост пушкинская поэзия действительности, — проникнутый передовыми освободительными идеями своего времени пушкинский художественный реализм. В своем духовном и художественном развитии Пушкин прошел через все основные стадии, через которые прошла духовная жизнь современной ему эпохи.

Он испытал глубокое и плодотворное воздействие идей просветительной философии, прошел через романтизм, наконец, стал «поэтом действительности» — художником-реалистом.

Но в силу особых условий русской исторической жизни — во Франции буржуазная революция уже произошла и ее последствия глубоко разочаровали лучших людей, в России же революционное движение в годы формирования мировоззрения Пушкина было на подъеме — романтическое отвержение действительности русским поэтом никогда не было слишком резким и окончательным. Даже в период южных романтических поэм Пушкин сохранял трезвость взгляда и живое внимание к окружающему.

В силу тех же исторических условий Пушкин, как уже сказано, оказался величайшим, как никто из его европейских литературных современников, поэтом действительности.

В становлении и окончательном утверждении Пушкина, как величайшего поэта действительности,— заключается его художественное развитие, художественный рост. В этом и состоит замечательный, единственный в своем роде творческий его путь. Этим определяется и мировое значение творчества Пушкина.



Глава I

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ДО ПУШКИНА И ПУШКИН

1

Еще за двенадцать лет до рождения Пушкина, в 1787 г., молодой, только вступающий тогда в литературу Карамзин в своем программном стихотворении «Поэзия» смело и уверенно предвещал:

О Россы! век грядет, в который и у вас
Поэзия начнет сиять, как солнце в полдень.
Исчезла ноши мгла — уже Авроры свет
В Москве блестит, и скоро все народы
На Север притекут светильник возжигать.¹

Эти слова Карамзина подсказывались всем ходом развития предшествовавшей и современной ему русской литературы.

Мы хорошо знаем, чем вызвано относительно более позднее развитие в России книжной художественной литературы. Уже в XI веке, в эпоху Киевской Руси, у нас развилась культура, превосходившая, как это показывают новейшие исследования, культуру других европейских стран. Уже в XII веке, т. е. едва ли не раньше прославленной немецкой «Песни о Нибелунгах», возник литературный памятник, исключительный по своей идейной насыщенности, высокому патриотическому пафосу и несравненной поэтической силе, — знаменитое «Слово о полку Игореве». Некоторые зарубежные буржуазные ученые до сих пор делают нелепые попытки доказать подложность «Слова», рассуждая, что-де такой художественный памятник не мог возникнуть в русской литературе раньше конца XVIII века. То, что на самом деле он безусловно возник шестью веками ранее, лучше всего показывает, какого высокого уровня уже тогда достигло развитие русского художественного слова.

Но дальнейшему росту русской культуры и русской литературы помешали тяжелые исторические обстоятельства. В силу своего географического положения Русь была вынуждена при-

нять на себя страшный удар монгольских завоевателей. И именно этим она остановила дальнейшее продвижение монголов на Запад.

Над этим задумывался и об этом писал уже Пушкин:

«России определено было высокое предназначение,— замечал он в наброске статьи по истории русской литературы, начатой было им в 1834 г.,— ее необозримые равнины поглотили силу монголов и остановили их нашествие на самом краю Европы; варвары не осмелились оставить у себя в тылу поработленную Русь и возвратились на степи своего востока. Образующееся просвещение,— заключает Пушкин,— было спасено растерзанной... Россией».²

Перед русскими людьми в течение ряда веков стояла суровая историческая задача — сбросить оковы поработнения, свергнуть татарское иго, отстоять свою национальную независимость. Это была поистине общенародная задача. И русский народ замечательно выполнил ее. Это укрепило, закалило его, заложило основу некоторых драгоценных черт русского национального характера.

Но для осуществления этого великого исторического подвига потребовалось напряжение всех народных сил; на это ушло около трех столетий. Между тем закрытая, как щитом, Древней Русью, Западная Европа невозбранно, без внешних помех продолжала развивать свою культуру и свою литературу.

Неудивительно, что она на время опередила Россию. Зато тем замечательнее героическая попытка, которую делает Россия в эпоху Петра I,— выскочить из рамок отсталости, догнать спасенную ею и ушедшую далеко вперед Западную Европу.

В решении этой задачи снова проявилась богатырская мощь русского народа. Титаническим выражением этого была единственная в своем роде деятельность Ломоносова. Первый русский ученый, профессионально занимавшийся наукой, человек, вышедший притом из самой гущи народа, «мужичкий сын», Ломоносов разом не только догнал, но, как это сейчас для нас совершенно очевидно, и далеко — притом в ряде существеннейших моментов — опередил западноевропейскую науку.

Как ни поразительно явление Ломоносова, оно не было случайным. Наоборот, если посмотреть на ход развития всей нашей культурной жизни XVIII века, мы убедимся, что, чаще всего уступая в ту пору Западной Европе по степени развития, мы неуклонно, со все нарастающей силой опережали ее по темпам этого развития, по его исключительной стремительности.

Это наглядно проявляется и в движении нашей литературы XVIII века.

За весьма краткий, всего лишь семидесятилетний срок, молодая русская художественная литература XVIII века развер-

нулась с беспримерной силой и блеском, все заметнее и заметнее сокращая расстояние между собой и другими европейскими литературами. В творчестве Ломоносова, Сумарокова необыкновенно быстро развивается русский классицизм, который столь же быстро, через какие-нибудь тридцать-сорок лет, стал уже догорать яркими многоцветными огнями в блистательной поэзии Державина. Карамзин являлся признанным литературным главой другого влиятельного направления литературы XVIII века — русского дворянского сентиментализма.

Великолепно проросли в сатирической журналистике XVIII века, в драматургии Фонвизина семена реально-сатирического направления, зароненные Кантемиром. Наконец, в России появилась книга, по своей революционной и демократической направленности единственная во всей мировой литературе того времени, — «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева.

Если в первую треть XVIII века — в петровское время — у нас почти еще не было деятелей в области художественной литературы, если в 30—60-е годы XVIII века, в период Кантемира — Ломоносова, они насчитывались буквально единицами, то к концу века, ко времени Карамзина и Радищева, мы имеем уже десятки писателей — выходцев из различных общественных слоев — успешно, а порой и с большим мастерством разрабатывавших самые разнообразные области художественной литературы — и поэзию, и прозу, и драматургию.

Русскими писателями стали все более и более интересоваться на Западе; наиболее выдающиеся явления русской литературы, начиная с сатир Кантемира, все чаще и чаще переводились на иностранные языки. Но подлинным художественным откровением не только местного, но и мирового масштаба, новым словом в развитии литературы всемирной, может стать творчество только такого писателя, который является великим национальным гением своего народа.

По словам И. В. Сталина «...каждая нация ...имеет свои качественные особенности, свою специфику, которая принадлежит только ей и которой нет у других наций. Эти особенности являются тем вкладом, который вносит каждая нация в общую сокровищницу мировой культуры и дополняет её, обогащает её». * Поэтому чем более национальным является данный писатель в своем творчестве, чем полнее, глубже и художественнее выражает он в нем качественные особенности, специфику своей нации, тем больше его творчество дополняет и обогащает сокровищницу мировой культуры, тем несомненное приобретает оно подлинно мировое значение. Такими великими национальными гениями своих народов были Гомер и Вергилий, Данте и Шекс-

* «Большевик», 1948 г., № 7, стр. 2.

пир, Расин и Гете. Среди выдающихся деятелей нашей литературы XVIII века все же не было еще ни одного, кого по праву можно было бы назвать великим национальным гением, выразителем в художественной литературе полноты духовных сил своего народа, его эстетическим органом, его поэтическими устами.

В дореволюционной критике и литературоведении издавна укоренилось совершенно ложное представление о рабской подражательности русской литературы XVIII века и вообще всей допушкинской литературы литературам западноевропейским. В этом отношении отчасти погрешил, особенно в ранних статьях, даже Белинский, который прямо склонен был утверждать, что наша литература XVIII века являлась не туземным, а пересаженным растением. Вспомним хотя бы его оценку Кантемира, впоследствии так решительно им пересмотренную.³

Подобное представление безусловно и глубоко неправильно. Фридрих Энгельс писал: «...философия каждой эпохи располагает в качестве предпосылки определенным мыслительным материалом, который передан ей ее предшественниками и из которого она исходит».*

Примерно то же самое Энгельс замечал и о научном социализме: «Подобно всякой новой теории, он должен был исходить из уже имевшегося запаса идей, хотя корнями он был связан с материальными фактами.**

Все это в не меньшей степени относится и к художественной литературе.

Творчество всякого подлинно значительного писателя-художника связано корнями с материальными фактами — является отражением жизни, реальной действительности.⁴ Но в то же время писатель должен располагать в качестве предпосылки всем накопленным к этому времени его предшественниками специальным литературным опытом, дающим ему возможность наилучшим образом воплотить действительность на страницах своих книг. Чтобы суметь подлинно и высокохудожественно выразить свое национальное содержание, стать большой национальной литературой, должна была овладеть накопленным к этому времени богатым мировым художественным опытом и русская литература XVIII века. И она настойчиво, упорно и очень быстро и успешно овладевала этим опытом, приемами и средствами художественного мастерства, понимаемого не только в узко техническом, но и в более широком смысле этого слова.

Мы хорошо знаем, что среди столичного дворянства, в особенности, в придворно-аристократической верхушке русского об-

* К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XXVIII, стр. 260.

** Там же, т. XIV, стр. 357.

щества XVIII века, действительно, господствовало подражание Западу, поверхностное и бесплодное копирование иностранных обычаев и мод. Но мы знаем также, что против этих выученников иностранных гувернеров — «русских парижанцев», не читавших русских книг, говоривших не на родном языке, а по-французски, кичившихся своим космополитизмом и гордо заявлявших, что они любят «все нации»,⁴ исключая свое отечество, — настойчиво и резко выступали все сколько-нибудь значительные писатели XVIII века, начиная с Кантемира. На галломанствующих дворянских «Иванушек», этих молодых «поросят», побывавших в «чужих краях» и вернувшихся оттуда «совершенной свиньей»,⁵ было неизменно направлено острое нашей сатиры XVIII века — от сатир того же Кантемира и комедий Сумарокова до сатирических журналов Новикова и Крылова, до творчества Фонвизина, стихов Державина, «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева.

В процессе борьбы с раболепством и низкопоклонством перед Западом, присущим этой придворно-дворянской верхушке, утверждалось ярко выраженное национально-патриотическое самосознание многих и лучших явлений нашей литературы XVIII века. Вместе с тем уже тогда ставился и порой замечательно правильно разрешался самый вопрос об отношениях между русской и другими европейскими культурами. Особенно интересна в этом отношении статья «О врожденном свойстве душ российских», опубликованная в качестве передовой, программной статьи в журнале «Зритель», издававшемся молодым Крыловым и группой его идейных и литературных единомышленников. Одному из них, актеру и драматургу Плавильщикову, призывавшему к созданию драматургии с национально-русской, исторической и современной, тематикой, статья и принадлежала.

Плавильщиков решительно и резко возражал тем «русским парижанцам», которые рассматривали русскую культуру как якобы подражание Западной Европе. Учиться еще не значит подражать, заявлял он: «ученик зачастую бывает несравненно знающее своего учителя». И как на ярком примере этого Плавильщиков останавливается на очень распространенных в то время обвинениях Ломоносова в подражании немецкому поэту Гюнтеру, пущенных в ход его литературными недоброжелателями, в частности Сумароковым: «Обвиняют Ломоносова, что он подражал Гюнтеру, но Ломоносова оды таковы, что Гюнтер кажется подражателем Ломоносову».⁶ И действительно, «учиться», овладевать опытом передовых и прогрессивных западных писателей в ту пору, в эпоху просветительной философии и непосредственной подготовки французской революции, ничего зазорного в себе не заключало. Наоборот, овладение этим опытом было необходимо для того, чтобы стать «несравненно знаю-

щее своего учителя», было необходимо для движения вперед, для самостоятельного и полноценного развития.

Однако, если должно решительно отвергнуть, что русская литература до Пушкина была только подражательной, то было бы исторически неверным утверждать, что она уже в это время достигла полного национально-самобытного развития. Больше того, надо прямо сказать, что в процессе овладения западным литературным опытом, традициями западных литератур некоторые наши писатели допушкинского периода далеко не всегда удерживались в надлежащих границах. Отсюда понятны резкие нападки на «перенимчивость» ряда писателей XVIII века со стороны и самого Пушкина и продолжавшего его в этом, как и во многих других отношениях, Белинского.

Но в то же время чем более прогрессивно и значительно было то или иное явление допушкинской литературы, тем национально-самобытнее, самостоятельнее оно оказывалось. Боровшийся с галломанией тех, кто золото русского языка «французской медью медит»,⁷ резко упрёкавший Ломоносова в якобы подражательности, Сумароков сам строил теорию, да во многом и практику, своего классицизма в значительной степени по западным образцам. Наоборот, поэзия Ломоносова, с ее национально-патриотическим духом, общественным — государственным — пафосом, высокой идейностью и героикой, является самым замечательным образцом русского классицизма, именно как такового. Таким же замечательным и наиболее своеобразным проявлением именно русского сентиментализма является литературная деятельность Радищева, автора оды «Вольность» и «Путешествия из Петербурга в Москву», впервые выдвинувшего и пропагандировавшего идею крестьянской революции, а не художественное творчество Карамзина, окрашенное в тона салонного космополитизма.

Составляют, как уже сказано, несомненное и очень важное национальное своеобразие нашей литературы XVIII века и те элементы народности, которые уже с самого начала дают себя в ней чувствовать. Причем это сказывается не только в содержании (тема обличений крепостничества), но определяет во многих и притом весьма существенных чертах и ее художественную форму.

В самом деле, русский классицизм, как и классицизм западноевропейский, был порождением феодально-абсолютистского строя — национального государства помещиков и торговцев. И теоретически русские классицисты, подобно их западноевропейским собратьям, относились с резким пренебрежением ко всему народному, бывшему для них синонимом грубого, низкого, непросвещенного. Но практика у них нередко расходилась с теорией. Французские классицисты, как известно, энергично возра-

жали против введения в литературу таких слов, как «корова», «мостовая». ⁸ Зачинатель русского классицизма Кантемир даже склонен был рассматривать, в качестве особого преимущества русских писателей, наличие в их распоряжении особого «стихотворного наречия», которое «изрядно от славенского занимает отменные слова, чтоб отдалиться в стихотворстве от обыкновенного простого слога». Однако в то же время он не мог не признаться, что его собственные основные стихотворные произведения — сатиры были как раз писаны «простым и народным почти стилем», т. е. не условно-книжным, церковно-славянским «стихотворным наречием», а русским просторечным, разговорным языком. ⁹

Разным образом Тредиаковский начатое им важнейшее преобразование русского стиха прямо, хотя и в извиняющихся тонах, обосновывал ссылкой на «простых людей поэзию» — «мужицкие песни». ¹⁰ К самопризнанию Кантемира о языке его сатир Белинский справедливо добавлял, что они написаны не только «русским языком, но и русским умом». ¹¹

В еще большей мере русского ума исполнены многие творения Державина и, в особенности, Фонвизина. Пушкин считал возможным прямо назвать комедию «Недоросль» нашей «народной комедией», «единственным памятником народной сатиры». ¹²

И все же (если исключить «Недоросля») это была еще не народность в полном ее выражении, а лишь «проблески» народности (слова Белинского о Державине). ¹³

Больше того, несмотря на уже «народный почти стиль» сатир Кантемира, в течение всего XVIII века не был выработан до конца и самый материал и орудие национального художественного сознания — русский литературный язык.

Основы национального литературного языка были заложены Ломоносовым. Ломоносов не только первым замечательно почувствовал исключительное богатство русского языка и восторженно возвестил об огромных возможностях, в нем заключающихся, но указал и путь к реализации этих возможностей — слияние, синтез книжного языка и просторечия в один цельный общедоступный и общепонятный язык литературы — литературы новой, но вместе с тем не утратившей своей многовековой национально-культурной традиции. Однако сам Ломоносов еще не смог достаточно продвинуться по этому пути. «Схоластическая величавость полуславенская, полулатинская», — как отзовется впоследствии о языке Ломоносова Пушкин, ¹⁴ была еще далека от реально-языковой народной стихии. «Карамзин, — говорил Пушкин, — освободил язык от чуждого ига и возвратил ему свободу, обратив его к живым источникам народного слова» ¹⁵ (под «народным» Пушкин разумеет здесь «национальное»). Но и

«народность» языка Карамзина была еще весьма и весьма ограниченной.

Уничтожив искусственно-книжную ломоносовскую иерархию трех «штилей», стремясь «писать, как говорят, и говорить, как пишут», ¹⁶ Карамзин создавал некий единый, сглаженный «светский» язык, пригодный к употреблению в культурной дворянской гостиной, в дворянском салоне. Этим, равно как и общей дворянско-сентиментальной эстетикой Карамзина, определялось его отношение как к народной речи, так и к связи с ней создаваемого им «нового слога». Из народного языка, т. е. из речи простого народа, Карамзин заимствовал только то, что шло навстречу его сентиментальной эстетике, и, наоборот, решительно отвергал все то, что ей хоть сколько-нибудь противоречило.

Необходимость создания национального, т. е. всенародного, литературного языка была осознана наиболее выдающимися деятелями литературы XVIII века; многое было подготовлено ими в этом направлении. Но решить эту задачу до конца никто из них еще не смог.

В связи с этим не могла быть решена до конца и другая, не менее важная задача — создание русской книжной художественной литературы как великого национального искусства слова.

Уже Сумароков предчувствовал, что «прекрасный наш язык способен ко всему». Ломоносов показал воочию, к чему способен русский язык и русский стих, дав в своей первой же оде «На взятие Хотина» замечательный образец русской высокохудожественной, поэтической речи. Для выражения обуревавших его восторженных чувств, для изображения величественных картин торжества и победы Ломоносов обрел соответствующую художественную форму. Об «орлином полете» героических русских войск он рассказывает стихом, исполненным такой же стремительной энергии, «звучности», подлинного «орлиного полета» и вместе с тем замечательного «благогласия» — благозвучия. ¹⁷ Недаром Белинский именно от этой оды склонен был вести и самое начало новой русской литературы как литературы художественной. С того времени культура русского стиха еще более окрепла и возросла. И все же даже в поэзии величайшего русского поэта-художника XVIII века, Державина, Белинский, подобно тому как он видел в ней лишь «проблески» народности, соглашался признать только «проблески» истинной, полной художественности, справедливо подчеркивая, вслед за Пушкиным, крайнюю невыдержанность, неровность державинского поэтического письма: «Превосходнейшие стихи перемешаны у него с самыми прозаическими, пленительнейшие образы — с самыми грубыми и уродливыми». ¹⁸

Еще более заметны недостатки такого рода в области художественной прозы. С особенной наглядностью сказалось это на наиболее идейно значительном и по своему духу наиболее народном создании всей нашей литературы XVIII века — «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева — произведении, небывалом по своей социальной зоркости и историческим прозрением, но в то же время написанном, в значительной своей части, тяжелым языком, трудность понимания которого для широких народных масс с горечью сознавалась самим его автором.

«Чья проза лучшая в нашей литературе?» — спрашивал Пушкин уже в начале 20-х годов XIX века и отвечал: «К а р а м з и н а», — тут же, однако, выразительно прибавляя: «Это еще похвала небольшая». ¹⁹

В цитированных нами строках стихотворения «Поэзия» Карамзин был прав. Русская литература XVIII века при всех ее замечательных достижениях все же была еще только «светом Авроры», только утренней зарей, лишь «проблесками» подлинной народности и полной художественности. Но вместе с тем эти проблески, лучи этой зари были уже исполнены такого сияния и блеска, что, действительно, предвещали близкий и необычайно величественный солнечный восход. Восход солнца русской поэзии, и в самом деле, не замедлил наступить. Но смог он наступить только уже за пределами литературы XVIII века.

2

К первым годам XIX столетия литература века предшествующего явно изжила себя. Большинство наиболее выдающихся ее представителей уже давно не было в живых. Но и те, кто еще оставались, перестали двигать литературу вперед, играть сколько-нибудь заметную роль в ее дальнейшем развитии. Почти археологической древностью доживал свой век Херасков (умер в 1807 г.). «Развалинами» Державина (умер в 1816 г.), в общем справедливо, называл последний период творчества великого представителя русского классицизма и первого русского предромантика горячий поклонник его стихов, поэт и критик А. Ф. Мерзляков. ²⁰ Вожди русского дворянского сентиментализма — Карамзин и Дмитриев, хотя еще и были полны энергии и сил, почти вовсе отошли в это время от художественного творчества.

На литературную арену, оставленную корифеями, устремились эпигоны. Эпигонство — подражание старому, механическое перепевание переживших себя, утративших сколько-нибудь прогрессивную идейную и эстетическую содержательность и действенность традиционных литературных форм — расцвело пыш-

ным, но бесплодным цветом в нашей литературе первых двух десятилетий XIX века.

Очень активно действовала в эту пору группа приверженцев русского классицизма XVIII века, объединившаяся вокруг адмирала А. С. Шишкова, ревнителя докарамзинского «старого слога», не только литературного, но и политического реакционера.

Оживленную деятельность проявляли писатели школы Карамзина, эпигоны сентиментализма, доводившие в своих стихах и прозе карамзинскую чувствительность до последнего предела манерности и слащавости.

Наконец, была и группа поэтов — учеников и последователей Радищева, усвоивших в какой-то мере идейные лозунги и тенденции своего учителя и продолжавших разрабатывать их в своем творчестве, значительно ослабив, однако, революционную силу радищевского протеста. Но новым словом не явилась деятельность и этих поэтов, и потому сколько-нибудь большого литературного и, в особенности, художественного значения она не получила.

Правда, именно в начале XIX века развернулось в полную мощь замечательное дарование Крылова. Крылов органически впитал в себя наиболее социально-плодотворное течение в литературе XVIII века — кантемировско-фонвизинскую реально-сатирическую струю. Это и образовало подпочву того басенного жанра, который Крылов начал разрабатывать с таким огромным успехом в конце первого десятилетия XIX века. Басни были одним из самых популярных жанров в нашей литературе XVIII века. В это время не было почти ни одного поэта, начиная с Кантемира, Тредиаковского и, в особенности, Сумарокова, который не писал бы басен. Но Крылов вывел этот традиционный жанр за его канонические — классицистические у большинства его предшественников, сентиментальные у Дмитриева и писателей-карамзинистов — рамки, первым не только в русской, но и в мировой литературе возвел басню на уровень художественно-реалистического произведения. Это обусловило замечательную, единственную в своем роде историко-литературную судьбу Крылова. Один из последних выдающихся представителей русской литературы XVIII века и первый великий русский писатель-реалист XIX столетия, Крылов явился как бы живым соединительным звеном, связавшим воедино два конца, казалось бы, разорвавшейся литературной цепи — традиции Новикова, Фонвизина и даже в известной степени Радищева (его народолюбие) с творчеством Грибоедова, Пушкина, Гоголя.

Особенно значительной чертой басенного творчества Крылова была присущая ему народность. На его басни уже без всяких оговорок можно распространить утверждение Белинского

о Кантемире: крыловские басни, действительно, от начала до конца писаны и русским языком, и русским умом. Это уже были не «проблески народности», а народность истинная, подлинная. Недаром сам Пушкин в пору полной своей зрелости (в 1825 и даже в 1830 г.) называл Крылова «представителем духа» русского народа, «самым народным нашим поэтом» в обоих значениях этого слова, т. е. и наиболее национально-самобытным, и наиболее близким широким народным массам.²¹ Этим же объясняется, что Крылов первым из русских писателей приобрел себе всеевропейское признание и мировую популярность.

Но в то же время самая узость, ограниченность культивировавшегося Крыловым литературного жанра ставили пределы его народности. В баснях Крылова до конца могла выразиться, говоря словами Пушкина, «отличительная черта в наших нравах» — «веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться».²² Но этой одной чертой, как бы характерна она ни была, конечно, не исчерпывается вся полнота русской жизни и русского национального характера. Басенное творчество Крылова имело очень большое значение для развития творчества Пушкина и вообще всего русского художественного реализма. Но, будучи еще слишком тесно связан с литературным мышлением XVIII века, работая в узких пределах одного только басенного жанра, выполнить назревшую национально-историческую задачу — стать зачинателем великой новой русской художественной литературы, создателем общелитературного (а не только басенного) русского языка Крылов не смог.

Параллельно с деятельностью выходца из литературы XVIII века Крылова-баснописца развертывалось поэтическое творчество двух новых писателей, художественная деятельность которых началась уже за гранью литературы XVIII века, — Жуковского и Батюшкова. Оба они были убежденными сторонниками языковой реформы Карамзина; творчество того и другого в его истоках — поэзия Батюшкова в ее эпикурейско-анакреонтических мотивах, поэзия Жуковского в ее мечтательной отрешенности и чувствительности — было в большей или меньшей степени связано прямой преемственной связью и с литературной деятельностью того же Карамзина и с традицией Державина. Но ни Батюшков, ни Жуковский не только в силу своего большого поэтического дарования, но и по самому существу их творчества, ни в какой мере не являлись эпигонами. Их поэзия никак не умещалась ни в рамках школы сентиментализма, ни в рамках более ранней державинской традиции, а была в той или иной мере выражением нового направления в развитии мировой литературы — романтизма.

Это чувствовали и крупнейшие представители литературной старины. Именно Жуковскому в специальном стихотворении, к

нему обращенном, завещал свою «ветхую лиру» престарелый Державин:

Тебе в наследие, Жуковской,
Я ветху лиру отдаю,
А я над бездной гроба скользкой,
Уж преклоня чело, стою.²³

Действительно, зачинатель и один из наиболее характерных представителей русского романтизма (по его собственным полудетским словам «поэтический дядька всех ведем и чертей на Руси»), Жуковский был главой совершенно нового, принципиально иного этапа в развитии русской литературы. По известным словам Белинского, Жуковский дал «русской поэзии душу и сердце»,²⁴ явив в своем творчестве лирику внутреннего мира человека.

Для выражения всего этого Жуковский создал и свой особый, исполненный «пленительной сладости», музыкальный, мелодически певучий стих, образовал новый, замечательно гибкий, разнообразный и утонченный поэтический слог, который, по слову Батюшкова, «очаровал наш слух и душу, и сердце».²⁵

«Никто не имел и не будет иметь слага, равного в могуществе и разнообразии слогу его», — писал о Жуковском Пушкин даже в 1825 г., прямо признавая себя в этом отношении его непосредственным учеником.²⁶ Но вместе с тем «пленительная» поэзия Жуковского была почти совершенно лишена того, что составляло особенную силу басенного творчества Крылова.

«Жуковского перевели бы все языки, если бы он сам менее переводил», — замечал Пушкин.²⁷ «У меня почти все или чужое, или по поводу чужого», — признавался уже незадолго перед смертью, оглядываясь на все свое творческое наследие, сам Жуковский. Правда, он добавлял при этом: «и все, однако, мое». Действительно, переводная по преимуществу, поэзия Жуковского была в то же время очень своеобразна, имела ярко выраженный индивидуальный отпечаток. Но это «мое» Жуковского носило глубоко личный, подчеркнуто субъективный характер. Баллады Жуковского пользовались огромной популярностью в литературных кругах, породили целую поэтическую школу последователей и подражателей, но не случайно сам он озаглавил ряд своих стихотворных сборников почти демонстративным названием «Для немногих». И в самом деле, романтически условная «народность» автора «Светланы», при всем ее поэтическом очаровании, заключала в себе весьма мало подлинно народного.

«Одно только из русской народности воспроизвел Жуковский (в «Светлане»), и это одно — суеверие народное», — правильно подчеркивал Добролюбов.²⁸

Самый романтизм Жуковского, при всей его гуманистической окрашенности, носил совершенно отвлеченный, выключенный из

живой современности характер неопределенно-мечтательных порывов в область возвышенного, но достаточно туманного идеала. В период нарастания в стране революционного движения декабристов романтизм Жуковского развивался не только вне передовых течений русского общества, но и в прямом отталкивании от них. «Добрый мечтатель! Полно тебе нежиться на облаках: спустись на землю», — тщетно призывал Жуковского П. А. Вяземский в 1819 г.²⁹ Жуковский продолжал упорно «нежиться на облаках». Это побудило декабристов — А. Бестужева и Рылеева — прямо отрицательно отнестись к его «дворцовому романтизму» (слова того же Вяземского): «...влияние это было слишком пагубно: мистицизм, которым проникнута большая часть его стихотворений, мечтательность, неопределенность и какая-то туманность, которые в нем иногда даже прелестны, растлили многих и много зла наделали».³⁰

Как во многом другом, Пушкин и здесь оказался более историчным. «Зачем кусать нам груди кормилицы нашей? Потому что зубки прорезались?» — замечал он в ответ на нападки А. Бестужева на Жуковского.³¹ Называя Жуковского «кормилицей» всех последовавших за ним русских поэтов, Пушкин прямо предвосхищает последующее определение роли Жуковского Белинским. Но тот же Пушкин, благодарно подчеркивая значение для него Жуковского как учителя в отношении поэтического слога, решительно отказывается признать себя его последователем. «Я не следствие, а точно ученик его, и только тем и беру, что не смею сунуться на дорогу его, а бреду проселочной» — с дипломатическим самоумалением возражает он П. А. Вяземскому,³² который в одной из своих критических статей противоречиво замечал: «В Пушкине нет ничего Жуковского, но между тем Пушкин есть следствие Жуковского».³³ На самом деле пушкинская «проселочная» дорога и оказалась подинно столбовым путем всей русской литературы. «Гений перевода» (слова Пушкина),³⁴ отрешенный от реальной действительности, заоблачный романтик-идеалист Жуковский не смог стать великим национальным поэтом, прозорливо предчувствованным Карамзиным. Ему было суждено лишь приуготовить пути для появления великого национального поэта, быть его литературной «кормилицей», поэтическим предтечей.

Неудовлетворенность реальной действительностью, пафос мечты характерны для творчества и второго крупнейшего представителя новых течений в нашей литературе начала XIX века, младшего современника, почти сверстника Жуковского, Батюшкова.

В противоположность «небесному» романтизму Жуковского поэзия Батюшкова, воспитанного на просветительной философии XVIII века, тесно связана с «землей». «Изысканный эпикуреизм»,³⁵

страстный культ земных наслаждений, овеянный легкой дымкой элегической печали, романтические порывания в античность, под южное небо Италии — таковы основные стихии поэзии Батюшкова. В соответствии с этим и в противоположность воздушному, музыкально-мелодическому стиху Жуковского, Батюшков создал свой особый, исполненный ясности и гармонической стройности, земной, «чувственный», воспринимаемый не только слухом, но и словно бы зримый, осязаемый, пластический, скульптурный стих. «Стих его часто не только слышим уху, но видим глазу: хочется ощупать извивы и складки его мраморной драпировки», — восхищался Белинский.³⁶

В отличие от дарования Жуковского, до конца себя выразившего и развившегося, дарование Батюшкова далеко не смогло развернуться во весь свой рост. Его творческое развитие оборвалось чуть ли не на первом же этапе. По всему своему психологическому складу этот слагатель «стишков о любви», как он иронически сам о себе отзывался, был типичным представителем нового поколения молодежи, поколения носителей так называемой «мировой скорби».

Преждевременная пресыщенность жизнью, «изношенность души» и проистекающая отсюда «совершенная душевная пустота», полная «ни к чему не привязанность», разочарование и социальное отщепенство, одиночество без людей и на людях, бесцельные шатания по свету, скука — так определяет сам, в высшей степени наклонный к рефлексии и самоанализу, Батюшков основные черты своего душевного облика, резко отличающегося от былой цельности, монолитности людей XVIII века.³⁷ Читая письма «печального странствования» Батюшкова, порой кажется, что читаешь словно бы дневник пушкинского Евгения Онегина. Между тем в эпикурейско-анакреонтической и даже любовно-элегической поэзии Батюшкова все это не находило почти никакого или если и находило (в последний период его творчества), то слишком отдаленное выражение. Неудивительно, что сам Батюшков склонен был смотреть на то, что он успел осуществить, всего лишь как на «слабые начинания». Примерно с 1814 г., под влиянием событий Отечественной войны и заграничных походов 1813—1814 гг., в которых Батюшков принимал непосредственное участие, в нем возникает настойчивая потребность вместо «безделок» — «стишков о любви», — «бесполезных для общества и для себя», — «взяться за что-нибудь поважнее». Он не только начинает писать исторические элегии, но и лелеет замысел исторической поэмы, материал для которой хочет заимствовать из «Истории Государства Российского» Карамзина; набрасывает план поэмы, основанной на русских народных сказках и преданиях.

Особенно интересно, что одновременно с замыслами стихо-

творной поэмы Батюшков мечтает о создании «поэмы в прозе», т. е. повести, романа. В центре этой поэмы, очевидно, должен был бы стоять образ разочарованного, пресыщенного, скучающего героя, весь комплекс переживаний и чувствований которого был исключительно близок Батюшкову; характерно, что именно Батюшкову принадлежит первый стихотворный перевод на русский язык Байрона (отрывок из «Странствований Чайльд-Гарольда»), высоко оцененный и Пушкиным, и Белинским.³⁸

Свою прозаическую поэму Батюшков задумывал написать в «прозе поэтической», т. е. в приподнято романтическом стиле. Однако тот же образ разочарованного героя возникал в сознании Батюшкова и в иронически-сниженном, реалистическом воплощении, в манере последующего пушкинского «романа в стихах». Таким он набросан в нескольких шуточных строках статьи Батюшкова «Прогулка по Москве».

Попытки перехода от «стишков», от стихотворной «мелочи» к монументальным жанрам исторической и народной поэмы, тенденция к «снижению» романтических образов и героев, к творчеству в «низкой прозе» — таковы основные очертания намечавшегося последующего творческого развития Батюшкова. Но всему этому не суждено было сбыться. «Уважим в нем несчастья и несозревшие надежды», — писал о Батюшкове Пушкин в 1825 г., в том же письме к Рылеву, в котором он заступался за Жуковского.³⁹ К этому времени Батюшков уже несколько лет как был болен неизлечимой душевной болезнью. Однако еще лет за пять до заболевания в его философских взглядах и общественно-политических настроениях произошел резкий кризис, надлом.

Общественное возбуждение и подъем, охватившие передовые круги русского дворянства после войны 1812—1814 гг. и разрешившиеся впоследствии восстанием декабристов, не только не захватили Батюшкова, но и прямо испугали его. В начале своего литературного пути близкий к кругу поэтов-радищевцев, заявлявший в своих ранних стихах, что у него на столе «Вольтер лежит на Библии», призывавший, «вопреки святым отцам», полнее «наливать чашу» наслаждения, Батюшков выступает в 1815 г. со статьей под характерным заглавием «Нечто о морали, основанной на философии и религии», в которой решительно отказывается от «развратившей умы» и подготовившей «грозные дни» и «ужасы революции» просветительной философии XVIII века, убеждая писателей в необходимости основать всю их деятельность на православном катехизисе. Тревогу и ужас, обостряемые надвигающимся душевным заболеванием, вызывают в Батюшкове как происходившие в эту пору революционные события в Западной Европе, так и начинавшееся революционное брожение в России.

Это сказалось роковым образом на всей дальнейшей литературной судьбе Батюшкова. Тенденции, обнаружившиеся в его литературном сознании, как мы видели, носили в высшей степени прогрессивный характер. Всматриваясь в планы и замыслы Батюшкова, начинаешь наглядно понимать всю историческую подготовленность и великую закономерность пушкинского развития. Но осуществить все это Батюшков не смог. Самое его художественное творчество, начиная с этого времени, явно замирает; после выпуска в 1817 г. первого и единственного собрания своих произведений — «Опыты в стихах и в прозе» — он очень мало пишет и почти ничего не печатает.

Волна революционно-общественного подъема не только прокатилась над головой Батюшкова, но и отбросила его далеко назад. Смог с лихвой осуществить надежды, «не созревшие» в Батюшкове, и полностью оправдать самые смелые ожидания Карамзина, высоко, на самый гребень, поднятый этой волной, младший современник и по началу горячий поклонник поэзии Батюшкова — Александр Пушкин.

3

Пушкин был кровно связан с самыми передовыми общественными кругами своего времени, был носителем передового, прогрессивного мировоззрения.

Он был не только автором замечательных вольных стихов и политических эпиграмм. Все его творчество в той или иной мере проникнуто освободительными идеями, связанными с первым периодом в развитии русского революционного движения (периодом от декабристов до Герцена), поднятыми им на высшую ступень художественной силы и выразительности.

На долю Пушкина выпала задача огромной культурно-исторической важности, казалось бы, почти непосильная для одного человека. «Не следует забывать, — правильно указывал И. С. Тургенев, — что ему одному пришлось исполнить две работы, в других странах разделенные целым столетием и более, а именно установить язык и создать литературу». ⁴⁰ И гигант Пушкин блестяще справился с этим.

Пушкин явился создателем русского литературного языка. Он осуществил то, к чему призывал и что начал Ломоносов. Он преодолел разрыв между языком литературы и языком жизни. «В его стихах впервые сказалась нам живая русская речь», ⁴¹ — справедливо писал Добролюбов. В результате Пушкин создал всенародный, общенациональный русский литературный язык, язык, которым и заговорила вся последующая русская литература.

Создание общенационального, всем понятного и доступного литературного языка является одной из важнейших заслуг Пушкина.

В то же время Пушкин довел самую форму поэтического выражения до высочайших степеней художественности. Недаром Белинский именно Пушкина считает «первым поэтом-художником Руси».

«Всякая поэзия,— пишет Белинский,— должна быть выражением жизни, но чтоб быть выражением жизни, поэзия прежде всего должна быть поэзией...» По древнегреческому мифу, богиня красоты обладала таинственным поясом, «закрывающим в себе все обаяния». Пушкин,— говорит Белинский,— «первый из русских поэтов овладел поясом Киприды». ⁴²

Причем красота сочетается в творчестве Пушкина с полной непринужденностью, естественностью и простотой.

Весьма красноречиво в этом отношении восприятие пушкинской поэзии мальчиком Алексеем Пешковым, будущим Алексеем Максимовичем Горьким. «Пушкин до того удивил меня простотой и музыкой стиха, что долгое время проза мне казалась неестественной и читать ее было неловко», ⁴³— вспоминал позднее свои впечатления от первого знакомства с творчеством Пушкина А. М. Горький.

Именно высокая, подлинно-классическая простота, которую Белинский метко назвал «красотой истины», о которой Горький хорошо сказал, что она является «родной сестрой правды и красоты»,— именно она-то и делает пушкинское творчество таким общепонятным, народным, доходчивым, доступным широчайшим читательским массам. Но Пушкин не только умел «сочетать высочайшее мастерство с простотой и доступностью», он умел «достигать единства блестящей художественной формы и глубокого содержания» (слова А. А. Жданова о русской классической музыке). ⁴⁴

Пушкин ценил в художественной литературе прежде всего и больше всего ее идейность, содержательность. Поэзию, по Пушкину, составляют не «гладкие стишки», а «глубокие чувства и поэтические мысли». ⁴⁵ Поэтов, которые, как он говорил, «пекутся более «о механизме языка», «о наружных формах слова, нежели о мысли, истинной жизни его», ⁴⁶ неминуемо ожидает неизбежное и быстрое забвение. «Поэзия Пушкина,— по верным словам Белинского,— насквозь проникнута содержанием». ⁴⁷

Все созданное им изумительное богатство поэтических форм являлось для Пушкина могучим средством художественного отражения и познания жизни, действительности.

Добролюбов справедливо видел одну из важнейших заслуг Пушкина в том, что он совершил «открытие действительности»

в русской литературе: «в его стихах... впервые открылся нам действительный русский мир», — писал он.⁴⁸

И в самом деле, в творчестве Пушкина с огромной художественной, поэтической силой отразились русская жизнь, русский мир, русская природа.

«Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу». «Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии», — писал Пушкин в одном из своих набросков на тему о народности в литературе.⁴⁹

И сам Пушкин впервые с такой правдой и полнотой отразил в зеркале своего творчества национальное своеобразие русской жизни, русский национальный характер, дал глубоко правдивые, полножизненные и вместе с тем исполненные широчайшей типичности образы русских людей — представителей современного ему и прошлого русского общества.

Поднял Пушкин в своем творчестве и ряд «великих вопросов» — важнейших проблем, связанных с коренными задачами русской социально-политической действительности того времени.

«И в этом-то, — по справедливым словам Добролюбова, — заключается великое значение поэзии Пушкина: она обратила мысль народа на те предметы, которые именно должны занимать его и отвлекла от всего туманного, призрачного, болезненно мечтательного, в чем прежде поэты находили идеал красоты и всякого совершенства».⁵⁰

Пушкин — первый величайший поэт природы родной страны. Во время своих подневольных и вольных скитаний Пушкин изъездила вдоль и поперек многие грады и веси нашей необъятной родины: от Петербурга до Крыма, Одессы, Закавказья, от Балтики — до Урала, до начала степей Средней Азии. И Пушкин впервые так полно, широко, правдиво и в то же время так живо, так художественно показал своим читателям мир, в котором они живут.

Все сказанное и сделало Пушкина родоначальником новой русской литературы.

Герцен отзывался о Ломоносове: «Этот знаменитый ученый был типом русского человека, как по своему энциклопедизму, так и по остроте своего понимания».⁵¹ Энциклопедической натурой был и Пушкин. Его литературное наследие поражает необычайной, всеобъемлющей полнотой. Многообразие содержания соответствует в творчестве Пушкина и беспримерное многообразие потребных для его выражения художественных форм.

Подавляющее большинство русских, да и не только русских, писателей-классиков разрабатывало по преимуществу ту или иную область словесного творчества. Среди русских писателей

есть великие поэты, великие прозаики, великие драматурги. Автор «Евгения Онегина» и «Медного всадника», «Пиковой дамы» и «Капитанской дочки», «Бориса Годунова» и «Маленьких трагедий» действовал всеми родами поэтического оружия, шел сразу всеми путями. За двадцать с небольшим лет своей литературной работы Пушкин сумел стать и великим поэтом, и великим прозаиком, и великим драматургом. С одинаковым совершенством владеет Пушкин почти всеми возможными родами и видами словесного мастерства: от поэмы и повести до стихотворного и прозаического романа, от эпиграммы — до трагедии, от проникновенного лирического стихотворения до страстной публицистической статьи. Каждая новая крупная вещь Пушкина обычно не только еще одно совершеннейшее художественное создание, но и новая глава, новый этап в истории русского литературного развития, новая ступень, на которую Пушкин возводит русскую литературу, в нем одном, по верным словам А. Н. Островского, выросшую «на целое столетие». ⁵²

В беспримерной творческой мощи Пушкина, многогранности облика, небывалой стремительности развития выразились замечательная одаренность и могучая сила создавшего его великого русского народа.



Глава II

ДЕТСКИЕ ГОДЫ ПУШКИНА. ЛИЦЕЙСКИЙ ПЕРИОД (1811—1815)

1

Для дома родителей Пушкина была характерна галломания, столь типичная для верхов русского дворянского общества последней трети XVIII века. В семье Пушкиных господствовал французский язык. Книжные полки отца поэта, Сергея Львовича, большого любителя и знатока литературы, были заполнены произведениями французских классиков XVII века, философов-просветителей, сборниками стихов поэтов-эротиков XVII и XVIII столетий.

Сам Сергей Львович, которого, как и его брата, Василия Львовича, первый биограф поэта П. В. Анненков метко сопоставлял с «философствующими маркизами и дюками» эпохи Людовика XV,¹ эпиграмматист и бонмотист «на манер старинной французской школы»,² умел лозко складывать французские стишки, которыми заполнял альбомы своих многочисленных светских знакомых. Владение стихом, поэтическая одаренность вообще составляли фамильную черту Пушкиных. «Три Пушкина в Москве и все они поэты», — замечал Батюшков в шуточном стихотворном «Запросе» к П. А. Вяземскому, имея в виду Сергея Львовича, его брата Василия Львовича и их дальнего родственника, постоянно с ними общавшегося, Алексея Михайловича Пушкина.³ На самом деле Пушкиных-стихотворцев было еще больше. По словам сестры поэта О. С. Павлищевой, писал «удачные стихи» и четвертый Пушкин, дядя поэта по матери, Александр Юрьевич, постоянно бывавший в доме Сергея Львовича.⁴ Позднее «грешили» стихами и сама старшая сестра поэта и его младший брат Лев.

Василий Львович Пушкин, также заядлый галломан, как бы одна из живых мишеней нашей сатиры XVIII века, был довольно известным стихотворцем того времени школы Карамзина — Дмитриева, много печатавшимся и принимавшим самое деятельное участие в литературных спорах и столкновениях в период

ожесточенной войны между «карамзинистами» и «шишковистами» — «беседчиками» и «арзамасцами».

«Третий» Пушкин-стихотворец, произведения которого также печатались в журналах, генерал и камергер Алексей Михайлович Пушкин, был личностью весьма колоритной и примечательной — характерным представителем русского дворянского вольномыслия конца XVIII века. «Прямой сын Вольтера, энциклопедист с русскою закваскою», по сочувственным словам «либералиста» П. А. Вяземского, «патриарх» вольнодумной московской молодежи, как неодобрительно называл его консервативный И. И. Дмитриев, Алексей Михайлович славился по Москве своим отчаянным безбожием и смелым политическим радикализмом.⁵

Галломания, литературное любительство, русское «вольтерьянство» — такова та интеллектуальная атмосфера, которая окружала в детстве мальчика Пушкина.

Вместе с тем дом Пушкиных был не только московско-дворянским салоном на французский лад. В противоположность французскому стихотворству Сергея Львовича, его брат, Василий Львович, несмотря на всю галломанию своего внешнего облика, вкусов, привычек, делавших его в какой-то мере прототипом будущего пушкинского графа Нулина, писал стихи на русском языке и, главное, был связан тесными и личными, и литературными отношениями со всеми наиболее видными и талантливыми представителями новых течений в русской поэзии, начиная с вождей русского дворянского сентиментализма — Карамзина и Дмитриева и кончая предромантиком Батюшковым и романтиком Жуковским.

Все эти писатели постоянно посещали дом Сергея Львовича и были с ранних лет хорошо знакомы и мальчику Пушкину.

В памяти Сергея Львовича сохранилась характерная сценка. «В самом младенчестве, — рассказывает он в своих воспоминаниях о сыне, — он показал большое уважение к писателям. Не имея шести лет, он уже понимал, что Николай Михайлович Карамзин — не то, что другие. Одним вечером Николай Михайлович был у меня, сидел долго, — во все время Александр, сидя против него, вслушивался в его разговоры и не спускал с него глаз. Ему был шестой год».⁶ Случаев пытливо всматриваться в лица и вслушиваться в слова не только Карамзина, но и Дмитриева, и Жуковского, и Батюшкова представлялось Пушкину в его детстве немало.

Противоядием галломанскому духу дома Пушкиных была бабка поэта по матери, М. А. Ганнибал, женщина чисто русского склада и воспитания. Дельвиг, рассказывает П. В. Анненков, «еще в Лицее приходил в восторг от ее письменного слога, от ее сильной простой русской речи».⁷

Кроме того, — и это самое главное, — к впечатлениям, идущим от французской литературы XVII и XVIII столетий и новой русской поэзии конца XVIII — начала XIX века, следует подчеркнуть еще одну группу воздействий, несомненно залегших в сознание Пушкина крепким пластом и плодотворно сказавшихся на дальнейшем развитии и созревании пушкинского художественного гения. Это была не космополитическая атмосфера французского салона Сергея Львовича и Надежды Осиповны и их же литературной карамзинистской гостиной, а воздействия, шедшие со стороны русских крепостных крестьян, с которыми мальчик Пушкин постоянно общался и в Москве, и в подмосковной деревне бабушки — сельце Захарове, где семья Пушкиных проводила каждое лето. В первую очередь эти воздействия связаны со знаменитой няней Ариной Родионовной, замечательной сказочницей и певуньей, через которую будущий поэт соприкасался со стихией русской народной сказки, народной песни, красочной народно-бытовой речи, подлинным кладом которой Арина Родионовна, по утверждениям всех знавших ее, являлась. «Была она, — вспоминает сестра поэта О. С. Павлицева, — настоящею представительницею русских нянь; мастерски говорила сказки, знала народные поверья и сыпала пословицами, поговорками». ⁸

Заслуживает внимания в этом отношении и дядька поэта Никита Козлов, едва ли не непосредственный прообраз будущего Савельича «Капитанской дочки». Никита Козлов также был носителем народно-творческой традиции. Сохранились свидетельства об одном его стихотворном произведении, составленном им по мотивам народных былин и сказок о Соловье-разбойнике, богатыре Еруслане Лазаревиче и царевне Милитрисе Кирбитьевне. ⁹ К той условно-литературной «народности», с которой мальчик Пушкин мог сталкиваться в поэме об «Илье Муромце» и повестях Карамзина, в стихотворных сказках и сентиментальных песенках-романсах Дмитриева, присоединялась, таким образом, подлинная народность русского фольклора, к которому он приобщался через няню и дядьку.

Недаром уже почти кончающий Лицей семнадцатилетний юноша Пушкин вспомнит в одном из своих стихотворений второй половины 1816 г. «Сон» о «прелести таинственных ночей» детства, когда он засыпал, убаюкиваемый тихим журчаньем речи «мамушки — няни», шопотом сказывавшей ему народные сказки, до которых она была такая мастерица и охотница:

...детских лет люблю воспоминанье.
 Ах! умолчу ль о мамушке моей,
 О прелести таинственных ночей,
 Когда в чепце, в старинном одеянье,

Она, духов молитвой уклоня,
 С усердием перекрестит меня
 И шопотом рассказывать мне станет
 О мертвецах, о подвигах Бовы...
 От ужаса не шелохнусь бывало,
 Едва дыша, прижмусь под одеяло,
 Не чувствуя ни ног, ни головы.
 Под образом простой ночник из глины
 Чуть освещал глубокие морщины,
 Драгой антик, прабабушкин чепец
 И длинный рот, где зуба два стучало,—
 Все в душу страх невольный поселяло,
 Я трепетал — и тихо наконец
 Томленье сна на очи упало.
 Тогда толпой с лазурной высоты
 На ложе роз крылатые мечты,
 Волшебники, волшебницы слетали,
 Обманами мой сон обворожали.
 Терялся я в порыве сладких дум;
 В глуши лесной, средь муромских пустыней
 Встречал лихих Полканов и Добрыней
 И в вымыслах носился юный ум...

Томленье сна, упдающее на очи, крылатые мечты, толпой слетающие с лазурной высоты на ложе из роз, порыв сладких дум и т. п. — все это традиционно-литературные сравнения, образы, эпитеты. Тем выразительнее вплетающиеся в них имена Полкана, Добрыни, Бовы, образы сказочных мертвецов, наконец, облик самой старушки-няни, рисующейся тоже в образе какой-то сказочной бабы-яги.¹⁰

Все это, несомненно, являлось хотя и облеченным в условно-литературные формы новейшей поэзии, но подлинным «воспоминаньем детских лет», когда в лице няни над детской кроваткой Пушкина словно бы склонялась народная, крестьянская Россия.

Это «воспоминанье детских лет» даст себя знать и в некоторых образцах лицейского творчества, и в первой завершенной послелицейской, хотя начатой еще в Лицее, поэме Пушкина «Руслан и Людмила».

Однако в годы пребывания в родительской семье воспитание мальчика Пушкина, которое сам он впоследствии так резко и горько осуждал, носило в основном чисто французский характер. Воспитателями — сперва гувернантками, затем гувернерами — были иностранцы, французы по преимуществу.

«Первым воспитателем, — рассказывает сестра поэта, О. С. Павлищева, — был французский эмигрант, граф Монфор, человек образованный, музыкант и живописец; потом Русло, который писал хорошо французские стихи, далее Шедель и другие: им,

как водилось тогда, дана была полная воля над детьми. Разумеется, что дети и говорили, и учились только по-французски». Правда, дальше О. С. Павлищева прибавляет, что поэта учили «и русской грамоте», и русскому языку, но всему этому придавалось явно второстепенное значение.¹¹

В ранние детские годы Пушкин общался с бабушкой М. А. Ганнибал, с няней. В годы начинающегося отрочества он оказался почти совершенно оторван от всего русского. Именно это и имел Пушкин в виду, когда позднее, во время своей михайловской ссылки, жаловался на «недостатки проклятого своего воспитания».¹² Круг чтений мальчика Пушкина в эту пору также был в основном на французском языке. Десяти-одинадцатилетним ребенком он уже жадно зачитывался произведениями французских писателей: от представителей галантной поэзии XVII века — маркиза Лафара и аббата Шолье, от Мольера и Расина, Буало, басен и фривольных сказочек Лафонтена до Вольтера, до любовных элегий Парни, — которые в обилии находились в библиотеке С. А. Пушкина. «Ребенок проводил бессонные ночи и тайком в кабинете отца пожирал книги одну за другой. Пушкин был одарен памятью неимоверною и на одиннадцатом году уже знал наизусть всю французскую литературу», — рассказывает в своих воспоминаниях о брате Лев Сергеевич Пушкин.¹³ Это подтверждается и воспоминаниями товарищей-лицейстов (И. И. Пушнина, С. Д. Комовского и др.) и официальным отзывом директора лицея Энгельгардта.¹⁴

По всей вероятности, знал Пушкин к этому же времени, кроме Вольтера, действительно, заученного им чуть ли не наизусть, и некоторые другие произведения французской просветительной мысли. Все это налагало на интеллектуальный облик мальчика Пушкина особый бросающийся в глаза отпечаток, который заставил позднее того же Энгельгардта нелепо определить его ум как специфически «французский».

Неудивительно, что и первые литературные опыты Пушкина, дошедшие до нас либо только по названиям, либо в весьма отрывочной, а если даже и полной, то не до конца достоверной передаче, были также на французском языке. Однако самый характер этих опытов показателен для первоначального склада ума и таланта будущего автора «Евгения Онегина» и «Графа Нулина», всегда отстаивавшего право поэзии на полную отражения жизни, в том числе и на «легкое и веселое».¹⁵ Это были басни, комедийки, эпиграммы на губернаторов-французов, наконец, шуточная иронико-комическая перелицовка «Генриады» Вольтера, поэма «La Tolyade», повествующая о войне между карликами и карликами во времена полубогатого французского короля Дагоберта. Но «чуждые краски» держались поверхностно и непрочны.

Богатырская мощь природы Пушкина сказывается в том, как стремительно сбросил он с себя все эти космополитические пеленки, как, несмотря на самые неблагоприятные условия «проклятого своего воспитания», гигантски вырос в величайшего русского национального поэта, страстного борца за национальную русскую культуру, создателя глубоко национально-самобытной русской литературы.

Не только могучим подспорьем, но и движущим началом для Пушкина была здесь сама русская историческая действительность.

2

Едва выйдя из галломанствующей атмосферы родительского дома, попав в иную, лицейскую обстановку, Пушкин весьма скоро, очевидно, месяца через четыре после поступления в Лицей, стал писать стихи уже на русском языке. Это совпадает и с его собственным последующим утверждением («Начал я писать с 13-летнего возраста»), и с мемуарными свидетельствами.¹⁶ В дальнейшем изредка писал он стихи и по-французски, но за все годы пребывания в Лицее мы знаем только четыре французских его стихотворения. Наоборот, за это же время до нас дошло около 130 его русских стихотворений. Написано же было их Пушкиным еще более.

В высшей степени должно было способствовать окончательному переходу творчества Пушкина на родной язык то огромное патриотическое одушевление, которое охватило и его самого, и его товарищей по Лицею в период Отечественной войны 1812 года.

Силу этого патриотического одушевления лучше всего выказывает живость, с которой, уже совсем незадолго перед смертью, Пушкин, обращаясь к своим друзьям, вспоминал о нем в последнем из своих стихотворений, посвященных годовщине со дня основания Лицея:

Вы помните: текла за ратью рать,
Со старшими мы братьями прощались
И в сень наук с досадою возвращались,
Завидуя тому, кто умирать
Шел мимо нас...

Отчеркнув позднее эти строки, один из наиболее симпатичных Пушкину товарищей-лицейстов, Малиновский, замечал: «Да, именно так, и после провода одной из ратей — воспитанники до того одушевились патриотизмом, что, готовясь к французской лекции, побросали грамматику под лавки, под столы».¹⁷

Отечественная война 1812 г. и события за нею последовавшие (освобождение русскими войсками Европы, взятие Парижа),

конечно, должны были чрезвычайно усилить и обострить в Пушкине его национальное сознание и национальное чувство, а это, в свою очередь, стало первоосновой всего дальнейшего развития его как великого национального поэта.

В связи с этим весьма знаменательно свидетельство еще одного лицейского сверстника Пушкина С. Д. Комовского, вспоминающего, что Пушкин, начав сам писать по-русски, усиленно побуждал к тому же и других лицейстов: «Пушкин, привезя с собой из Москвы огромный запас любимой им тогда французской литературы, начал ребяческую охоту свою — писать одни французские стихи — переводить на чисто-русскую, очищенную им самим почву. Затем, едва познакомившись с юною своею музою, он стал поощрять и других товарищей своих писать: русские басни (Яковлева), русские эпиграммы (Илличевского), терпеливо выслушивал тяжеловесные гекзаметры барона Дельвига и снисходительно улыбался клопштокским стихам неуклюжего нашего Кюхельбекера».¹⁸

О направляющей роли Пушкина в литературно-творческих занятиях лицейстов свидетельствует один из них — Илличевский, который тоже к моменту поступления в Лицей уже писал стихи (до Лицея он учился в Московском благородном пансионе, где занятия стихотворством усиленно культивировались еще с того времени, как там воспитывался Жуковский). «Что касается до моих стихотворческих занятий, — сообщал Илличевский другу 25 марта 1812 г., значит, всего через пять месяцев с небольшим после открытия Лицея, — я в них успел чрезвычайно, имея товарищем одного молодого человека, который, живши между лучшими стихотворцами, приобрел много в поэзии знаний и вкуса, и, читая мои прежние стихи, вижу в них непростительные ошибки. Хотя у нас, правду сказать, запрещено сочинять, — тут же добавляет Илличевский, — но мы с ним пишем укрادкою».

Однако скоро запрещение это было снято, и всего через месяц Илличевский извещал того же своего друга: «Скажу тебе новость: нам позволили теперь сочинять» (письмо от 26 апреля 1812 г.).¹⁹

Больше того, лицам не только было разрешено писать стихи, но лицейские воспитатели и учителя, некоторые из которых и сами пописывали, стали прямо поощрять это. В Лицее скоро создалась весьма насыщенная литературно-творческая атмосфера. Стихи слагались не только индивидуально, но и коллективно; среди лицейстов возникали своеобразные литературные кружки; выпускались рукописные лицейские журналы, составлялись антологии произведений лицейских поэтов. Все это не могло не способствовать дальнейшему развитию творческого дарования Пушкина. В то же время, как мы видели, Пушкин

являлся душою всего этого литературного возбуждения, центральным светилом литературного лицейского мирка.

Первые стихи Пушкина до нас не дошли, но есть все основания полагать, что они сразу же стали резко выделяться из литературных опытов его товарищей. Весьма характерен в этом отношении рассказ будущего декабриста И. И. Пущина, в его воспоминаниях о Пушкине, заслуженно пользующихся весьма высокой репутацией:

«При самом начале он — наш поэт; как теперь вижу тот послеобеденный класс Кошанского, когда, окончивши лекцию несколько раньше урочного часа, профессор сказал: «Теперь, господа, будем пробовать перья: опишите мне, пожалуйста, розу стихами». Наши стихи вообще не клеились, а Пушкин мигом прочел два четырехстишия, которые всех нас восхитали. Кошанский взял рукопись к себе. Это было чуть ли не в 1811 году и никак не позже первых месяцев 1812 года».²⁰

Первые дошедшие до нас лицейские стихи Пушкина датируются, согласно новейшим разысканиям, примерно серединой 1813 г., т. е. написаны через полтора с небольшим года по поступлении его в Лицей. Все они — на русском языке. По своему характеру они, как и детские французские произведения Пушкина, полностью относятся к «легкому и веселому» роду. Это — шутивно-легкомысленное любовное послание «К Наталье» (крепостной актрисе домашнего царскосельского театра В. В. Толстого, спектакли которого усиленно посещались лицеистами — любителями театра в той же мере, что и стихов); иронико-комическая поэма «Монах» с эротическим фабульным зерном (нечистый, искушая монаха, насылает на него видение нижней женской юбки) и с сатирико-антиклерикальной окраской; наконец, эпиграмма на незадачливого лицейского стихотворца Кюхельбекера («Несчастье Клита»), которая предположительно относится к этому же времени.²¹

Влечение к «легким и веселым» жанрам — шутивому посланию, веселой сатире, эпиграмме, — как и галантно-эротическая окраска, составят одну из существенных черт лицейского творчества Пушкина, — черту, в которой с самого начала проявляется его отроческое «вольномыслие» — стремление высвободиться из пут феодально-религиозного миросозерцания, сбросить его сковывающей лицемерно-церковной морали. Равным образом, хотя стих всех этих первых русских пьес, конечно, еще весьма далек от силы и очарования, присущих последующему стиху Пушкина, в них все же нет-нет да и пробиваются отдельные штрихи его будущего поэтического почерка. Таково, например, в «Монахе» ласково-фамильярное название Вольтера «фернейским старичком», которое не только повторится двумя годами позднее в «Городке», но перейдет и в «Руслана и Людмилу». Напоминают

отдельные места «Руслана и Людмилы» и некоторые другие строки «Монаха», а строка из него же: «Прелестница летела, как зефир» — будет почти буквально повторена Пушкиным в одном из самых блистательных отрывков «Альбома Онегина»: «S. M. летела, как зефир». Наконец, в том же «Монахе» описывается одно из ухищрений беса Молока:

Тот час Молок вдруг в муху превратился
И полетел жужжать вокруг него.
Летал, летал, по комнате кружился
И на нос сел монаха моего.

Этот мотив едва ли не подсказан русским фольклором — сказками няни. Недаром позднее он будет с таким блеском обыгран Пушкиным в «Сказке о царе Салтане» (последовательное превращение князя Гвидона в комара, муху и шмеля).

Но и независимо от отдельных переключек с последующим творчеством следует особенно отметить, что в первых же своих русских стихотворениях Пушкин полностью овладел самой техникой стихосложения. Они написаны разнообразными стихотворными размерами: «Послание к Наталье», в соответствии с его жанром, — четырехстопным хореем; «Монах» — пятистопным ямбом; наконец, эпиграмма «Несчастье Кнута», опять-таки в соответствии с ее сатирическим острием, — гекзаметром, имеющим, очевидно, целью спародировать стихотворные упражнения в этом роде самого Кюхельбекера — «внука Тредьяковского». Причем всеми этими стихотворными формами только еще начинающий автор владеет так уверенно, что первые же его стихи не только не уступают, но и явно выдаются над общим уровнем той стихотворной продукции, которая непрерывным потоком печаталась в тогдашних журналах.

Это лучше всего подтверждается тем, что следующее же стихотворение Пушкина — послание «К другу стихотворцу», написанное, видимо, в начале 1814 г., на этот раз шестистопным ямбом, или так называемым русским александрийским стихом, было принято уже вполне всерьез тогдашними литературными ценителями и в том же году было напечатано на равных правах со стихами совершенно сложившихся поэтов в «Вестнике Европы» — самом распространенном и авторитетном русском журнале того времени, осященном именами его первых издателей — Карамзина, затем Жуковского.

Впоследствии в статье о Радищеве, подчеркивая, что последний писал стихами лучше, нежели прозой, Пушкин пояснял: «В ней не имел он образца, а Ломоносов, Херасков, Державин и Костров успели уже обработать наш стихотворный язык». ²² Слова эти, несомненно, в какой-то мере отражают и личный опыт Пушкина. Больше чем полувекковая культура русского

стиха — от оды «На взятие Хотина» Ломоносова до поэтических творений Жуковского и Батюшкова, — конечно, очень помогла Пушкину овладеть русским стихосложением. И все же исключительно быстрый успех в этом отношении мальчика-поэта был первым и необыкновенно ярким проявлением гениальной его одаренности, первым из тех поистине семимильных шагов, которыми, как богатырь русских народных сказок, зашагал он по литературе.

3

Первое выступление писателя в печати всегда представляет большой интерес и является, несомненно, важным моментом в его литературной биографии, которую оно, в сущности говоря, собою и открывает.

Направляя свое сатирическое послание «К другу стихотворцу» в редакцию «Вестника Европы» для опубликования, Пушкин, видимо, и сам придавал этому стихотворению наибольшее значение из всего, что он до того времени написал.²³

Действительно, в качестве литературного дебюта Пушкина оно весьма примечательно.

По шутиливо-иронической форме, по обильным, не слишком резким сатирическим выпадам и литературного и общественного порядка, послание «К другу стихотворцу» относится все к той же области «легкого и веселого», что и все предшествовавшие произведения Пушкина. Но, несмотря на шутиливую разработку, сама тема стихов серьезна и значительна.

Впервые выступая на литературном поприще, молодой автор, в сущности, ставит здесь перед собой в упор вопрос как о существовании самой поэзии, так и о месте, значении и судьбе поэта. На первый взгляд может показаться, что Пушкин следует здесь устойчивой литературной традиции. Стихотворение написано в явной манере классицистической сатиры. Сатирами Кантемира началась новая русская послепетровская литература. Своим первым печатным выступлением Пушкин, как бы в порядке некоего сжатого повторения в своем собственном литературном развитии основных этапов развития всей книжной русской художественной литературы, воспроизводит ее первые шаги.

Но в то же время стихотворение Пушкина возникает на совсем иной исторической и литературной основе.

Пушкин начинает с достаточно обычного в эпоху классицизма утверждения, что поэзию еще отнюдь не составляют одни рифмованные строчки:

Арист, не тот поэт, кто рифмы плести умеет
И, перьями скрипя, бумаги не жалеет.
Хорошие стихи не так легко писать...

И тут же автор поясняет, что понимается им под «хорошими стихами». Противопоставляемые творениям «бессмысленных певцов, нас убивающих громадою стихов», хорошие стихи — это те стихи, которые «питают здравый ум и вместе учат нас».

Все это также выглядит почти цитатами из кодексов классицизма. Тем важнее подчеркнуть, что только-только начинающий поэт, в традиционной еще форме, высказывает здесь одно из основных положений своей эстетики, которому он остается верен в течение всей жизни.

Пушкин полностью — и очень скоро — сбросит с поэзии оковы дидактизма, узко прикладных целей и задач, которые налагались на нее классицистами. Он даже выдвинет свое известное и на первый взгляд несколько демонстративно-вызывающее утверждение, что поэзия должна быть «глуповатой», т. е. должна являться непосредственным выражением поэтического чувства, целостного душевного порыва, а не отвлеченно-рассудочным стихотворным трактатом на заранее заданную себе поэтом тему. Но, вместе с тем, Пушкин всегда и настойчиво будет требовать от стихов идейности, содержательности, решительно противопоставляя это пустым формалистическим упражнениям в стихотворстве. Достаточно вспомнить его заявление 1822 г.: «Не мешало бы нашим поэтам иметь сумму идей гораздо позначительнее, чем у них обыкновенно водится»,²⁴ или высказывание, уже всего за несколько лет до смерти, о неизбежном забвении потомством тех писателей, которые ставят перед собой преимущественно формальные задачи, заботятся больше о форме, чем о содержании.²⁵

Из этого видно, что мальчик Пушкин начинает свое послание решительным отделением рифмованных строчек от стихов не потому, что такое отделение являлось общим местом классицизма, а потому, что оно соответствовало его собственному представлению о существе поэзии.

Второй аргумент, который выдвигает Пушкин, убеждая друга-стихотворца отказаться от занятий поэзией, заключается в том, что литературная дорога не сулит никаких житейских выгод, что в материальном отношении поэты — самый несчастный народ:

Судьбой им не даны ни мраморны палаты,
Ни чистым золотом набиты сундуки:
Лачужка под землей, высоки чердаки —
Вот пышны их дворцы, великолепны залы.
Поэтов — хвалят все, питают — лишь журналы:
Катится мимо их Фортуны колесо;
Родился наг и наг ступает в гроб Руссо;

Камоэнс с нищими постелею разделяет;
Костров на чердаке безвестно умирает,
Руками чуждыми могиле предан он:
Их жизнь — ряд горестей, гремяща слава — сон.

Ярко рисуемая Пушкиным картина печальной участи поэта, — он чувствует, — не может не произвести впечатления и на его стихотворствующего друга («Ты, кажется, теперь задумался немного»). Но тут-то и происходит нечто неожиданное и вместе с тем резко отличающее данное стихотворение Пушкина от традиционных дидактических посланий эпохи классицизма. Конец стихотворения алогичен. Правильно построенный силлогизм разрешается парадоксальным выводом. Жестоко высмеянный Арист указывает своему красноречивому другу-проповеднику, что у него слова расходятся с делом:

«Да что же, — говоришь, — судя о всех так строго,
Перебирая всё, как новый Ювенал,
Ты о поэзии со мною толковал;
А сам, поссорившись с парнасскими сестрами,
Мне проповедовать пришел сюда стихами?
Что сделалось с тобой? В уме ли ты, иль нет?»

И с точки зрения классицистической логики, здравого смысла, автор, действительно, — «не в уме».

В ответ уличившему его в непоследовательности Аристу, Пушкин отшучивается остроумным, сатирико-бытовым анекдотцем, который и сам по себе — простотой изложения, живостью и непринужденностью бытового диалога — весьма примечателен:

В деревне, помнится, с мирянами простыми,
Священник пожилой и с кудрями седыми,
В миру с соседями, в чести, довольстве жил
И первым мудрецом у всех издавна слыл.
Однажды, осушив бутылки и стаканы,
Со свадьбы, под вечер, он шел немного пьяный;
Попалися ему навстречу мужики.
«Послушай, батюшка, — сказали простяки, —
Настави грешных нас — ты пить ведь запрещаешь,
Быть трезвым всякому всегда повелеваешь,
И верим мы тебе; да что ж сегодня сам...»
— «Послушайте, — сказал священник мужикам, —
Как в церкви вас учу, так вы и поступайте,
Живите хорошо, а мне — не подражайте».

Мальчик Пушкин сознает неразумность и, во всяком случае, неблагоприятное своего влечения к поэзии и все же непобедимо влечется к ней.

Знаменательна и тема горестной судьбы поэта, образ поэта-страдальца, не понимаемого обществом и не ценимого им, явственно,—несмотря на шутивно-упрощенное ее обличье,—проступающая в пушкинском послании. И эта тема, и этот образ излюблены предромантиками и романтиками. В частности, несколько лет спустя, именно это составит содержание одной из наиболее прославленных элегий Батюшкова «Умиравший Тасс». Трагическая участь упоминаемого Пушкиным в своем послании Камозэнса будет воспета Жуковским в его позднейшей поэме «Камозэнс».

Мотив трагического одиночества поэта, не ценимого обществом, прозвучит со всей силой в ряде позднейших стихов и самого Пушкина поры его полной художественной зрелости («Поэту», «Поэт и толпа»). Как ни далеки в смысле углубления темы эти стихи от наивных строчек его первого печатного произведения, в нем уже как бы заключен их первоначальный зародыш.

Словом, несмотря на традиционность жанра, фразеологии, даже самого содержания, стихотворение Пушкина выражает начинающие уже тогда складываться в мальчишке-поэте некие устойчивые и душевные чувствования и убеждения. При этом особенно важно и значительно то, что в первом же своем стихотворении, появившемся в печати, четырнадцатилетний Пушкин сознает свое поэтическое призвание и выражает твердую решимость во что бы то ни стало быть поэтом.

Выступление Пушкина в печати не явилось чем-то случайным и единичным. В следующем же номере того же «Вестника Европы», вышедшем всего две недели спустя, появилось новое стихотворение Пушкина «Кольна». Если послание «К другу стихотворцу» во многом восходит к традициям и поэтике классицизма, то новое стихотворение юного поэта носит, бесспорно, предромантический характер. Сам Пушкин в подзаголовке называет его «подражанием Оссиану» — поэтическому памятнику, возникшему, как известно, у самых истоков европейского предромантизма (сборник так называемых поэм Оссиана вышел в свет в 1760 г.) и в сильнейшей степени его собой питавшему.

В Лицее, во время Пушкина, Оссиан в переводе того же самого Ермила Кострова, которого Пушкин сочувственно упоминает в послании «К другу стихотворцу», усиленно читался профессором российской и латинской словесности Кошанским на его уроках.²⁸ По переводу Кострова сделал свое стихотворное переложение и Пушкин.

Сентиментально окрашенная меланхолия во всех ее оттенках — «уныние», «нежнейшая тоска», «печальные представления», «скорбь», которые так пленяли в поэмах Оссиана, скажем, Карамзина,—все это никак не было свойственно четырнадцати-

летнему Пушкину, который, как мы видели, особенно ценил в это время в поэзии и сам культивировал в своих первых стихах область «легкого и веселого». В подробный перечень своих любимых писателей, который Пушкин вскоре даст в «Городке», Оссиана он вовсе не введет. Характерно, в связи с этим, что и для своего «подражания Оссиану» юный поэт выбрал наименее оссиановский по типу эпизод — рассказ о счастливой любви двух молодых людей. Однако колорит «оссиановской» романтики Пушкин сохраняет. В «Кольне» перед нами — мрачный и суровый романтический пейзаж (мутный поток, мшистый берег, мрак лесов дремучих, могилы, черный вран, туманы, луна и т. д.), таинственно звучащие для русского уха экзотические названия и имена (Каломона, Сельма, Крона, Лора, Тоскар, Карул и т. д.), картины экзотического и могучего быта древности: юный воин, «мощною рукой» влекущий из вспененного потока «обломок гор кремнистых»; его оружие — «черны латы, покрытый кровью предков меч, и круглый щит, и шлем пернатый»; костер из пылающих дубов, круговая чаша, поющие барды и т. п. И все это явно не было для Пушкина только разрешением намеренно поставленной перед собой литературной задачи. «Кольна» — сколь бы чуждым привычному для нас Пушкину и наивным в своей литературно-штампованной романтике ни казалось нам сейчас это стихотворение, — была первым творческим прикосновением Пушкина к миру предромантических переживаний и к предромантической поэтике — далеким предвестием и предварением его будущего романтизма первой половины 20-х годов.

Самое появление друг за другом классицистического послания «К другу стихотворцу» и предромантической «Кольны» весьма знаменательно. Два первых печатных произведения Пушкина намечают те два основных начала — классицизм и предромантизм — наличие, сочетание и борьба которых составляют отличительную особенность его лицейского творчества.

4

Появление стихов Пушкина в печати, свидетельствующее не только о чрезвычайно быстром овладении начинающим поэтом самой техникой стихосложения, но и о достижении им общего уровня современной ему русской поэзии, в свою очередь, естественно, не могло не оказать побуждающего влияния на дальнейшее развитие его творчества. Если от 1813 г. мы имеем всего три стихотворения Пушкина, то в следующем, 1814 г., число это увеличивается больше чем в восемь раз, составляя целых 25 стихотворений. Приблизительно эта же цифра сохра-

няется все время с некоторым постепенным нарастанием и для последующих годов пребывания Пушкина в Лицее (в 1815 г. им было написано не меньше 28, в 1816 г. — не меньше 34, наконец, в первые пять с небольшим месяцев 1817 г. до окончания Лицея — не меньше 19 стихотворений).

Следует отметить при этом, что Пушкин уже в Лицее стремился выйти за рамки малых стихотворных жанров. Мы помним, что еще совсем ребенком, наряду с баснями и эпиграммами, он уже берется за писание крупных произведений — комедий, пародической поэмы. Еще отчетливее это проявляется в лицейском творчестве. Пушкин с самого же начала принимается за большую поэму «Монах»; в дальнейшем предпринимает еще ряд опытов в области создания поэмы самых различных видов — сказочно-богатырской («Бова»), сатирической («Тень Фонвизина»), шутивно-дидактической («Сон»), героической («Игорь и Ольга»). Есть сведения, что за первые два года пребывания в Лицее Пушкин написал и целый роман «Цыган» и, вместе с одним из своих лицейских товарищей, М. А. Яковлевым, комедию «Так водится в свете». Позднее, в конце 1815 г., Пушкин трудится над философской повестью-сказкой под весьма выразительным названием «Фатам или разум человеческий». Наконец, незадолго до окончания Лицея Пушкин принимается за большую стихотворную комедию в 5 действиях «Философ», которой он придавал очень большое значение (набросал план, полностью написал первое действие).

Все это доказывает исключительный творческий замах мальчика и юноши Пушкина.

Правда, основное развитие в пушкинском лицейском творчестве получили только мелкие стихотворные жанры; все остальное чаще всего было не доведено до конца, а зачастую и вовсе до нас не дошло: весьма вероятно, было уничтожено самим Пушкиным, которого, очевидно, решительно не удовлетворяло сделанное. Это и естественно. Чрезмерно большие задачи, поставленные перед собой только начинающим автором, были ему явно еще не по плечу. Но в самой множественности и разнообразии литературных замыслов, проб, опытов Пушкина-лицейста уже проявляется необычайное творческое богатство его натуры и заключен как бы прообраз всего его дальнейшего литературного пути — великого поэта, великого прозаика и великого драматурга.

В лицейской поэзии Пушкина перед нами непрерывный и прямо блистательный рост стихотворного мастерства, расширение круга тем, границ поэтического восприятия и созерцания, все более и более устанавливающийся индивидуальный поэтический почерк. В соответствии с этим весьма разнообразна лицейская поэзия и в жанровом отношении. В ней находим почти все

стихотворные жанры, существовавшие в поэзии того времени: оду, элегию, романс, сатиру — политическую и литературную, все виды посланий — любовные, дружеские, шуточные, дидактические; различные виды анакреонтических стихотворений и эпикурейской лирики; такие к тому времени уже достаточно устаревшие формы, как кантата, или, наоборот, самоновейшие, как баллада; все виды стихотворных «мелочей», «безделок», столь излюбленных поэтами-карамзинистами — надписи, мадригалы, эпиграммы; наконец, стихотворения, не подходящие ни под какие строго определенные жанровые рубрики, принадлежащие к разряду «разных стихотворений» или так называемой «смеси».

Но сквозь все это разнообразие, даже пестроту различных стихотворных опытов и проб Пушкина, можно наметить некие определенные линии становления и роста поэта, установить некоторые закономерности его развития.

Сам Пушкин в стихотворении «Городок», написанном в конце того же 1814 или в самом начале 1815 г. и тоже появившемся в печати (в журнале «Российский Музеум»), подробно рассказывает о составе своей «библиотеки» и перечисляет особенно близких ему писателей — «любимых творцов».

Традиция подобных перечней восходит еще к самым истокам нашей послепетровской литературы, к «Эпистоле от российской поэзии к Аполлину» (1735) Тредиаковского и к «Эпистоле о стихотворстве» (1748) Сумарокова. В конце века эту традицию подхватывает Карамзин в стихотворении «Поэзия» (1787). В своих перечнях и Тредиаковский, и, в особенности, Сумароков, не столько называют лично любимых ими авторов, сколько очерчивают круг всеми признанных образцовых писателей. Имена, называемые Сумароковым, как бы образуют своего рода пантеон, обязательный для каждого писателя-классициста. Карамзин, в соответствии с поэтикой сентиментализма, выдвигает на первый план субъективный критерий, прямо подчеркивает, что он называет тех писателей, которые «наиболее трогали и занимали его душу». Но даваемый им перечень имен также является своего рода программой нового литературного направления — пантеоном писателя-сентименталиста, который он противопоставляет низвергаемым старым богам классицизма.

Перечень наиболее чтимых авторов находим и в прославленных «Моих пенатах» Батюшкова, послуживших непосредственным образцом для «Городка» Пушкина-лиценста. Но Батюшков уже полностью субъективен, не претендуя на какую бы то ни было общеобязательность перечисляемых им «любимых певцов». В соответствии с этим находится и самый жанр «Моих пенатов» — не дидактическая эпистола, как у Сумарокова и даже в какой-то мере у Карамзина, а дружески-шутливое, «фамильяр-

ное» послание. По этому же жанровому пути идет и Пушкин. Но, также предлагая свой каталог любимых писателей, в самом его составе Пушкин проявляет замечательную самостоятельность. Поэтому, сопоставляя этот каталог с перечнями, ранее дававшимися в русской литературе, мы получаем весьма ценный материал для определения не только личных литературных интересов и привязанностей, но и литературной позиции начинающего поэта.

Тредиаковский в своей эпистоле дает обзор всей мировой литературы с точки зрения высших ее достижений, но с особенным восхищением и пиететом отзывается о французской литературе эпохи классицизма. Сумароков в своей эпистоле, претендовавшей стать литературным кодексом русского классицизма, также отводит особенно видное место античным авторам и «хору французов» — французским писателям-классицистам. Наоборот, в перечне молодого Карамзина о французской литературе вовсе не упоминается и не называется ни одного имени французского писателя. Взамен французской на первое место выдвигается английская литература в лице Оссиана, Шекспира, Мильтона и затем вождей английского предромантизма — Юнга и Томсона. Вслед за английскими писателями Карамзиным сочувственно называются писатели немецкие — идиллик Гесснер и «священный» творец «Месснады», также предромантик, Клопшток.

Что касается отечественной литературы, то Тредиаковский еще вовсе не называет ни одного русского автора. От лица «новой» преобразованной им «росской поэзии», единственным представителем которой он, повидимому, считал одного себя (что для 1735 г. было справедливо: Кантемир писал еще старым силлабическим стихом), Тредиаковский лишь обращается к Аполлону — с призывом посетить и Россию и распространить в ней тот же свет поэтического искусства, который разлит им по всему миру. Сумароков в своей эпистоле называет только одного русского писателя — Ломоносова, характерно, в качестве особой похвалы, уподобляя его иностранным знаменитостям: «Он наших стран Мальгерб, он Пиндару подобен». Ни одного русского автора не упоминает в своем программном стихотворении и Карамзин, хотя и высказывает в нем, как мы видели, твердую уверенность в предстоящем близком расцвете русской литературы.

Едва ли не полемически обращен против такого умолчания о русской литературе перечень имен «любимых певцов», даваемый Батюшковым. Сам Батюшков очень ценит и французскую и, в особенности, итальянскую литературу. Однако в своем перечне он упоминает имена только русских авторов.

Пушкин в «Городке» называет и иностранных авторов, но он включает в свой перечень и целых двенадцать имен любимых им русских писателей.

Самый подбор этих имен весьма характерен.

Возглавляет пушкинский перечень «поэт в поэтах первый» — Вольтер. Затем идут: Гомер, Вергилий и Тассо; Гораций и Державин; Лафонтен и русские баснописцы — Дмитриев и Крылов; далее следует автор «Душеньки» Богданович, Парни и другие французские поэты, «воспитанные амуром»; драматурги Озеров и Расин; писатели-прозаики Руссо и Карамзин; наконец, комедиографы — Мольер с Фонвизиним и Княжниним.

В качестве своеобразного дополнения к этому основному перечню, Пушкин рассказывает о заботливо «спрятанной» им «на самой нижней полке», за сваленной там грудой произведений бездарных русских писак, «потаенной тетради» в сафьяновом переплете, в которую переписаны «сочинения, презревшие печать»: сатиры князя Горчакова, литературная сатира Батюшкова «Виденье на берегах Леты», шуточно-сатирическая повесть Василия Львовича Пушкина «Опасный сосед», «шутко-трагедия» Крылова «Подшипка» (или «Трумф») и, наконец, «намаранные оды» некоего «детины», который назван условным именем Свиствова, но в котором нетрудно угадать весьма известного в ту пору нецензурного поэта XVIII века Баркова.

За всем этим мы опять-таки чувствуем, с одной стороны, вполне определенную литературную традицию, но, с другой стороны, обнаруживаются здесь и ранние индивидуальные пристрастия самого Пушкина.

Характерно, с точки зрения литературных влечений и пристрастий юного Пушкина, что в своем перечне он совершенно отступает от такого же перечня Карамзина и, наоборот, довольно тесно связан в нем с классицистической традицией. Недаром свой основной перечень писательских имен Пушкин замыкает именем историка и теоретика классицизма Лагарпа.

Классицистический критерий особенно сказался в нерусской части перечня «Городка». В числе своих любимых иностранных авторов Пушкин называет только античных и французских писателей, за исключением Тассо — поэта, также высоко ценимого классицистами. Наоборот, он не называет ни одного имени, выдвигавшегося Карамзиным.

Совпадает Пушкин с представителями русского классицизма и в своем увлечении Вольтером, уже прямо связанном не только с давней и устойчивой литературной, но и широкой культурно-философской и общественно-политической традицией русской действительности второй половины XVIII — начала XIX века. Имя Вольтера, в качестве писателя, «хотя и молодого, но весьма чистого в слоге», упоминал в своей эпистоле 1735 г. еще Тредиаковский. Сумароков в своей эпистоле отзывается о Вольтере уже как об одном из величайших писателей, считая, что он не уступает великим французским классикам XVII века, если даже

не превосходит их. Таким оставался Вольтер в сознании едва ли не всех наших последующих писателей-классицистов.

Но литературной авторитетностью значение Вольтера далеко не ограничивалось. Уже незадолго до смерти Пушкин в наброске задуманной им большой статьи, посвященной обзору общего развития русской литературы, писал о Вольтере, которого он называл «великаном сей эпохи» — эпохи «революции в умах», непосредственно предшествовавшей революции политической: «Влияние Вольтера было неимоверно... Все возвышенные умы следуют за Вольтером. Задумчивый Руссо провозглашает себя его учеником; пылкий Дидрот есть самый ревностный из его апостолов. Англия в лице Юма, Гиббона и Вальполя приветствует энциклопедию. Европа едет в Ферней на поклонение. Екатерина вступает с ним в дружескую переписку. Фридрих с ним ссорится и мирится. Общество ему покорено».

Усиленно читали Вольтера и в России. Однако в связи с грянувшей французской революцией и, в особенности, в связи с новой полосой общеевропейской реакции после разгрома наполеоновской империи, в реакционных и охранительных кругах русского общества устанавливается резко отрицательное отношение и к просветительной философии XVIII века вообще и к Вольтеру, как одному из главных ее представителей, — в частности. Самое слово «вольтерьянец» становится синонимом вольнодумца, безбожника и вообще человека во всех отношениях неблагонадежного и неблагонамеренного. Вспомним уже упоминавшуюся нами антивольтерьянскую статью Батюшкова 1815 г. Тем знаменательнее, что именно в том же самом 1815 году лицеист Пушкин выступает со своим стихотворением «Городок», содержащим громкую и смелую похвалу Вольтеру.

В творчестве «великана» просветительной философии Пушкина привлекали его антифеодальные и антиклерикальные мотивы, привлекал и тот особый боевой насмешливо-саркастический тон, который составляет отличительную примету и основное свойство всего интеллектуального склада Вольтера.

Однако весьма характерно для замечательной творческой независимости Пушкина, что он сразу же, не обинуясь, направляет острие своей веселой, насмешливо-лукавой иронии и на самого же Вольтера.

Эта задорно-веселая, насмешливо-смелая ирония явно звучит в тех фамильярно-сочувственных строках, которыми начинается характеристика Вольтера в «Городке»:

Сын Момы и Минервы,
Фернейский злой крикун,
Поэт в поэтах первый,
Ты здесь, седой шалун!

Слова «сын Мома и Минервы», «фернейский злой крикун», «седой шалун» — это первый образчик тех метко-лаконических писательских формул-характеристик, непревзойденным мастером которых явится Пушкин впоследствии. Характеристика эта явно понравилась и самому Пушкину; недаром он буквально повторяет ее в «Руслане и Людмиле». Задорно-добродушной насмешливостью отличается и ряд других упоминаний и определений Вольтера в лицейском творчестве («фернейский старичок», «султан французского Парнаса» со своей музой «полдевицей» и т. п.).²⁷

Вольтер представлял для Пушкина дух предреволюционного XVIII в. со свойственным последнему критико-рационалистическим характером восприятия и интерпретации действительности.

Пушкин вскоре ощутил всю недостаточность, односторонность рационализма как самого Вольтера, так и вообще всей просветительной философии XVIII века. В наброске уже цитированной статьи Пушкин прямо заявлял: «Ничто не могло быть противоположнее поэзии, как та философия, которой XVIII век дал свое имя». В этой же связи он говорит и о «разрушительном гении» Вольтера.²⁸ В стихотворном наброске, сделанном им около того же времени, Пушкин вспоминал о том, как в своем «ребячестве» он попал «в сеть» к некоему старцу «с плешивой головой, с очами быстрыми, зеркалом мысли зыбкой, с устами сжатыми наморщенной улыбкой» (варианты: «кривящейся», «цинической»).²⁹ Не подлежит сомнению, что Пушкин имел здесь в виду именно Вольтера (вспомним знаменитую хорошо известную ему скульптуру Вольтера работы Гудона). Этот вольтеровский «цинизм» Пушкин подчеркивал и ранее (его слова о Вольтере в послании «К вельможе» 1830 г.: «Циник поседый, умов и моды вождь, прониравливый и смелый»).

Но культ все озаряющего, «солнечного», «бессмертного» ума, дух скепсиса, острой иронии, смелой насмешки — все это навсегда войдет одним из существенных слагаемых в общий творческий облик, творческую индивидуальность великого родоначальника новой русской литературы.

5

Перечисляя в «Городке» своих любимых иностранных писателей, Пушкин-лицеист, при всем его предпочтении высокой классике «легкой и веселой» поэзии, все же остается в основном на позициях классицизма. Более сложной оказывается его позиция в отношении русской литературы.

В начале XIX века в русской литературе вспыхивает ожесточеннейшая борьба между сторонниками и последователями русского классицизма, главным образом, в его, «высокой» ломоно-

совской традиции, и литературной молодежью, представителями новых литературных течений, приверженцами и продолжателями нового карамзинско-дмитриевского периода, группировавшимися вокруг Жуковского и Батюшкова.

Борьба эта возникла прежде всего и больше всего в связи с языковой реформой Карамзина. В 1803 г. вышло в свет «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка» главы литературного «староверия», адмирала Шишкова. Резко направленное против «нового слога», слога карамзинистов, «Рассуждение» и явилось началом той «страшной войны на Парнасе» — яростной литературной полемики между «шишковистами» и «карамзинистами», которая с неослабевающей силой продолжалась в течение последующих пятнадцати — двадцати лет.

Борьба за «старый и новый слог» была по существу борьбой двух общественно-политических идеологий.

Для Шишкова, реакционера, носителя феодально-церковной идеологии, приверженца церковно-славянского языка «нравоучительных духовных книг», «славенофила», как с легкой руки Батюшкова стали его называть противники, новый, сближенный с современностью, с живой разговорной речью слог Карамзина был выражением и орудием прямо-таки революционной идеологии. Новый, «французский» слог Карамзина, как, за некоторое пристрастие к галлицизмам, возмущенно именовал его Шишков, влек за собой, — казалось последнему, — и новые, «французские» идеи и «понятия», «наклонность к безверию, к своевольству, к новой и пагубной философии». Результатом всего этого, утверждал Шишков, и было «тоlikое пролитие крови», т. е. французская революция.

Самого Карамзина, человека, как известно, консервативных общественно-политических взглядов, Шишков и его сторонники склонны были, ничто же сумняшеся, считать чуть ли не революционером, несколько позже прямо призывая в своих доносах правительству «сжечь» его сочинения как исполненные «вольномуческого и якобинского яда».

Сам Карамзин непосредственного участия во вспыхнувшей литературной борьбе не принимал, в эти годы почти вовсе отойдя от художественной литературы, «постригшись» в истории. Но за него энергично вступилась либерально настроенная литературная молодежь.

Вместе с угасанием «дней Александровых прекрасного начала», как называл позднее первую «либеральную» полосу александровского царствования Пушкин, с усилением реакционных тенденций в правительственной политике, усиливалась и активность шишковистов. Будучи тесно связаны с реакционными правительственными кругами, они находили себе естественный оплот в таких официальных учреждениях, как Российская Ака-

демия, как Императорская публичная библиотека, Императорская академия художеств. С этой же целью Шишковым было основано в 1811 г. специальное литературное общество — «Беседа любителей русского слова».

Уже самый состав «Беседы» дает полное представление о ее социальном лице и общественно-политической позиции: среди членов «Беседы» были два митрополита, четыре министра, многочисленные представители титулованной знати, сановники. Сконструирована была «Беседа» по точному образцу высшего государственного учреждения того времени — Государственного совета. Строгая официальность, иерархия, парадность были отличительными признаками «Беседы», члены которой являлись на заседания в мундирах и при всех орденах.

В то же время, наряду с эпигонами классицизма, Шишков сумел привлечь к созданному им обществу и ряд остававшихся еще в живых деятелей литературы XVIII века, во главе с почти семидесятилетним Державиным, в колонном зале дома-дворца которого и происходили обставленные с необычайной торжественностью заседания «Беседы». Членом ее был и Крылов, что, правда, не мешало ему относиться к ней достаточно иронически и даже высмеивать в своих баснях и само общество, и некоторых его приверженцев, вроде пресловутого графа Хвостова.

Карамзинисты на первых порах были лишены такого объединяющего центра, что не мешало им вести с шишковистами весьма энергичную литературную полемику и перебранку. Помимо журнальных статей, написанных в ответ на «Рассуждение» Шишкова, они осыпали своих противников стихотворными сатирами, эпиграммами и т. п. Одним из наиболее ярких образцов этого рода был острый сатирический памфлет Батюшкова «Видение на берегах Леты», написанный им в 1809 г. и имевший в виду прежде всего «славенофила» Шишкова и писателей его направления — эпигонов классицизма. Наряду с ними Батюшков «топит» в водах Леты и эпигонов сентиментализма, типа пресловутого князя Шаликова. Позднее, видимо в первой половине 1813 г., Батюшков вместе с довольно известным баснописцем А. Е. Измайловым написал второй такой же памфлет (в форме ирон-комической перелицовки «Певца во ставе русских воинов» Жуковского), направленный уже прямо против «Беседы» — «Певец в Беседе любителей русского слова». Оба эти произведения получили большое распространение в списках. С «Видения на берегах Леты», в сущности, и начинается широкая литературная известность Батюшкова.

Мальчик Пушкин, еще в родительском доме, вращаясь среди «лучших стихотворцев»-карамзинистов, несомненно, должен был много слышать об их борьбе с шишковистами, тем более, что активнейшее участие в этой борьбе принимал и его дядя, Васи-

лий Львович. Стихотворное послание В. А. Пушкина к Жуковскому 1810 г., вызвавшее резкую отповедь со стороны Шишкова, литературные друзья Василия Львовича, карамзинисты, позднее, полушутя, полусерьез, так прямо и называли «манифестом» о войне с противниками.

В 1811 г. в Петербурге, куда В. А. Пушкин привез своего племянника для помещения в Царскосельский лицей, он издал отдельной брошюрой это послание вместе с другим посланием — к литератору-дилетанту Д. В. Дашкову, тоже выступавшему против «старого слога» и «старинных обычаев и понятий» Шишкова. В том же 1811 г. В. А. Пушкиным была написана нашумевшая повесть «Опасный сосед», также содержащая ряд выпадов против Шишкова и его приверженцев. Особенной остроты борьба карамзинистов с шишковистами достигла в 1815 г., когда один из членов «Беседы», драматург, князь Шаховской, высмеявший еще в 1805 г. Карамзина в комедии «Новый Стерн», выступил с новой комедией «Урок кокеткам или Лицеикие воды», направленной против Жуковского, изображенного в карикатурном виде «балладника Фиалкина».

Комедия Шаховского, после первого представления которой приверженцы Шишкова демонстративно возложили на ее автора венок, вызвала ряд ответных литературных выступлений со стороны карамзинистов (сатирическая кантата «Венчание Шутовского», написанная Д. В. Дашковым, и др.). Не ограничиваясь этим, карамзинисты в конце 1815 г. решили основать дружеский литературный кружок «Арзамас».

«Арзамас» был сознательно организован в качестве своего рода анти-«Беседы». В противовес сановникам в мундирах и орденах, государственным мужам «Беседы», арзамасцы нарочито скромно именуют себя «Обществом безвестных людей», «безвестными литераторами». Беседчики собираются в торжественных залах державинского дворца; арзамасцы решают «признавать Арзамасом всякое место, на коем будет находиться несколько членов налицо, какое бы оно ни было — чертог, хижина, колесница, салазки», и в своей практике, действительно, следуют этому: одно из их «зачеданий» происходит полушутя, полусерьез в дорожной карете. Члены «Беседы» склонны были рассматривать свою деятельность в качестве некоего важного государственного дела. Арзамасцы демонстративно ставят во главу угла пересмеивание, шутку, «галиматью», пародию. В духе этой «галиматии» выдержан весь непринужденно-шуточный ритуал заседаний «Арзамаса», участники которых должны были по очереди произносить хвалебные надгробные речи в честь живых «покойников» «Беседы». Все это заносится в шуточные протоколы, которые составляются в прозе, а иногда и в стихах бессменным секретарем «Арзамаса» Жуковским. Словом, если

«Беседа любителей русского слова» по своему облику была словно бы олицетворением тех «высоких» жанров — торжественной оды, героической поэмы, — ревностными приверженцами и апологетами которых был и сам Шишков, и вся его группа, — «Арзамас» является своего рода иронико-комической перелицовкой «Беседы».

Помимо Жуковского, в состав «Арзамаса» вошли и все наиболее видные писатели-карамзинисты — Батюшков, кн. П. А. Вяземский, Денис Давыдов, В. А. Пушкин и др.

Неоднократно бывал на заседаниях «Арзамаса» и Карамзин, который попрежнему не принимал никакого прямого участия в «войне на Парнасе», но относился к кружку с полным сочувствием. Для самих арзамасцев имя Карамзина, в свою очередь, служило не столько боевым, сколько почетным знаменем кружка, хотя литературным идеологом его он уже отнюдь не являлся. Все это сделало «Арзамас» передовым литературным центром, своего рода главным штабом новых прогрессивных течений в литературе, резко противостоявших литературному да и всяческому «староверству» реакционной «Беседы».

Идеологии «бороды» и «ветхих предрассудков», т. е. допетровской Руси, «староверческой», «раскольничьей» идеологии «славенофила» Шишкова арзамасцы противопоставляли свою просветительную идеологию. Шишков обвинял, как уже сказано, карамзинистов в том, что вводимый ими «новый слог» приносит с собой и новые «безбожные» идеи, конечным результатом чего является «толикое пролитие крови» — революция. Деятельность «Арзамаса» словно бы являлась демонстративным тому подтверждением. Жестокие насмешки арзамасцев направлены были не только на «старый слог», но и на его главный источник — «священные», «духовные книги» и вообще на церковность. Большинство издевательских арзамасских речей, посвященных прижизненному отпеванию членов «Беседы», по своей форме является прямой и весьма характерной пародией библейских текстов, молитв, проповедей и т. п. Если Шишков противопоставлял «слово и разум» «духовных книг» «светской мудрости» — «благочестию» вольтеровского «Кандида» и «благонравию» парижских переулков (в пристрастии к тому и к другому он публично укорял В. А. Пушкина), — арзамасцы подчеркнуто опирались именно на энциклопедистов, на «добродетели, установленные Вольтером».

Самый ритуал заседаний «Арзамаса» был намеренно организован с полушутливой ориентацией на французскую революцию.

Прежде всего арзамасцы завели, по образцу новой революционной эры, шуточное новое летоисчисление своих протоколов, считая началом его то «зачатие Арзамаса», то «Липецкий потоп» (намек на комедию кн. Шаховского «Липецкие воды»).

Обращались арзамасцы друг к другу со словом «граждане». Но особенно любопытна та весьма видная и почетная роль, которая стводилась в арзамасском ритуале красному колпаку. В красный колпак — «украшение якобинцев» (как прямо раскрывается и без того слишком ясное значение этого символа в одной из арзамасских речей) — облакался всякий раз очередной председатель заседаний «Арзамаса». В красном же колпаке выступал с традиционной речью новопринимаемый член. Наоборот, на голову провинившегося в чем-либо арзамасца надевался белый колпак.

Конечно, все эти факты ни в малейшей мере не свидетельствовали о какой бы то ни было действительно революционной настроенности членов «Арзамаса» (больше того, прямая контрреволюционность первоначального основного ядра арзамасцев скоро вполне отчетливо дала себя знать).

Тот же красный колпак был не чем иным, как шуточно-демонстративным вызовом в ответ на абсурдное обвинение некоторыми шишковистами Карамзина в якобинстве. Но в то же время все это составляло характерное проявление дворянского либерализма, получившего весьма широкое распространение во второй половине 10-х годов прошлого века. «Либералистами» в той или иной степени считали себя и все члены «Арзамаса». ³⁰

Лицейсты живо интересовались всеми перипетиями «страшной войны на Парнасе». Мало того, эта война перекидывалась в какой-то мере и в стены самого Лицея.

Основной лицейский преподаватель литературы, профессор русской и латинской словесности Н. Ф. Кошанский, сам автор учебника риторики, был приверженцем классицизма, притом его риторической, «высокой» струи. Его помощник, адъюнкт П. Е. Георгиевский, придерживался более передовых литературных взглядов и ссылался в своих лекциях по введению в эстетику на Лессинга и Канта. Одним из важнейших достоинств литературных произведений он, в соответствии с поэтикой карамзинизма, считал наличие в них «грации». «Главное достоинство Карамзина не есть ли прелесть?» — спрашивал он (вспомним аналогичный эпитет Батюшкова в «Моих пенатах»: «...повестью прелестной пленяет Карамзин»); «грацию» старался он подчеркивать и у писателей, связанных с классицизмом: «Сколько в одах Державина величествен, столько исполнен грации в некоторых анакреонтических стихотворениях». «Места, исполненные истинной грации», находил Георгиевский и в «России» Хераскова. «Сочинения Богдановича, наипаче его «Душенька», — как он говорил, — исполнены грации».

Но, наряду со всем этим и Георгиевский постоянно оперировал произведениями, принадлежавшими к «высокой» линии русского классицизма XVIII века, привлекая их в качестве

высших образцов изящного. «Высокое» в поэзии он иллюстрировал выдержками из од Ломоносова и Державина. В образце «высокого порочных чувствований» приводил пресловутые слова Димитрия Самозванца из одноименной трагедии Сумарокова:

Ступай во ад, душа, и буди вечно пленна.

О, если бы со мной погибла вся вселенна.³¹

Мирно уживалась литературная старина и литературная новизна в сознании и самих лицейстов. Дельвиг вместе с Кюхельбекером зачитывались в Лицее произведениями предромантиков и романтиков, что не мешало им обоим, в особенности Кюхельбекеру, быть поклонниками «высокой» классицистической поэзии. Сам Дельвиг «не расставался» со стихами Державина, относясь к их автору с исключительным благоговением.

Пушкин, не без добродушной иронии, вспоминает, как, в ожидании приезда Державина на экзамен в Царскосельский лицей, Дельвиг «вышел на лестницу, чтоб дожидаться его и поцеловать ему руку, руку, написавшую «Водопад».³²

Очень характерно в этом отношении письмо другого лицейского поэта, Илличевского, посланное им товарищу в 1815 г., т. е. как раз в период написания и напечатания пушкинского «Городка»: «Чтение питает душу, образует, развивает способности; по сей причине мы стараемся иметь все журналы и впрямь получаем «Пантеон», «Вестник Европы», «Русский вестник» и пр. Так, мой друг, и мы также хотим наслаждаться светлым днем нашей литературы, удивляться цветущим гениям Жуковского, Батюшкова, Крылова, Гнедича. Но не худо иногда подымать завесу протекших времен, заглядывать в книги отцов отечественной поэзии, Ломоносова, Хераскова, Державина, Дмитриева: там лежат сокровища, из коих каждому почерпать должно».³³

Благоговейное почитание «отцов» было присуще и самим представителям новых литературных течений. Тот же Батюшков в своем «Видении на берегах Леты», которое пользовалось широкой популярностью и в Лицее (в архиве лицейского товарища Пушкина, князя Горчакова, сохранились списки «Видения» и «Песца в Беседе любителей русского слова»), безжалостно расправляясь с эпигонами классицизма и сентиментализма, сочувственно противопоставляет им корифеев классицистической школы, «коих бог певцов венчал бессмертия лучами» — в том числе не только «почтенного» Ломоносова, Фонвизина и Богдановича, но и «честь и славу россов» Хераскова и «грозного бича пороков» Сумарокова. Равным образом в «Моих пенатах» — непосредственном предшественнике и до известной степени прототипе пушкинского «Городка», — Батюшков открывает перечень наиболее «любимых» им «певцов», «наставников-

пиитов» восторженными хвалами «величавому лебедю» русской поэзии, т. е. тому же Ломоносову. Далее идут столь же патетические восхваления Державина, затем Карамзина, Богдановича, Нелединского-Мелецкого, Хемницера и Крылова.

Большинство имен этого списка — пять из десяти — повторяются и в «Городке» Пушкина. Но в то же время, сопоставляя писательские перечни «Моиx пенатов» и «Городка», мы обнаруживаем в последнем не только наличие несомненной традиционности, но и нечто существенно новое, специфически пушкинское.

В борьбе карамзинистов и шишковистов, арзамасцев и беседчиков все симпатии Пушкина-лицеиста были, безусловно, на стороне первых.

Враги карамзинистов были и его литературными врагами. Уже в первом своем печатном выступлении — послании «К другу стихотворцу» — Пушкин нападает на «громкие творенья» Рифматова — князя Ширинского-Шихматова, любимца Шишкова, автора грандиозных эпических поэм на темы из русской истории; Графова — графа Хвостова; «тяжелого Бибруса» — поэта-арханка, С. С. Боброва, т. е. на всех тех, кто служил наиболее излюбленной мишенью для насмешек карамзинистов.

С нападками на шишковистов мы постоянно сталкиваемся и в ряде других лицейских стихов и эпиграмм Пушкина. Образование «Арзамаса», за дальнейшей деятельностью которого Пушкин жадно и с завистью следил из своего лицейского «уединения», получая сведения из первых рук (от дяди Василия Львовича, позднее — от Карамзина, кн. Вяземского и др.), привело его в восхищение.

В «Арзамасе» — читаем в позднейшем доносе Фаддея Булгарина — «либерализм цвел во всей красе! Вскоре это общество сообщило свой дух большей части юношества и, покровительствуя Пушкина и других лицейских юношей, раздуло, без умысла, искры и превратило их в пламень».³⁴

Либерализм всего «Арзамаса», как такового, равно как революционизирующее влияние кружка на Пушкина и его друзей, явно здесь сильно преувеличены.

Но несомненно, что либеральный дух «Арзамаса», в искренность которого, в особенности из своего лицейского «далека», Пушкин не имел тогда оснований не верить, должен был привлекать юного автора послания «К Лицинию».

Литературный «воздух» «Арзамаса», вся эта атмосфера шуток, пародий, сатир, эпиграмм, ложных панегириков, выдержанных в манере знаменитой «Похвальной речи в память моему дедушке» Крылова, также не могла не прийти по сердцу молодому Пушкину.

Через месяц с небольшим после возникновения «Арзамаса» он уже полностью переписывает в свой лицейский дневник (от

конца ноября 1815 г.) кантату «Венчание ШUTOVского»; дней через десять вносит туда же свою собственную эпиграмму на Шаховского и беседчиков. «Третьего дня хотел я начать ироническую поэму: Игорь и Ольга, а написал эпиграмму на Шаховского, Шихматова и Шишкова», — читаем мы в дневнике. Дальше следует текст самой эпиграммы. Хотел начать «высокую» героическую поэму, а написал эпиграмму — в этом ярко проявляется Пушкин первых лицейских лет!

Естественно, что скоро и сами арзамасцы обратили внимание на своего неожиданного союзника, искрометно-талантливого, с небывалой легкостью владевшего стихом, «племянника» «арзамасского старосты» Василия Львовича Пушкина. Уже в конце 1814 или в начале 1815 г. Пушкина посетил в Лицее Батюшков. Через год В. А. Пушкин привез в Лицей П. А. Вяземского и самого Карамзина (как раз около этого времени в «Арзамасе» состоялось заседание, специально посвященное чествованию Карамзина). Вскоре после этого Пушкин, еще в бытность его в Лицее, был заочно выбран в «Арзамас» под условным именем Сверчка, «Городок» Пушкин написал еще до того, как был организован «Арзамас». Но «арзамасский дух» действовал уже до создания кружка. «Мы были уже арзамасцами между собою, когда Арзамаса еще не было», — свидетельствовал позднее П. А. Вяземский. На арзамасских позициях стоит в этом стихотворении и Пушкин. Это явственно проявляется в перечне русских литературных любимцев Пушкина. Вводимые в него имена Дмитриева, Карамзина, Озерова были каноническими именами и для арзамасцев. Подавляющее большинство остальных имен также входило в литературный пантеон карамзинистов. Но вместе с тем молодой Пушкин в своих оценках предшествовавшей ему русской литературы XVIII века оказывается более смелым и последовательным, более арзамасцем, чем сами члены «Арзамаса», — в частности, чем тот же, особенно близкий ему в эту пору, Батюшков.

Наиболее яркий у нас до Пушкина представитель так называемой «легкой поэзии» — эпикурейско-анакреонтической любовной лирики — Батюшков продолжал, как мы видели, сохранять — во всяком случае в своих литературных выступлениях и высказываниях — полный пиетет по отношению и к «высокой» русской классике XVIII века — «драгоценным сокровищам Красноречия и Стихотворства» — творениям не только Ломоносова, но и Хераскова, и Сумарокова и др. (помимо «Моих пенатов» и не предназначавшегося Батюшковым к печати «Видения на берегах Леты», см. его программную речь «О влиянии легкой поэзии на язык»).

В своем дебютном стихотворении «К другу стихотворцу» Пушкин, словно бы в полном соответствии с Батюшковым,

подчас даже прямо его словами, патетически противопоставляет бездарным эпигонам литературы XVIII века ее прославленных главарей:

...Дмитриев, Державин, Ломоносов,
Певцы бессмертные, и честь и слава россов,
Питают здравый ум и вместе учат нас...

Дмитриев, Державин, Ломоносов — все эти имена, как мы помним, почтительно назывались и в приводившейся нами выдержке из лицейского письма Илличевского (в таком же тоне говорится о всех них и в «Моих пенатах», и в «Видении на берегах Леты» Батюшкова). Но четвертого имени, называемого Илличевским, — Херасков — у Пушкина, как видим, нет. Больше того, слова «честь и слава россов» прямо взяты Пушкиным из того же батюшковского «Видения на берегах Леты»: «Херасков — честь и слава россов». Но, как опять-таки видим, слова эти отнесены у Пушкина не к Хераскову, а к другим писателям, что сообщает данному месту характер как бы скрытой полемики с оценкой Хераскова Батюшковым. И это не случайно. К «русскому Гомеру», как обычно величали в то время Хераскова, Пушкин с самого начала относится явно отрицательно, чему он останется верен на протяжении всей своей литературной деятельности: все его последующие отзывы о Хераскове неизменно носят или иронический, или прямо отрицательный характер.

Равным образом Пушкин с самого же начала не менее отрицательно относится и к Сумарокову. Вообще Пушкин полностью исключает из перечня своего «Городка» «высокую» линию русского классицизма XVIII века.

Если в других литературах Пушкин, как мы знаем, наряду с представителями «легкого и веселого» в литературе, называл в числе своих «любимых творцов» и ряд авторов, писавших в «важных родах», — Гомера, Вергилия, Расина, — то из всей предшествовавшей ему русской литературы он отбирает и вводит в свой перечень, в сущности говоря, исключительно образцы «легкого и веселого». Особенно выразительно в этом отношении отсутствие в перечне самого Ломоносова, которому Батюшков отводит в «Моих пенатах» первое место, как «парнасскому исполину» («исполином» не только «в науках», но и в «искусстве писать» называет он Ломоносова и в «Речи о влиянии легкой поэзии на язык»).

Из восьми имен, входящих в состав основного русского перечня «Городка», три — Крылов, Богданович, автор «Душеньки», и Фонвизин (в «Моих пенатах» отсутствующий) — полностью относятся к области «легкого и веселого», к комикосатирической и шутильной линии в развитии допушкинской

литературы. Равным образом, говоря о Княжнине, Пушкин имеет в виду не его трагедии (наоборот, в «Видении» Батюшкова сочувственно упоминается Княжнин именно и только как трагик — «друг Мельпомены»), а его комедийное творчество: Княжнин поставлен рядом с Мольером и Фонвизиним. Очень интересно сопоставить также строки из «Моих пенатов» и «Городка», относящиеся к Державину, тем более, что Пушкин на первый взгляд словно бы прямо повторяет здесь Батюшкова.

В «Моих пенатах»:

В толпе и муз, и граций,
То с лирой, то с трубой,
Наш Пиндар, наш Горацій
Сливает голос свой.

В «Городке»:

Питомцы юных граций —
С Державиным потом
Чувствительный Горацій
Является вдвоем.

Но, при несомненном внешнем сходстве, строки Пушкина существенно разнятся от батюшковских. Батюшков восхваляет Державина в обеих основных его творческих гранях — и в его героической описи («наш Пиндар»), и в его более «сниженном» облике — поэта-сатирика и эпикурейца («наш Горацій»). Пушкин в «Городке» упоминает только второго Державина — не «с трубой», а «с лирой», заставляя его являться в обществе одного лишь Горація, которому к тому же придает эпитет «чувствительный», тем самым особенно подчеркивая в его творчестве интимно-лирическую, «домашнюю» струю.

Наряду с писателями-классицистами, Пушкин вводит в круг своих «любимых творцов» главарей и русского дворянского сентиментализма — Дмитриева и Карамзина. Но Дмитриева он характерно привлекает лишь как автора басен. В Карамзине, хотя Пушкин и ставит его в пару с Ж. Ж. Руссо, его, видимо, тоже больше всего прельщает наличие «легкого и веселого» — иронии и юмора. Недаром, характеризуя своих любимых писателей-прозаиков, он придает им общий эпитет — «шутливые» («прозаики шутливы»).

Еще резче симпатии Пушкина к «легкой и веселой» струе в прошлой и современной ему русской литературе сказываются в дополнительном перечне «Городка», при перечислении «сочинений, презревших печать».

Все эти «сочиненья» — и «колкие», окрашенные в вольнодумно-сатирические тона «послания» и поэмы («куплеты») второго степенного поэта конца XVIII — начала XIX века, кн. Горчакова, и уже известное нам батюшковское «Видение на берегах

Леты», и стихотворная повесть В. А. Пушкина «Опасный сосед», и шуто-трагедия Крылова «Подщипа» («Трумф»), и, наконец, «непечатные» перелицовки Баркова — пользовались широчайшей популярностью в литературных и вообще читательских кругах того времени, хотя открыто, как это сделала Пушкин, признаваться в симпатии к ним мало кто решался (характерно в этом отношении, что Батюшков, не без сочувствия упоминая Баркова в том же не предназначавшемся им к печати «Видении на берегах Леты», не ввел его в перечень «Моиx пенатов»). Формально все эти произведения стояли за границами не только печати, но подчас и литературы. В то же время, однако, они составляли несомненную часть литературного сознания эпохи.

Помимо батюшковского «Видения на берегах Леты», здесь следует особенно отметить знаменитого в своем роде «Опасного соседа» В. А. Пушкина. Среди достаточно бесцветного и мало-значительного творчества В. А. Пушкина, которое его родственник и однофамилец, уже известный нам А. М. Пушкин, пренебрежительно и не без основания именовал «жиденью», эта его шуточная стихотворная повесть была единственным и, можно сказать, блестящим исключением. Продолжая традицию иронико-комической поэмы XVIII века, В. А. Пушкин создал на этой основе новый образец веселого реально-бытового рассказа, хотя и не очень позволенного по своему сюжету (драка в публичном доме) и некоторым вульгарно-фривольным местам и выражениям, но написанного весьма живо, бойким языком и, главное, дающего ряд колоритных и достаточно правдивых зарисовок действующих лиц, в особенности главного героя, Буянова, — метко схваченный тип беспардонного дворянского нахала-драчуна, самое имя которого — лучшее свидетельство жизненности и типичности образа — на довольно длительное время сделалось нарицательным. Неудивительно, что «Опасный сосед» был восторженно встречен передовой литературной молодежью. «Вот стихи! Какая быстрота! Какое движение! И это написала вялая муза Василия Львовича!» — восклицал пораженный Батюшков в одном из своих частных писем, цитируя строки «Опасного соседа». Арзамасцы позднее, полушутя, полувсерьез, объявили это произведение В. А. Пушкина своей «кормчей книгой». «Образцом вкуса», как комплиментарно называл Пушкин своего дядю в «Городке», автор «Опасного соседа» и тогда уже для него едва ли являлся. Через короткое время Пушкин стал относиться к стихам дяди и вовсе иронически. Но высокую оценку его стихотворной повести он надолго сохранил и даже высказывал, тоже полушутя, полувсерьез, опасение, что потомство припишет ее авторство ему самому. «Желаю счастья дяде... скоро ли выйдут его творенья? — спрашивал он Вяземского в 1822 г. в связи с подготовкой к печати сборника стихов

В. А. Пушкина (конечно, без «Опасного соседа»).— Все они вместе не стоят „Буянова“; а что-то с ним будет в потомстве? Крайне опасаясь, чтобы двоюродный брат мой не почелся моим сыном — а долго ли до греха»,³⁵ Словно бы желая избежать этого, Пушкин подчеркнуто назовет Буянова своим «двоюродным братом» и в «Евгении Онегине», где он делает его соседом Лариных и приводит к ним на именины Татьяны: «Мой брат двоюродный Буянов в пуху, в картузе с козырьком...» Перед этим среди соседей Лариных упоминается Пушкиным и еще один литературный персонаж: «Скотининых чета седая». Отметим, что такое упоминание Буянова наряду с одним из типичнейших персонажей фонвизинского «Недоросля» дает лишнее подтверждение большой типичности и этого образа, в какой-то мере явившегося литературным предшественником знаменитого гоголевского Ноздрева.

Ирои-комический жанр, с веселым озорством пересмеивающий «высокое» и «важное» в литературе, сводящий с мифологических высот на самую что ни на есть прозаическую, грешную землю и классицистических богов, и героев классицизма, вообще не мог не прийтись и, действительно, весьма пришелся по вкусу молодому Пушкину.

Много позже, в черновиках последней главы «Евгения Онегина», Пушкин вспоминает, как, в противовес школьным прописям и вообще всей «схоластике» лицейского преподавания, он зачитывался одним из наиболее характерных и ярких образцов этого рода в русской литературе XVIII века — ирои-комической поэмой Василия Майкова «Елисей или раздраженный Вах» («Читал охотно Елисея, а Цинцера проклинал» и дальше: «Считал схоластику за вздор»³⁶).

Доведением ирои-комического жанра до последних пределов грубости и натурализма являются и перелицовки классицистических од, поэм и сумароковских трагедий, принадлежавшие перу «одного из знаменитейших лиц в русской литературе», как много позже, уже в 30-х годах, шутя называл его Пушкин, — переводчика античных поэтов, первого редактора сатир Кантемира и в то же время «удалого наездника пылкого Пегаса» (слова о нем Пушкина в «Городке») И. С. Баркова.

Ирои-комический характер носит и восторженно упоминаемая Пушкиным в «Городке» шуто-трагедия Крылова «Подшипа» («Трумп»). Эта пьеса «бесценного шутника» Крылова, как называет его здесь Пушкин, действительно, представляет единственный в своем роде литературный шедевр — произведение, по отзыву современников, «карикатурно-гениальное». Блестящая литературная пародия на ходульную приподнятость и трескучий пафос трагедии эпохи классицизма сочетается в шуто-трагедии Крылова с острой и исключительно смелой политической сати-

рой, которая произвела чрезвычайно сильное впечатление на современников. «Ни один революционер не придумывал никогда злее и язвительнее сатиры на правительство,— писал о пьесе Крылова в своих известных «Записках» декабрист Завалишин.— Все и все были беспощадно осмеяны, начиная с главы государства до государственных учреждений и негласных советников». ³⁷ В то же время Крылову удалось замечательно проникнуться в своей пьесе чисто народным юмором. Простовато-недалеккий косноязычный царь Вакула, его чувствительная толстая дочка, княжна Поддипа, ее дурашливый и трусливый жених, князь Слюняй,— словно бы прямо попали в шуто-трагедию Крылова из мира русской народно-сатирической сказки. Здесь уже ощутимо давала себя чувствовать та народность Крылова, которая полностью проявилась в его баснях.

В шуто-трагедии Крылова, как и в «презревших печать» стихотворениях кн. Горчакова, Пушкин мог почерпнуть первые уроки политической сатиры. Едва ли не еще важнее, что из пьесы Крылова, как и из комедии другого любимца Пушкина, «известного русского весельчака» Фонвизина, веял на него дух не условно-сентиментальной — карамзинско-дмитриевской, а подлинной народности.

Анализ перечня писателей «Городка» дает нам полное представление и о теоретических литературных взглядах, и о личных литературных симпатиях Пушкина 1814—1815 гг. Пушкин особенно, чтобы не сказать преимущественно, ценит не «высокую» линию классицизма, не его героические жанры, а область «легкого и веселого», т. е. те произведения, в которых или наиболее выражены реалистические тенденции (Фонвизин, иронико-комические жанры, басня) или которые связаны с любовной тематикой, предворяя и подготавливая в какой-то мере эпоху предромантизма.

Особенно характерно в этом отношении влечение Пушкина-лицеиста к поэзии Парни и Батюшкова.

Творчество Парни носило переходный характер. Поэзия этого «первого классического поэта века Людовика XVI», как называли его современники, действительно выросла на почве классицизма. В своих антиклерикальных эротических поэмах «Война богов», «Библейские любовные истории» (*Les galanteries de la Bible*), в не дошедшей до нас «Христианиде», рукопись которой была выкуплена за большую сумму правительством Реставрации и предана сожжению, Парни прямо следует традиции «Орлеанской девственницы» Вольтера. Но вместе с тем в его любовной лирике, при всей ее чувственности, окрашенной в очень сильно выраженные элегические тона, в проникнутой оссиановскими мотивами скандинавской поэме «Иснель и Аслега», в «Мадагаскарских песнях», в его письмах и стихах из Индии,

Африки и Америки, дававших волнующие описания экзотических «земных рас», — имеются ранние и несомненные зачатки романтизма. Через Парни больше всего раскрывались особенности европейского предромантизма и мальчику Пушкину.

Из русских поэтов Пушкин особенно сильно увлекается в эти первые лицейские годы поэзией Батюшкова. Однако на первом этапе лицейского творчества (1813—1815) Пушкина привлекает больше всего не элегика Батюшкова, не его культ мечты — источник не только «сладких дум», но и «сердцу милых слез», — а его эпикурейско-языческое восприятие жизни, его воспевание земных «нег» и «прохлад» — чувственных радостей бытия.

Мечтает, как подчас и грустит, и Пушкин периода «Городка», но мечты его носят вполне земной, реальный характер. В послании «К сестре» он «окрылен» мечтами покинуть лицейские стены и примчаться к ней в Петербург. В шутивно-эротическом обращении к «Красавице, которая нюхала табак» «мечтает» стать «пушистым порошком», чтобы рассыпаться по ее груди... В самом «Городке» призывает «мечтанье легкокрыло» представить ему предмет его страстных желаний, его милую, в упоении любви покоящуюся у него на коленях.

Во всем этом сказывается с самого начала свойственное Пушкину жизнерадостное восприятие действительности.

В связи с этим не случайно совершенное упоминание Пушкиным в перечне «Городка» имени другого крупнейшего и популярнейшего современного ему русского поэта, зачинателя и главы русского романтизма первых двух десятилетий XIX века, Жуковского. Пушкин был, несомненно, близко знаком в эту пору с поэзией Жуковского. Влияние ее чувствуется на самой фактуре ряда пушкинских стихов даже раннего лицейского периода. В послании «К сестре», написанном незадолго до «Городка» и в той же самой жанровой манере, Пушкин и упоминает, и прямо цитирует «милого невольника мечты», «певца Людмилы», Жуковского. Сестру он воображает себе в облике самого поэтического из созданий Жуковского — «задумчивой Светланы». В соответствии с этим он окружает ее и любимыми ею книгами:

Чем сердце занимаешь
Вечернею порой?
Жан-Жака ли читаешь,
Жанлиса ль пред тобой?...
Иль с Греем и Томсоном
Ты пренеслась мечтой
В поля, где от дубравы
В дол веет ветерок,
И шепчет лес кудрявый,
И мчитсЯ величавый
С вершины гор поток?

«Новая Элоиза» Жан-Жака Руссо; чувствительные повести графини Жанлис; столь ценившиеся Карамзиным и им усиленно переводившиеся произведения английских поэтов природы — Грея (переводом знаменитого «Сельского кладбища» Грея началась, как известно, и литературная слава Жуковского) и Томсона (имя «любезного сына природы» Томсона, выучившего «наслаждаться природой», восторженно упоминается в манифесте русского дворянского сентиментализма — «Поэзии» Карамзина) — все это типичный круг чтения русской сентиментально-романтически настроенной молодежи начала XIX века.

Но любимцы сестры отнюдь не являются любимцами самого Пушкина. Показательно, что в том же перечне «Городка» мы, за исключением Руссо, не находим ни одного из этих имен.

Но, повторяю, особенно знаменательно отсутствие в числе «любимых творцов» автора «Городка» имени самого Жуковского.

Формально, со стороны поэтического «слога», величайшим мастером которого Пушкин всегда его считал, Жуковский, как уже сказано, в какой-то мере влиял на Пушкина и в первый период его лицейского творчества, но общий тон поэзии Жуковского Пушкину в это время оставался совершенно чужд. Произведения Жуковского служили ему в эту пору лишь материалом для пародии.

Так, он пародийно снижает в «Городке» строку из знаменитого стихотворения Жуковского «Певец во стане русских воинов» — «Хвала вам, чада славы», применяя ее к авторам «сочинений, презревших печать»; около этого же времени шутивно пародирует это стихотворение в своих «Пирующих студентах...» И все это не случайно.

Наиболее близким и созвучным из всех современных Пушкину поэтов оказывается для него в первый период его лицейского творчества не отрешенный от земли, бесплотный мечтатель, романтик-идеалист Жуковский с его «небесной душой», а окрашивающий свои стихи в ярко чувственные тона, земной, «языческий», «радости певец», «певец любви», «певец забавы», как повторно определяет его в это время Пушкин — Батюшков. В соответствии с этим себя самого Пушкин объявляет «поэтом сладострастия», «наследником» «Анакреона, Шолье, Парни», «юношей мудрецом», «ленивым философом»-эпикурейцем, шутя марающим, — взамен «напыщенных» од с их «набором громкозвучных слов» и сентиментально-идиллических стишков о «ручейках», «василечках» и «ветерочках», — «летучие посланья» друзьям и «ветреные стихи» о любви.³⁸

Поэтический мир четырнадцатилетнего «поэта сладострастия» с его мифологическими амурами, купидонами и фавнами, Доридами и Доридами, с его фиалами, наполненными вином, и откровенно эротическими картинами и описаниями — весь этот условно-галантный даже не мир, а мирок, как будто еще совершенно лишен какого бы то ни было реально-жизненного содержания — книжен, литературен.

Но сквозь эту литературность то и дело пробиваются черты живой действительности, реальной обстановки, в которой находился в это время Пушкин.

Так, первое же из дошедших до нас русских стихотворений Пушкина — послание к крепостной актрисе домашнего царско-сельского театра («К Наталье») — заканчивается неожиданным заявлением автора о том, что он — монах:

— Кто же ты, болтун влюбленный? —
Взглянь на стены возвышенны,
Где безмолвья вечный мрак;
Взглянь на окна заграждены,
На лампы там зажжены...
Знай, Наталья! — я... монах!

«Монахом», «чернецом» неоднократно именует себя поэт и в других стихах этого времени; место своего пребывания он называет монастырем, обителью, мрачной кельей. Образ монаха, одолеваемого грешными желаниями, конечно, навеян Пушкину все той же эротической поэзией. Не случайно с этим связан, как мы знаем, сюжет и его первой лицейской поэмы «Монах». Но вместе с тем затворниками, монахами ощущали себя до известной степени сами лицеисты, которым почти до самого конца пребывания их в Царскосельском лицее, т. е. в течение целых шести лет, было запрещено покидать его «возвышенны стены» и даже уезжать на каникулы к родителям.

Кстати, и самое здание Лицея по своему внешнему виду, действительно, напоминало монастырь. Строгость и простота составляли здесь резкий контраст с феерической пышностью царско-сельского растреллиевского дворца, пристройкой которого это здание являлось, да и к тому же оно непосредственно примыкало к дворцовой церкви, с ее крестами и маковками. Характерно, что и название Лицея монастырем, и соответствующую фразеологию мы находим не только в стихах Пушкина, но и в письмах его товарищей-лицеистов.

Однако лицейская жизнь отражалась в стихах Пушкина и еще непосредственнее. Незадолго до «Городка», в конце 1814 г.,

Пушкиным было написано уже упомянутое стихотворение «Пирующие студенты» — иронико-комическое переложение знаменитого «Певца во стане русских воинов» Жуковского. Описание шумного лицейского пира с его накрытым скатертью большим столом, с которого сброшены школьные «фолианты» и который взамен их уставлен бокалами с пуншем и «душистым грогом», бутылками с шампанским, «штофами с араком» и т. п., явно отражает не столько сущее, сколько желаемое (лицейские пирушки, если они изредка и случались, носили, как мы знаем это из воспоминаний самих лицейцев, куда более скромный характер). Но в то же время Пушкиным даны здесь очень меткие и живые портреты-характеристики своих лицейских товарищей, каждый из которых, даже не будучи назван, сразу узнавал себя и узнавался окружающими.

Но круг реальных впечатлений, в той или иной форме дававших себя знать в ранних стихах Пушкина, не ограничивался только Лицеем.

В этом отношении весьма любопытно все то же стихотворение «Городок», как уже сказано, непосредственно связанное со знаменитым посланием Батюшкова «Мои пенаты», породившим целую серию аналогичных стихов (ответные послания Жуковского и кн. Вяземского, послание «К другу» Дениса Давыдова, позднейшее послание Рылеева «Пустыня» и др.). Навсегда сохранил восторженное отношение к батюшковскому посланию и сам Пушкин. «Это стихотворение дышит каким-то упоеньем роскоши, юности и наслаждения, — написал он значительно позже на полях своего экземпляра сборника сочинений Батюшкова «Опыты в стихах и прозе», — слог так и трепещет, так и льется — гармония очаровательна». ³⁹ «Юность и наслаждение», дышащие в поэзии Батюшкова, — это то особенно и привлекало к ней Пушкина. И недаром много лет спустя, в одной из своих статей 1830—1831 гг. он так прямо и назвал Батюшкова «певцом Пенатов и Тавриды» (другое батюшковское стихотворение, также, несколько позднее, — особенно ценное Пушкиным). ⁴⁰ Но в то же время он решительно не одобрял в послании Батюшкова явно нереальный, книжно-фантастический фон, пестро и противоречиво сочетающий отдельные черты и подробности русского и древнегреческого быта и обстановки. «Главный порок в сем прелестном послании, — отмечал Пушкин, тут же, на полях, подчеркивая соответственные строки, — есть слишком явное смешение древних обычаев мифологических с обычаями жителя подмосковной деревни. Музы — существа идеальные. Христианское воображение наше к ним привыкло, но норы и келли, где лары расставлены, слишком переносят нас в греческую хижину, где с неудовольствием находим стол с изорванным сукном и перед каминном суворовского солдата с двуструнной балалайкой. —

Это все друг другу слишком уже противоречит». ⁴¹ За подобное же смешение русской и французской действительности напал в свое время на комедии Сумарокова драматург 60-х годов XVIII века Лукин, призывая русских авторов тщательно «склонять» заимствованный у западноевропейских писателей материал «на наши нравы и обыкновения» — приспособлять к условиям русской жизни и быта. ⁴² Однако Пушкин-лицеист не пошел и путем Лукина. В его «Городке», который и в этом отношении очень интересно сопоставить с «Моими пенатами», мы довольно часто сталкиваемся с «существами идеальными» — именами и названиями, заимствованными из античной мифологии (Феб, Аониды, Элизий, Грации, Амур и т. п.), но в описании реально-бытовой обстановки, занимающем в стихотворении Пушкина весьма значительное место, мы не находим ни сумароковско-батушковского «смещения», ни лукинского переименования на русский лад. В «Городке» нет ни батюшковской «убогой хижинь», почти «шалаша», в которой поэт себя поселяет, ни его же «лар» и «пенатов»:

Философом ленивым,
От шума вдалеке,
Живу я в городке,
Безвестностью счастливым.
Я нанял светлый дом
С диваном, с камельком:
Три комнатки простые —
В них золота, бронзы нет,
И ткани выписные
Не кроют их паркет.
Окошки в сад веселый,
Где липы престарелы
С черемухой цветут...

.....
Здесь добрый твой поэт
Живет благополучно;
Не ходит в модный свет;
На улице карет
Не слышит стук докучный:
Здесь грома вовсе нет;
Лишь изредка телега
Скрыпит по мостовой...

То, что Пушкин заставляет липы и черемуху цвести одновременно еще изобличает известную инерцию пера. Подобную ошибку вряд ли бы допустил зрелый Пушкин, иронически ответивший критикам «Евгения Онегина», что все действие его романа строго расчислено по календарю. Но во всем остальном перед нами, если

и не точное описание лицейского быта Пушкина, то писанная явно «с натуры», притом весьма живыми и сочными красками, картина тихого и мирного Царского села — маленького провинциального «городка», противопоставляемого столично-петербургскому шуму и суете. Кстати, отметим небольшой штришок, характеризующий то чувство стиля, которое уже проявляется здесь Пушкиным, искусство передавать самой формой слова — в данном случае даже чисто внешней, грамматической категорией — тонкие смысловые оттенки. Внушаемое автором впечатление миниатюрности, почти игрушечности живописуемого городка создается нагнетанием существительных в уменьшительной форме, начинающимся уже с самого заглавия: городок, комнатки, березки и т. д.

В соответствии с этим даются изображения и патриархальных обитателей игрушечного городка:

Или, для развлечения,
Оставя книг ученье,
В досужный мне часок
У добренькой старушки
Душистый пью чаек;
Не подхожу я к ручке,
Не шаркаю пред ней;
Она не приседает,
Но тотчас и вестей
Мне пропасть наболтает.
Газеты собирает
Со всех она сторон,
Все сведает, узнает:
Кто умер, кто влюблен,
Кого жена по моде
Рогами убрала,
В котором огороде
Капуста цвет дала,
Фома свою хозяйку
Не за что наказал,
Антошка балалайку
Играя разломал,—
Старушка все расскажет;
Меж тем как юбку вяжет,
Болтает всё свое;
А я сижу смиренно
В мечтаньях углубленный,
Не слушая ее.

Мы не только отчетливо видим здесь перед собой добренькую старушку-вестовщицу, мы даже слышим ее голос, разли-

чаем ее живую речь, с ее народно-патриархальными оборотами, с характерной интонацией.

Фома свою хозяйку
Не за что наказал,
Антошка балалайку
Играя разломал,—

это явно говорит не поэт, а сама «добренькая старушка».

В числе писателей-любимцев, упоминаемых в том же «Городке», фигурирует, как мы знаем, и Фонвизин. О большом внимании и любви к этому писателю, восторженное отношение к которому Пушкин сохранял в течение всей своей жизни, к «Недорослю» которого — одному из всех произведений XVIII века — прилагал эпитет «народный»,⁴³ лучше всего свидетельствует написанная вскоре после «Городка», в том же 1815 г., сатирическая поэма «Тень Фонвизина». Поэма непосредственно примыкает к батюшковскому «Видению на берегах Леты», давая насмешливо-сатирическую оценку все тем же писателям, «проклятым Фебом», — эпигонам классицизма и сентиментализма, — графу Хвостову, «князю Шальному» (Шаликову), на которых нападал и Батюшков. Только Батюшков заставлял спуститься всех этих «живых покойников» в подземное царство, где их встречают бессмертные тени корифеев литературы XVIII века, в том числе и Фонвизина. Пушкин, наоборот, характерно заставляет скучающего в «раю» Фонвизина покинуть царство Плутона и вернуться «на время» к людям, на землю:

В раю, за грустным Ахероном,
Зевая в рощице густой,
Творец, любимый Аполлоном,
Увидеть вздумал мир земной.
То был писатель знаменитый,
Известный русской весельчак,
Насмешник, лаврами повитый,
Денис, невежде бич и страх.

Взглянуть глазами «насмешника» Дениса, «творца, списавшего Простакову», на мир и людей и, в особенности, на современную русскую литературу — такую задачу и ставит себе здесь Пушкин.

В чрезвычайно живой и вместе с тем типической зарисовке патриархальной «добренькой старушки» «Городка» уже сказывается это, отмечаемое Пушкиным, фонвизинское умение «списывать» с натуры, чувствуется глаз и перо творца не только Простаковой, но и не менее знаменитой в свое время бригадирши Акулины Тимофеевны — персонажа, по поводу которого один из восхищенных современников замечал автору: «Я вижу... что вы очень хорошо нравы наши знаете, ибо бригадирша ваша всем

родня; никто сказать не может, что такую же Акулину Тимофеевну не имеет, или бабушку, или тетушку, или какую-нибудь свойственницу». ⁴⁴

И со следами такого живого внимания к окружающему, стремления точно и реалистически-правдиво отразить его в своем творчестве мы встречаемся уже в лицейский период литературной деятельности Пушкина неоднократно. Весьма характерна в этом отношении программа одного, правда, неосуществленного его замысла, внесенная им в свой дневник в декабре 1815 г.:

«Летом напишу я картину *Царского Села*.

1. Картина Сада.
2. Дворец.— *День в Царском Селе*.
3. Утреннее гулянье.
4. Полуденное гулянье.
5. Вечернее гулянье.
5. *Жители Царского Села*». ⁴⁵

Трудно сказать, было ли это замыслом стихотворного произведения в духе весьма популярных в то время «описательных поэм» или прозаического очерка (скорее всего — последнее), но из плана явно одно: особенно видное место в этой «картине» должны были занимать не столько пейзаж и архитектурные памятники (этому отведены только первые полтора пункта программы), сколько жители Царского Села (остальные 4 с половиной пункта), изображения которых, можно думать, были даны все в той же добродушно-шутливой, слегка сатирически окрашенной манере бытоописательных мест «Городка».

И. И. Пущин вспоминает следующий замечательный эпизод, наглядно иллюстрирующий самый процесс этого «списыванья» Пушкиным-лиценстом с натуры:

«Сидели мы с Пушкиным однажды вечером в библиотеке у открытого окна. Народ выходил из церкви от всенощной; в толпе я заметил старушку, которая о чем-то горячо с жестами рассуждала с молодой девушкой, очень хорошенькой. Среди болтовни я говорю Пушкину, что любопытно бы знать, о чем так горячатся они, о чем так спорят, идя от молитвы? Он почти не обратил внимания на мои слова, всмотрелся, однако, в указанную мною чету и на другой день встретил меня стихами:

От всенощной вечер идя домой,
Антипьевна с Марфушкою бранилась;
Антипьевна отменно горячилась.
«Постой,— кричит,— управлюсь я с тобой!
Ты думаешь, что я уж позабыла
Ту ночь, когда, забравшись в уголок,
Ты с крестником Ванюшкою пашила?
Постой, о всем узнает муженек!»

— Тебе ль грозить! — Марфушка отвечает;
 Ванюша — что? Ведь он еще дитя;
 А сват Трофим, который у тебя
 И день, и ночь? Весь город это знает.
 Молчи ж, кума: и ты, как я, грешна,
 А всякого словами разобидишь...⁴⁶

Дальше следует заключительное двустишие, представляющее собой по-барковски озорное переименование одного известного евангельского изречения.

При всей вольнодумной фривольности содержания, ошеломившей даже Пушкина, эта небольшая стихотворная сценка, написанная словно бы языком крыловских басен («Молчи ж, кума» и прямо звучит почти как цитата из басни «Совет мышей»), по живости изображения, по речевой меткости диалога представляется произведением в высшей степени примечательным.

Да, Пушкин уже в Лицее умел всматриваться в реальную жизнь и «списывать» ее в своих стихах...

7

Компаративисты утверждали, что в лицейский период своего творчества Пушкин полностью шел в русле традиций французской «легкой поэзии» и творчества «российского Парни» — Батюшкова. Однако только что приведенные примеры дают нам право утверждать, что свои первые литературные уроки Пушкин брал в школе у таких «из перерусских русских», — говоря позднейшими словами самого же поэта, — и притом наиболее народных во всей допушкинской литературе писателей, как Фонизин и Крылов.

В связи с этим особенного внимания заслуживают те элементы народности — сочувственный интерес к фольклору, попытки писать в национально-народном духе, — которые проявляются с первых же литературных шагов Пушкина в Лицее и которые также с самого начала выводят его за пределы узкого и условного мира «легкой поэзии».

Сторонники классицизма со свойственным им стремлением к общечеловеческой, основанной на «всеобщих законах» «разума» культуре и с их пренебрежением ко всему народному, которое было для них синонимом грубого и непросвещенного, не признавали, — во всяком случае в своих теоретических суждениях и высказываниях, — фольклора. Наоборот, с восторженной анологией памятников народного творчества в качестве подлинных «голосов народов», носителей национальных черт, национального характера, выступили предромантики, у нас, — в особенности, Радищев. Недаром в самом начале радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву» раздается песня ямщика, дающая повод

для знаменитого заявления автора о тесной органической связи между тоном народных песен и народной «душой» — национальным характером.

К началу XIX века эти предромантические воззрения на народное творчество и повышенный интерес к нему стали широко распространенными в русской литературе. С самого же начала коснулось все это и Пушкина-лиценста. Этим объясняется в какой-то степени и интерес его к макферсоновским поэмам Оссиана, которые, несмотря на ожесточенную полемику, вспыхнувшую на Западе вокруг вопроса об их подлинности, все же продолжали восприниматься у нас в качестве замечательного памятника древней поэзии кельтских народных певцов — бардов, — некоей аналогии русскому былевому эпосу. Мы уже знаем перевод Пушкиным одного из эпизодов оссиановских поэм — его «Кольну». Почти одновременно (не позднее апреля 1814 г.) Пушкин переводит отрывок из «скандинавской поэмы» Парни «Эвлега» и пишет в том же «предромантическом» стиле стихотворение «Осгар». Непосредственно вслед за этим в Пушкине пробуждается внимание и интерес и к более близким ему в национальном отношении памятникам народного творчества. Апрелем — октябрем того же 1814 г. датируется его стихотворение «Казак», имеющее в рукописи выразительный подзаголовок: «подражание малороссийскому» (также опубликовано Пушкиным в «Российском Музеуме»).

Стихотворение это интересно в двух отношениях. Следы батюшковской манеры перекрываются здесь воздействием другого поэта — знаменитого партизана 1812 г., Дениса Давыдова, которого современники прозвали «Анакреоном под доломаном». Действительно, традиционно анакреонтическим воспеваниям вина и любви Денис Давыдов сумел придать своеобразный «местный колорит» — лихую «гусарскую» статью. Этому соответствовал и самый стих его — ярко-полнокровный, резко-смелый, энергично-темпераментный. Впоследствии Пушкин неоднократно подчеркивал благотворное значение, которое имела для него своеобразная поэзия Дениса Давыдова. По его словам, Денис Давыдов «дал ему почувствовать еще в Лицее возможность быть оригинальным». Особенно восхищало его давыдовское «кручение стиха», ⁴⁷ которым поэт-партизан управлял, как лихой наездник горячим конем.

С попыткой подобного «кручения стиха» сталкиваемся мы и в «Казаке» Пушкина, удалого героя которого поэт не случайно делает тезкой Давыдова. («Не найду в лесу девицы, думал хвост Денис»). Однако еще примечательнее, что «Казак», действительно, составлен под впечатлением популярной украинской народной песни: «Ехал казак за Дунай». ⁴⁸ А что это «подражание» удалось Пушкину, лучше всего доказывается тем, что его сти-

хотворение пошло в народ, вошло в многочисленные песенники, стало, действительно, русской народной песней.

Еще выразительнее широчайшая популярность, которую приобрел написанный Пушкиным в том же 1814 г. «Романс» («Под вечер, осенью ненастной»), также вошедший в народные песенники, исполнявшийся шарманщиками, ставший излюбленным сюжетом многочисленных «лубочных» картинок. Объясняется это тем, что в «Романсе» мальчик Пушкин уже сумел расслышать голос народного страдания, затронуть наболевшую тему, связанную с вековым женским бесправием, с тяжелой долей женщины из народа. Это прекрасно почувствовал Лев Толстой, заставив плакать над пушкинским «Романсом» свою Катюшу Маслову: «Она стала скучна, плохо работала, все читала и выучила наизусть «Под вечер, осенью ненастной» и не могла произносить без слез». ⁴⁹ По форме в «Романсе» еще много наивного, литературно-условного, начиная с имени героини — Лаура, которое внезапно произносится ею самой в середине стихотворения, сразу же резко нарушая реальную русскую обстановку последнего:

Быть может, сирота унылый,
Узнаешь, обоймешь отца.
Увы! где он, предатель милый,
Мой незабвенный до конца? —
Утешь тогда страдальца муки,
Скажи: «Ее на свете нет —
Лаура не снесла разлуки
И бросила пустынный свет».

Но, в то же время пятнадцатилетнему автору удалось достигнуть в своих стихах той народности по существу, когда художественное произведение направлено на защиту интересов народа против «неправедного» и «ужасного» порядка вещей, который его гнетет:

Ты спишь — позволь себя, несчастный,
К груди прижать в последний раз.
Закон неправедный, ужасный
К страданью присуждает нас —

обращается несчастная «дева» к своему малютке-сыну, которого она вынуждена подкинуть «на порог чужой». В этом отношении «Романс» является предвестием будущей пушкинской «Деревни», где вместо отдельного частного случая, на котором сказывается проявление неправедного и ужасного «закона», поэт развернет широкую обобщенную картину всей трагической жизни порабожденного крестьянства, где даст и прямое название этому «закону» — крепостное «рабство». Все это делает появление уже в раннем творчестве Пушкина такого стихотворения, как «Под

вечер, осенью ненастной», в высшей степени симптоматичным и знаменательным.

Подражание украинской народной песне, сколь бы это ни было само по себе выразительно, могло бы носить случайный характер. Но следующий замечательный факт уже прямо свидетельствует о вполне осознанном влечении Пушкина-лириста к народному творчеству и о его стремлении писать в народном духе. Одновременно с «Казакom» (в сентябре — октябре того же 1814 г.) Пушкин начинает работать над новой и на этот раз не сатирико-эротической в роде «Монаха», а сказочно-богатырской поэмой — «Бова».

В связи с «предромантическим» обращением к народному творчеству, в русской литературе конца XVIII — начала XIX века возникает ряд попыток создать новый тип сказочно-богатырской поэмы, не только фольклорной по своему содержанию, но и по самой своей стиховой форме. Наиболее значительными из всех этих произведений была незаконченная «богатырская сказка» «Илья Муромец» (1794) Карамзина, пользовавшаяся весьма большой популярностью, и «повесть богатырская стихами» Радищева, под тем же названием, что и у Пушкина — «Бова», первая и единственно сохранившаяся песнь которой была опубликована в посмертном собрании сочинений Радищева в шести частях, вышедшем в 1806—1811 гг.

Карамзин заявляет, что в основе его «Ильи Муромца» якобы лежит одна из сказок, слышанных им от «покойных мамушек». Однако пересказ ее Карамзиным, кроме имени героя да некоторой, к тому же достаточно слабо выраженной, стилистической орнаментики, явно не имеет ничего общего с оригиналом. Содержание «сказки»-былины Карамзина составляет не описание богатырских подвигов, а чувствительный любовный эпизод встречи Ильи с некоей наряженной юным витязем красавицей, очарованной и усиленной «злым волшебником» Черномором. Сам крестьянский сын Илья превращен в галантного рыцаря-вздыхателя с «чувствительной душой», хотя, — как это оговаривает автор, — и не читавшего столь любезного самому Карамзину «сладчайшего песнопевца» — идиаллика Геснера, но чувствующего совершенно по-геснеровски. Даже и то, что выглядит якобы народным в сказке Карамзина, по существу таковым не является. О характере действительной связи литературной деятельности Карамзина с народной стихией лучше всего дает представление знаменитое место из одного частного письма его к своему другу и литературному единомышленнику И. И. Дмитриеву: «Один мужик говорит пичужечка и парень: первое приятно, второе отвратительно. При первом слове воображаю красной летний день, зеленое дерево на цветущем лугу, птичье гнездо, порхающую малиновку или пеночку и покойного

селянина, который с тихим удовольствием смотрит на природу и говорит: „вот гнездо! вот пичужечка!“ При втором слове является моим мыслям дебелый мужик, который чешется неблагопристойным образом или утирает рукавом мокрые усы свои, говоря: „Ай, парень! что за квас!“ Надобно признать, что тут нет ничего интересного для души нашей». ⁵⁰

Образцом такой искусственно-выписанной, отобранной и поэтому выхолощенной и ложной «народности», народности «пичужечки», и был «Илья Муромец» Карамзина. Вот, например, полностью выдержанное в эмоциональной и лексической тональности «пичужечки» описание «утра летнего», которым открывается сказка Карамзина:

Улыбнулось все творение;
воды с блеском заструилися;
травки, ночью освеженные,
и цветочки благовонные
растворили воздух утренний
сладким духом, ароматами.
Все кусточки оживились,
и пернатые малюточки,
конопляночка с малиновкой,
в нежных песнях славить начали
день, беспечность и спокойствие...

Пушкин много позже, уже совсем незадолго перед смертью, справедливо отрицал наличие подлинной народности и в «Бове» Радищева. «Первая песнь Бовы,— замечал он,— имеет также достоинство. Характер Бовы обрисован оригинально, и разговор его с Каргою забавен. Жаль, что в Бове... нет и тени народности, необходимой в творениях такого рода; но Радищев думал подражать Вольтеру...» ⁵¹ Действительно, Радищев с самого начала своей «повести богатырской» заявляет, что хотел бы уподобить ее «Жанете девке храброй», т. е. «Орлеанской девственнице» Вольтера:

О, Волтер, о муж преславной!
Если б можно Бове было
Быть похожу и кое-как
На Жанету, деву храбру,
Что воспел ты; хоть мизинца
Ее стоять; если б можно,
Чтоб сказали,— Бова только
Тоша тень ее — довольно,—
То бы тень была Волтера. ⁵²

Но в то же время выбор Радищевым именно сюжета «Бовы» является в высшей степени характерным.

В XVIII веке повесть-сказка о Бове пользовалась исключительной популярностью преимущественно в «низовых», более или менее демократических кругах, распространяясь и изустно, и в многочисленных списках, и, наконец, в ряде печатных «лубочных» изданий и так называемых «забавных» листов.

Наоборот, для представителей верхних слоев литературы — для дворянских и даже третьесословных писателей — сказка о Бове была наиболее типичным образцом грубого и непросвещенного народного вкуса — одной из «весьма презрительных повестей», «худых и нелепых» «врак» и, в качестве таковой, составляла неизменный предмет осуждения и насмешек.

Пренебрегаемой и отвергаемой классицистами сказке о Бове они противопоставляли, в качестве противоположного полюса, героическую эпопею. «Когда владеет Август, — характерно писал в 1773 г. Сумароков Екатерине II, — тогда пишут *Виргилий* и *Овидий* и в почтении тогда *Энеиды*, а не *Бовы* королевичи». Мысль же «претворить храброго Бову в поэму» представляется даже для такого не-дворянского писателя, как автор «Перемешника» и «Пригожей поварихи» Михаил Чулков, верхом нелепости.⁵³

В связи со всем сказанным, в высшей степени не случайно, что первый русский писатель-революционер, ненавистник и Августов, и их певцов, Вергилиев, Радищев решил полноправно ввести в большую литературу, «претворить в поэму» именно эту «весьма презрительную» народную сказку о Бове, рассказывавшуюся ему в детстве его крепостным дядькой Петром Сумой. Самое обращение (во вступлении к поэме) за помощью к дядьке, которого Радищев демонстративно берет как бы в соавторы («*Петр Сума, приди на помощь*», «*Я пою Бову с Сумою*»), и развернутая полушутливая характеристика, тут же ему даваемая, были также одним из подчеркнутых проявлений нового, демократического духа поэмы Радищева. Совершенно аналогично этому уже известное нам несколько более позднее развернутое упоминание Пушкина (в стихотворении «Сон») о своей няне-«мамушке», рассказывавшей ему в детстве сказки, в том числе и сказку «о подвигах Бовы».

Как отмечают новейшие исследователи, сюжет «Бовы» мог привлечь к себе Радищева и потому, что давал возможность сатирических применений к недавнему политическому прошлому. Гонения на царевича Бову со стороны его матери Милитрисы, которая, подстроив убийство своего мужа, незаконно завладела престолом, слишком напоминали историю Петра III, Екатерины II и Павла Петровича. В некоторых рукописных текстах сказки о Бове Пушкина имеется ряд прямых сатирических намеков этого рода. Несомненные элементы политической сатиры есть и в «Бове» Радищева.⁵⁴

Помимо содержания, Карамзин стремился придать своей поэме об Илье Муромце и народную форму. О стихотворном размере «Ильи Муромца» он прямо заявлял в специальном примечании: «В рассуждении меры скажу, что она совершенно русская. Почти все наши старинные песни сочинены такими стихами». ⁵⁵ Утверждение это не отвечает действительности, но при неизученности тогда народной метрики оно было всеми принято.

На самом деле, хотя среди народных русских песен и можно найти такие, которые сложены размером «Ильи Муромца», размер этот ни в какой мере не является характерным для народного творчества и, наоборот, наиболее близок к привычным в литературе того времени метрическим нормам. Именно потому, конечно, и взял его Карамзин. Народность стиха карамзинского «Ильи Муромца» была такой же «народностью» от «пичужечки», как и все остальные элементы его «богатырской сказки».

О необходимости преобразовать русское стихосложение, заменив ломоносовскую ямбическую традицию другим более свойственным «российскому языку» стихом, Радищев говорил уже в «Путешествии из Петербурга в Москву». В соответствии с этим и его «Бова» писан белым четырехстопным хореем. Стих «Бовы» оказался безусловно жизнеспособнее якобы народного стиха «Ильи Муромца», который, после первоначального шумного успеха, довольно скоро сошел на-нет, не образовав устойчивой традиции, тогда как стихом «Бовы» до сих пор обычно переводятся на русский язык эпические произведения других народов. Но сам Радищев не претендовал на народность стиха «Бовы», прямо указывая в качестве его образца стих одного из второстепенных стихотворцев конца XVIII века — поэта-архаика Семёна Боброва, бывшего одной из постоянных мишеней для насмешек писателей-карамзинистов.

Пушкин прекрасно знал и поэму Карамзина, и поэму Радищева. Приступая к своему «Бове», он, видимо, задумал осуществить то, что так или иначе не было завершено у обоих этих писателей (Карамзин написал только первую часть своей поэмы, обещав продолжение, которого так и не последовало; от поэмы же Радищева, если даже она и была закончена, сохранились, как уже сказано, тоже только вступление и одна первая песнь). При этом Пушкин прямо использовал опыт своих предшественников, но использовал его — и это весьма характерно — совершенно по-разному.

Явно стремясь к народности своей поэмы и со стороны ее внешней формы, Пушкин заимствовал у «Ильи Муромца» Карамзина его «совершенно русскую меру» — якобы подлинно народный размер. Но только этим связь его «Бовы» с карамзинской «богатырской сказкой» и ограничивается. Наоборот, во

всем остальном он подчеркнуто идет не за Карамзиным, а за Радищевым.

В основу своей поэмы он берет сюжет все той же «презрительной» народной сказки о Бове, также, — мы знаем — слышанной им в детстве из уст его «мамушки». В подробностях разработки этого сюжета он тоже охотно и обильно прибегает к политической сатире: характеристика убитого царя Бендокира Слабоумного и, в особенности, его убийцы — «тирана неусыпного» — царя Дадона, сатирические портреты вельмож, наконец, сатирическое описание царского совета «бородачей», прямо перекликающееся, как и еще некоторые эпизоды поэмы, с другим, уже упоминавшимся нами замечательным русским сатирическим произведением того времени — шуто-трагедией Крылова «Поддипа» (или «Трумф»).⁵⁶

То, что литературным предшественником и образцом сказочно-сатирической поэмы Пушкина был именно Радищев — факт весьма существенный и красноречивый. Воздействие первого русского писателя-революционера, во след которому Пушкин, по его собственным словам, «восславил свободу», память о котором и величайший интерес к которому не оставляли его в течение всей жизни (предназначавшаяся Пушкиным для его журнала «Современник» статья о Радищеве была написана им меньше, чем за год до смерти), составляет один из самых значительных моментов в истории всего его идейного развития. Тем важнее отметить, что воздействие это имеет место почти с самых первых же шагов литературной деятельности Пушкина, что под влиянием именно Радищева, и тоже подчеркнуто во след ему (имя Радищева прямо и даже двукратно называется во вводных строках «Бовы»), возник первый образец пушкинской политической сатиры.

Трудно с полной определенностью сказать, удалось ли Пушкину уже в эту пору непосредственно прочитать основные произведения Радищева — его «Путешествие из Петербурга в Москву» и оду «Вольность». Скорее всего нет: в перечне ценных Пушкиным запрещенных произведений, который он дает в написанном несколько позже «Городке», ни «Путешествие из Петербурга в Москву», ни ода «Вольность» Радищева никак не фигурируют.

Но несомненно и то, хотя решительно ни один из исследователей на этом не останавливается, что уже Пушкин-лицеист знал из произведений Радищева отнюдь не одну только поэму о «Бове».

Пушкин узнал радищевскую поэму по первому посмертному собранию сочинений Радищева, выпущенному его сыновьями в трех томах (шести частях) в период александровской «весны», в 1807—1811 гг. В издание не вошли самые идейно-значитель-

ные произведения Радищева — не только «Путешествие из Петербурга в Москву» и ода «Вольность», но и «Письмо к другу, жительствующему в Тобольске...», тоже весьма сурово оцененное Екатериной II, и замечательная «Беседа о том, что есть сын Отечества» (все эти произведения не были даже и упомянуты издателями). «Житие Федора Васильевича Ушакова» вошло, но с большими купюрами, сделанными явно по цензурным соображениям.

Однако почти все остальное, входящее в состав последующих собраний сочинений Радищева, появившихся уже только в XX веке, было там опубликовано. Можно сказать с уверенностью, что Пушкин прочел не только первую часть сочинений Радищева, в которую вошли, кроме «Бовы», почти все остальные стихотворные его произведения, но познакомился если и не со всеми, то с большинством других произведений, вошедших в состав остальных пяти частей. Так им явно тогда же был прочитан замечательный стиховедческий трактат Радищева, в котором он решительно выступает против огульно пренебрежительного, по существу прямо издевательского отношения к Тредиаковскому и его «Тилемахиде» — «Памятник дактило-хорейческому витязю». Об этом свидетельствует написанное одновременно с «Бовой» (в июле — октябре 1814 г.) послание Пушкина к Батюшкову («Философ резвый и пинт...»), в котором он призывает Батюшкова прекратить традиционные нападки на Тредиаковского: «Но Тредьяковского оставь в столь часто рушимом покое». Позднее под нескрываемым им самим влиянием Радищева Пушкин и вовсе изменил традиционное отношение к Тредиаковскому и «Тилемахиде»: «Любовь его к Фенелонову эпосу,— писал Пушкин о Тредиаковском в одной из своих статей 30-х годов («Путешествие из Москвы в Петербург»),— делает ему честь, а мысль перевести его стихами и самый выбор стиха доказывает необыкновенное чувство изящного. В «Тилемахиде» находите много хороших стихов и счастливых оборотов. Радищев написал о них целую статью (см. собрание сочинений А. Радищева)». «Его изучения «Тилемахиды» замечательны», снова повторяет Пушкин несколько спустя о трактате Радищева.

«Памятник дактило-хорейскому витязю» был опубликован в 4-й части собрания сочинений Радищева, а во 2-й и 3-й его частях был напечатан еще более замечательный философский его трактат «О человеке, о его смертности и бессмертии», который тоже,— на чем дальше мы специально остановимся,— должен был быть прочтен Пушкиным. Едва ли, столь определенно и сильно заинтересовавшись Радищевым, Пушкин мог не прочесть и таких его произведений, как «Житие Федора Васильевича Ушакова» (напечатано в 5-й части) и «Дневник одной недели»

(вошел в состав той же 4-й части, где была напечатана статья о Тредиаковском). В обоих этих произведениях Радищева особо большое место занимает восторженный культ дружбы, впервые с такой силой вводимый им в русскую литературу. Особенно ново и значительно ставится Радищевым тема дружбы в «Житии Ушакова», где о крепчайшей, на всю жизнь, связи Радищева с его студенческими товарищами говорится не в традиционном эпикурейско-анакреонтическом, а в высоком идейном плане, как о некоем «союзе душ». Мы знаем, какое место займет тема дружбы, лицейского «святого братства» в творчестве самого Пушкина и в его прощальных стихах товарищам-лицеистам, и в последующей его лирике. Поэтому можно с уверенностью сказать, что эти страницы Радищева вызывали самый горячий отклик в его сердце.

Конечно, с большим интересом и сочувствием должен был прочесть Пушкин и подробный рассказ Радищева в том же «Житии Федора Васильевича Ушакова» о борьбе русских студентов с приставленным к ним Екатериной II тупым, грубым и корыстным инспектором Бокумом, борьбе, сыгравшей столь видную роль в идейно-политическом развитии будущего автора «Путешествия из Петербурга в Москву». Рассказ этот должен был заинтересовать Пушкина тем более, что в жизни его самого и его товарищей произошел эпизод примерно в том же роде. Лицеисты во главе с Пушкиным заставляли уйти с лицейской службы ненавистного им надзирателя по учебной и нравственной части, мистика и ханжу Мартына Пилецкого. О значении, которое имел этот случай для Пушкина, видно из того, что он внес его в качестве одного из наиболее примечательных моментов лицейской жизни в программу своей позднейшей автобиографии: «Мы прогоняем Пилецкого».

Что касается стихотворных произведений Радищева, которые Пушкин ценил до конца жизни, нет сомнения, что они были безусловно прочитаны им уже на лицейской скамье. Среди этих стихотворений, как уже сказано, не было не только оды «Вольность», но и замечательного «Ответа во время проезда через Тобольск» — «Ты хочешь знать, кто я, что я, куда я еду» (есть основания предполагать, что позднее, во всяком случае к моменту написания «Памятника», Пушкин познакомился в рукописи и с этим стихотворением). Но и в том, что вошло в посмертное издание, проявлялась и политическая оппозиционность Радищева («Песнь историческая», большая часть которой отведена обличению «ненасытцев крови» — тиранов древности) и его горячий патриотизм: «Песни, петье на состязаниях в честь древним славянским божествам» с их эпиграфом из «Слова о полку Игореве», обращением к «певцу лет древних славных» — Баяну, темой борьбы древних славян с германскими захватчиками и за-

вершающим вдохновенным пророчеством поэта о великом будущем, предстоящем «преславному» русскому народу:

О народ, народ преславной!
Твои поздние потомки
Прегзойдут тебя во славе
Своим мужеством изящным,
Мужеством богоподобным,
Удивленье всей вселенной:
Все преграды, все оплоты
Сокрушат рукою сильной,
Победят — природу даже, —
И пред их могущим взором,
Пред лицом их озаренным
Славою побед огромных
Ниц падут цари и царства. — — —

Для Пушкина-лицеиста, только что бывшего свидетелем величайшего народного героизма и огромных, действительно удививших всю вселенную побед русских войск в Отечественной войне 1812 г. и в походах 1813—1814 гг., эти замечательные строки Радищева должны были прозвучать с особой силой. И, конечно, едва ли он мог не вспомнить их, когда месяца два-три спустя с огромным патриотическим одушевлением сам писал в своих «Воспоминаниях в Царском Селе» о «славе Россиян», о «бессмертных вовек», «русских исполинах», русских «богатырях», ниспровергших в прах надменного «пришлеца».

Равным образом, когда через два-три месяца после «Воспоминаний в Царском Селе» Пушкин создавал свое замечательное послание «К Лицинию», проникнутое ненавистью к тирании и «рабству», едва ли в его сознании не вставали многие и многие строки «Песни исторической» Радищева. Вообще в том интересе и влечении к исторической тематике, которые начали проявляться у Пушкина уже в лицейские годы, обе только что указанные исторические поэмы Радищева, ярко окрашенные в гражданско-патриотические тона, должны были сыграть свою, и не маловажную, роль.

Не мог, естественно, не заинтересоваться уже тогда же Пушкин и необыкновенной и трагической личной судьбой Радищева, тем более, что в том же «Бове» Радищев не раз упоминает о своей ссыльной жизни в Сибири. Строки из «Бовы», в которых Радищев упоминает о приезде к нему в ссылку в Сибирь свояченицы, а затем его второй жены, Е. В. Рубановской, предвизавшей подвиг жен декабристов, Пушкин с большим сочувствием приводит в своей статье о Радищеве 1836 г.

Интерес Пушкина к личности и жизни Радищева легко мог быть удовлетворен и деяньями поэта, В. А. Пушкиным, с которым

был очень близок один из сыновей Радищева, и современником Радищева, Н. М. Карамзинным, вполне осведомленным во всех подробностях его биографии, и Батюшковым, также знакомым с сыном Радищева Николаем (тоже поэтом) и очень близким с целым рядом «поэтов-радищевцев», начиная с наиболее значительного из них, Пнина (в задуманном Батюшковым историческом обзоре — курсе русской литературы — Радищеву должен был быть посвящен особый раздел; собирався он было написать о Радищеве и специальную статью).

Все это позволяет утверждать, что воздействие Радищева на Пушкина-лицеиста отнюдь не ограничивалось только родством замысла поэмы о «Бове», и вместе с тем делает понятной ту высокую оценку, которая дается ему Пушкиным в том же «Бове», — сомнение поэта, удастся ли ему «сравняться с Радищевым»:

О Вольтер! о муж единственный!
Ты, которого во Франции
Почитали богом неким,
В Риме дьяволом, антихристом,
Обезьяною в Саксонии!
Ты, который на Радищева
Кинул было взор с улыбкою,
Будь теперь моею Музою!
Петь я тоже вознамерился,
Но сравняюсь ли с Радищевым?

Однако Пушкин не только «сравнился» с Радищевым, но и явно превзошел его, причем превзошел и в отношении стихотворной формы (меньшая архаичность и большая простота языка, большая легкость стиха), и — что еще гораздо важнее — по существу. Если в радищевском «Бовсе», по уже приведенным словам Пушкина, «нет и тени народности», то на его собственного «Бову» некая тень народности (правда, пока еще именно только тень — не более!) уже падала.

Таково, например, описание царского «совета бородачей»:

Все привстали, важно хмурясь,
Низко, низко поклонились
И, подправя ус и бороду,
Сели на скамьи дубовые.

Или реплика одного из участников этого совета, «храброго воина» Громобуря, о котором поэт замечает, что он был «известный силою, но умом непроницательный»: ⁵⁷

«Что тут думать, — закричал герой: —
Царь! Бова тебе не надобен,
Ну, и к чорту королевича!
Решено: ему в живых не быть.

После, братцы, вы рассудите,
Как с ним надобно разделаться». —
Тем и кончил: храбры воины
Речи любят лаконически.

Когда читаешь это место, в памяти невольно встает аналогичная ситуация одной из басен Крылова «Пестрые овцы». Царь-лев, решив разделаться с пестрыми овцами, созывает совет. Медведь выступает на нем совершенно в духе «храброго воина» Громобура:

«Всесильный лев!» — сказал, насупясь, медведь: —

«На что тут много разговоров?

Вели без дальних сборов

Овец передушить.— Кому о них жалеть?»

Никакого влияния в данном случае басня Крылова «Пестрые овцы» на Пушкина не могла оказать, так как была написана, по крайней мере, десятью годами позднее. Исключено и обратное влияние: при жизни Пушкина его «Бова» не печатался. Однако самая возможность такой аналогии между сказочной поэмой юного Пушкина и одной из наиболее сатирически острых басен Крылова в высшей степени знаменательна.

Наконец, приведем еще один, и последний, пример. В сказке о Бове есть эпизод о том, как «девка», посланная его матерью Милитрисой к нему в темницу с отравленными хлебами, пожалела его и дала возможность бежать. Пушкиным этот эпизод изменен до неузнаваемости и весьма олитературен. «Милитрисина служаночка» Зоя, раздев свою госпожу на ночь, входит к себе в девичью, ложится «в постель пуховую» и, подняв окошечко, поджидает «друга милого, Светозара, пажу царского». Но вместо пажа появляется призрак Бендокира Слабоумного, который убеждает ее сесть в темницу взамен его сына Бовы-королевича и тем спасти его от костра. Фабульная усложненность и фрявольная расцвеченность этого места пушкинской поэмы далеко уводят нас от наивного и непритязательного простого повествования народной сказки. Но реплика пораженной видением убитого царя Зоиных выдержана в народно-сказочном тоне:

Трепетна, смятенья полная,
Стала на колени Зоинька,
Съединила ручку с ручкою,
Потупила очи ясные,
Прочитала скорым шопотом
То, что ввек не мог я вымучить:
Отче наш и Богородице,
И тихохонько промолвила:
«Что я вижу? Боже! Господи...
О Никола! Савва мученик!

Осените беззащитную
Ты ли это, царь наш батюшка?
Отчего, скажи, оставил ты
Ныне царствие небесное?»

Здесь в какой-то мере уловлены лексические и интонационные особенности народной речи. Так, в народной сказке Бова, убедившись, что посланные ему матерью хлебцы отравлены, восклицает, совсем как пушкинская Зонька: «Милостивый Спас и Пречистая Богородица! За что меня государыня, мати моя хотела злой смерти предать!».

Русский народно-сказочный колорит, которого, действительно, нет и тени в радищевском «Бове», ощутим и на остальных приведенных нами отрывках поэмы Пушкина. Причем, скажем, если в обрисовке Зоньки чувствуется в какой-то мере влияние поэтики карамзинской «народности» — народности «пичужечки», — то в других местах «Бовы» ощутима та народная струя, от которой сам Карамзин брезгливо отшатывался — народность «парня». Это сказывается в таком, например, эпизоде, когда герой своим богатырским чихом будит мирно заснувший было царский совет; сказывается в лексике: «громко крякнул», «все сидели будто в копаных», «захрапел в углу», «оплошал Дадон отсрочкою», «на костре изжарят» и т. п.

Пушкинского «Бову» постигла участь карамзинского «Ильи Муромца» и отчасти «Бовы» Радищева. Написав около 300 стихов, но в фабульном отношении едва начав свою поэму, Пушкин бросил ее.

В письме к П. А. Вяземскому из Лицея в 1816 г. Пушкин писал, что Батюшков «год тому назад» «завоевал» у него «Бову-королевича». ⁵⁸ Эти слова обычно истолковывали в том смысле, что при посещении Батюшковым Пушкина в Лицее, последний уступил ему сюжет Бовы. Полагаю, что это не так. Батюшков, действительно, несколько позже, в середине 1817 г., задумал сказочно-рыцарскую поэму «Русалка», но дошедший до нас план ее не имеет никакого отношения к сказке о Бове. Не дошло до нас и хотя бы малейших следов интереса Батюшкова к этой сказке. Ни в его стихотворных и прозаических произведениях, ни в его частных письмах нет ни одного упоминания о Бове. Думается, что слова пушкинского письма «завоевал у меня Бову-королевича» значат другое.

Мы уже знаем о кризисе всего мировоззрения, переживавшемся Батюшковым в 1814—1815 гг. и разрешившемся опубликованием покаянной статьи «Нечто о морали, основанной на философии и религии», в которой он отрекается от своего бывшего вольномыслия и языческо-эпикурейского отношения к действительности. Слухи об этих настроениях самого любимого им в ту пору русского поэта, видимо, дошли и до Пушкина-лицей-

ста. По крайней мере, в конце 1814 г. он обращается к Батюшкову со специальным стихотворным посланием, опубликованным все в том же «Российском Музее» — в первом номере за 1815 г. В этом послании он призывает своего примолкшего, казалось ему, любимца — певца радости и любви — снова вернуться к поэтическому творчеству:

Доколе, музам любимый,
Ты Пиэрид горишь огнем,
Доколь, сражен стрелой незримой,
В подземный ты не снидешь дом,
Мирские забывай печали,
Играй: тебя младой Навон,
Эрот и Грации венчали,
А лиру строил Аполлон.

Стихи были опубликованы за условной подписью, но Батюшков, видимо, услышав, кто был их автором, захотел возобновить знакомство с племянником Василия Львовича, которого он знал еще мальчиком в Москве, и посетил его в начале 1815 г. (между 3—5 февраля) в лицейском лазарете. Во время этой встречи Пушкин, естественно, прочел Батюшкову свои новые стихи и, вероятно, поделился творческими планами. В ответ рассказавшийся в своем былом вольнодумстве, религиозно-настроенный Батюшков, в свою очередь, стал убеждать пятнадцатилетнего Пушкина отказаться от любовной тематики — от «Анакреона» — и настроить свою лиру на «высокий» героический лад. Обо всем этом прямо свидетельствует новое послание Пушкина к Батюшкову, написанное вскоре после их встречи (опубликовано в «Российском Музее» 1815 г., № 6). В этом послании, которое стоит привести полностью, Пушкин решительно отстаивает право следовать своему собственному творческому призванию — идти в литературе «своим путем»:

В пещерах Геликона
Я некогда рожден;
Во ния Аполлона
Тибуллом окрещен,
И светлой Иппокреной
С издетства напоенный,
Под кровом вешних роз,
Поэтом я возрос.
Веселый сын Эрмия
Ребенка полюбил,
В дни резвости златые
Мне дудку подарил.
Знакомясь с нею равно,
Дудил я непрестанно;

Нескладно хоть играл,
 Но музам не скучал.
 А ты, певец забавы
 И друг Пермесских дев,
 Ты хочешь, чтобы, славы
 Стезею полетев,
 Простясь с Анакреоном,
 Спешил я за Мароном
 И пел при звуках лир
 Войны кровавый пир.
 Дано мне мало Фебом:
 Охота, скудный дар.
 Пою под чуждым небом,
 Вдали домашних лар,
 И с дерзостным Икаром
 Страшась летать не даром,
 Бреду своим путем:
 Будь всякой при своем.

Это стихотворение вводит нас в круг давней традиции, начатой еще знаменитым «Разговором с Анакреоном» Ломоносова. В споре о предпочтении личной, любовной темы и темы героической Пушкин-лицеист оказывается в этом послании не с Ломоносовым и Батюшковым 1815 г., а с «Анакреоном». Особенно важен для нас в данном случае отказ Пушкина «спешить за Мароном», проливающий дополнительный свет на беседу его с Батюшковым. Очевидно, познакомившись из уст Пушкина с началом его «Бовы», Батюшков настойчиво убеждал его взамен этой вольнодумной сказочно-сатирической поэмы, представляющей собой, по выражению одного из исследователей, «вышучиванье всего святого»,⁶⁹ приняться за создание героической эпопеи в роде «Энеиды» Вергилия, что, как мы вспомним, Пушкина с самого начала отклонял во вводной части своего «Бовы» («Несравненного Вергилия я читал и пересчитывал, не стараясь подражать ему»).

Мы видели, противопоставлял Вергилия и его «Энеиду» сказке о Бове и Сумароков. То, что Батюшков оказывается в этом вопросе союзником последнего, лишний раз показывает, как далеко отшатнулся он в это время назад и, наоборот, насколько более передовую и общественную, и литературную позицию занимал уже в эту пору Пушкин.

«За Мароном» Пушкин не пошел и теперь, но не стал он продолжать и своего «Бову». Однако, думается, это произошло никак не потому, что он был обращен Батюшковым в его новую веру (что это не так, видно из второго послания к Батюшкову), а скорее потому, что ощутил порочность, внутреннюю противоречивость своего замысла. Облекать поэму, проникнутую духом

ются рубить их. Остроумный рисунок, представлявший несколько портретов, скоро распространился и был подарен Пушкиным К. А. Карамзиной. Автора невинной шутки долго искали, — но, разумеется, не нашли». ⁷⁶

Если Пушкин даже в 1814 г., когда он, несомненно, в какой-то мере был захвачен общим восторженным отношением к личности «российского Агамемнона», обладал уже столь критическим отношением ко всему происходившему и таким чувством юмора, что мог отважиться на шуточную карикатуру на царя, то годом ранее мог он написать и приведенную нами эпиграмму. Мог тем более, что и смелая карикатура, и злая эпиграмма не были выражением только бесшабашной мальчишеской дерзости, а несомненно были в какой-то мере связаны со складывавшимися политическими взглядами Пушкина-лиценста.

В связи с этим вообще следует отметить появление в ряде первых же лицейских произведений Пушкина, наряду с сатирическими выпадами против реакционных писателей, следов и прямой политической сатиры. Замечательна в этом отношении та же «Тень Фонвизина». «Творец, списавший Простакову», автор самой сильной антикрепостнической комедии XVIII века, Фонвизин выступает здесь и как автор едва ли не самой резкой во всей литературе XVIII века стихотворной сатиры «Послание к слугам моим», в которой устами крепостных слуг, Ваньки и Петрушки, дается остро-обличительная картина жизни «господ» — дворянско-крепостнического общества. Недаром так высоко оценил сатирическое послание Фонвизина Белинский, прямо заявляя, что оно «переживет все толстые поэмы того времени». ⁷⁷ Пушкин в «Тени Фонвизина» распространяет эту сатирическую характеристику и на свою современность, подчеркивая, что никаких перемен к лучшему в ней не произошло:

...свет ни в чем не пременялся.
Всё идет той же чередой;
Всё так же люди лицемерят,
Всё те же песенки поют,
Клеветникам как прежде верят,
Как прежде все дела текут;
В окошки миллионы скачут,
Казну все крадут у царя,
Иным житье, другие плачут...
Спокойно спят архиереи,
Вельможи, знатные злодеи,
Смеясь, в бокалы льют вино,
Невинных жалобе не внимают,
Играют ночь, в сенате дремлют,
Склонясь на красное сукно...

Здесь мотивы фонвизинского послания явственно и характерно сочетаются с мотивами обличительных од «бича вельмож», Державина, в частности его знаменитой оды «Вельможа», которую продолжал так высоко ценить и зрелый Пушкин.

Мы уже знаем о весьма ощутимой примеси политической сатиры и в начатой Пушкиным, несколько ранее «Теки Фонвизина», поэме «Бова».

10

Царскосельский лицей, как специальное учебное заведение совершенно нового типа, был задуман еще в первый «либеральный» период александровского царствования. Проект Лицея был разработан самим Сперанским, стремившимся воспитать и подготовить потребные ему новые кадры — помощников в проведении намеченных им буржуазно-либеральных реформ. Это отразилось и на программе Лицея, в которой видное место отводилось политическим наукам, и на привлечении руководящего и преподавательского состава. Директором Лицея был назначен близкий Сперанскому Малиновский. Французский язык и литературу преподавал некто, скрывшийся под мало что говорящим именем де Будри, но на самом деле бывший не кем иным, как родным братом вождя якобинцев Марата. Будри являлся как бы живой, можно сказать, персональной связью между лицеистами и французской революцией, о которой он не раз вспоминал и рассказывал им во время своих занятий. Политические науки преподавал проф. Куницын, подобно будущему пушкинскому Ленскому, питомец Геттингенского университета, слушавший там лекции одновременно с виднейшим деятелем позднейших тайных обществ, Николаем Ивановичем Тургеневым.

Все это с самого начала сообщило многим воспитанникам Лицея, ближайшим друзьям Пушкина, определенную политическую зарядку.

«Либеральным» духом были проникнуты курсы ряда лицейских профессоров, но особенное значение имели в этом отношении лекции проф. Куницына, проводника конституционных идей и убежденного противника крепостного права.⁷⁸ Первое же выступление Куницына — публичная речь, произнесенная им на торжественном открытии Лицея, — «Наставление, читанное воспитанникам...» — произвела неизгладимое впечатление на только что вступивших в его стены двенадцатилетних питомцев:

Вы помните: когда возник Лицей,
Как царь для нас открыл чертог царский,
И мы пришли. И встретил нас Куницын
Приветствием меж царственных гостей —

припоминал Пушкин товарищам в своей предсмертной «лицейской годовщине» 1836 г. И лицеисты прекрасно помнили это.

«Смело, бодро» выступил профессор политических наук А. П. Куницын и начал не читать, а говорить об обязанностях гражданина и воина», — рассказывает много лет спустя в своих «Записках» И. И. Пущин. Особенно поразило присутствующих то, что в своем «наставлении воспитанникам», призывая их к «истинной добродетели», к служению «благу целого общества», к «любви к славе и отечеству», Куницын ни разу даже не упомянул имени присутствовавшего тут же царя Александра I, который, рядясь тогда в либеральную тогу, сделал очередной жест и наградил смелого профессора орденом. Десятью годами позднее, в период злейшей реакции, Куницына постигла совсем другая участь — его лекции по естественному праву, которые он читал сперва в Лицее, а затем в Петербургском университете, были, в качестве «весьма вредных, противоречащих истинам христианским и клонящихся к ниспровержению всех связей семейственных и государственных», сожжены, сам он изгнан из университета, а преподаваемый им «разрушительный» предмет, насаждавший «дух неповиновения, своеволия и вольнодумства», вовсе запрещен. «Куницын на кафедре беспрестанно говорил против рабства и за свободу», — свидетельствовал один из его недоброжелателей, новый директор Лицея — Е. А. Энгельгардт. Действительно, в своих лекциях Куницын отстаивал для каждого человека, в качестве его «неотъемлемых и неотчуждаемых» прав — «право личности» и «право свободы». Развивал Куницын и очень близкую к концепции Радищевой «Вольности» теорию «общественного договора», согласно которой народ соглашается предоставить власть над собою царю при условии соблюдения последним интересов и пользы народа; в случае же нарушения царем этого условия, он становится тираном, и народ вправе расторгнуть заключенный с ним «договор подданства». Это, в сущности, означало признание права на революцию, что прямо и ставилось Куницыну в главную вину. «Власть державная получает свое начало от народа» — справедливо устрашал нас в свое время сей нечестивый догмат Марата в профессоре Куницыне», — писал в 1823 г. министру духовных дел и народного просвещения, реакционеру кн. Голицыну другой пресловутый реакционный деятель, мракобес Магницкий.⁷⁹

На самом деле политические взгляды Куницына были куда умереннее. Тем не менее его лекции являлись для многих и многих лицеистов своего рода школой вольнолюбия.

Куницыну дань сердца и вина!
Он создал нас, он воспитал наш пламень,
Поставлен им краеугольный камень,
Им чистая лампада возжена —

писал за два месяца до декабрьского восстания Пушкин, который, по свидетельству Пушкина, «охотнее всех других классов занимался в классе Куницына»,⁸⁰ в набросках своей первой лицейской годовщины 1825 г.

И этот пламень гражданственности, вольнолюбия, зажженный в Пушкине и его ближайших товарищах лекциями Куницына, стал быстро разгораться все ярче и все сильнее. Лиценсты, по началу сравнивавшие свой Лицей с монастырем, уже в 1814 г. — в период так называемого «междущарствия» между директорством Малиновского и Энгельгардта — характерно именуют его «республикой».⁸¹

Название это, конечно, дается в шутку. Но о наличии в лицейской среде и, в самом деле, республиканских политических настроений свидетельствует еще одна, тоже шутовская, но характерная надпись Пушкина к портрету одного из самых близких его лицейских друзей, Дельвига, набросанная, очевидно, вскоре после окончания Лицея:

Се самый Дельвиг тот, что нам всегда твердил,
Что колы судьбой ему даны б Нерон и Тит,
То не в Нерона меч, но в Тита сей вонзил —
Нерон же без него правдиву смерть узрит.

Тит (имя римского императора Тита Флавия), в словоупотреблении XVIII — начала XIX века, был обозначением добродетельного монарха, Нерон — монарха-тирана. Куницын в своих лекциях четко отличал монарха, честно соблюдающего свой «договор» с народом, от злоупотребляющего верховной властью царя-тирана. Обществу предоставлялось неоспоримое право сопротивляться только против этого последнего. Как видим, ученики шли здесь дальше учителя. Выражая желание «вонзить меч» именно в Тита, Дельвиг, вслед за республиканцем Вадимом Новгородским, героем знаменитой одноименной трагедии Княжнина, уничтоженной правительством Екатерины II, но ходившей в рукописях и, можно почти с уверенностью сказать, известной лиценстам, — признавал всякую самодержавную власть злом, независимо от личных качеств того или иного монарха. Республиканским духом пронизута и составлявшаяся Кюхельбекером в Лицее своего рода энциклопедия — так называемый «Словарь», «наш словарь», как называет его Пушкин в одном из вариантов «19 октября» 1825 г.⁸²

Среди лицейстов были и знатные титулованные дворянские сынки, по слову Пушкина, «рожденные быть вельможей», действительно сделавшие впоследствии блестящую служебную карьеру и, видимо, уже и в Лицее настроенные по существу достаточно реакционно. Сюда принадлежал, например, барон Корф, автор неприязненно-тенденциозных, порой прямо клеветнических

воспоминаний о Пушкине. Но не они «делали погоду», не они определяли основную атмосферу лицейского «святого братства», как называл Пушкин себя и своих товарищей, — тот вольный «лицейский дух», о котором с такой злобой писал позднее автор доноса на Лицей и лицейстов, Булгарин. Действительно, Лицей времени Пушкина являлся одним из самых ранних очагов и рассадников политического вольномыслия и оппозиционности. В самых первых рядах лицейских политических вольнодумцев был, несомненно, и Пушкин с его эпиграммой и карикатурой на Александра I. Этим же объясняется и то не случайно малое место, которое было отведено теме царя в пушкинских «Воспоминаниях в Царском Селе».

Столь же сдержанно упоминается Александр I и в другом отклике Пушкина на политическую злобу дня — стихотворении «Наполеон на Эльбе», написанном вскоре после «Воспоминаний в Царском Селе» в связи с попыткой Наполеона снова вернуться к власти. Правда, в конце того же 1815 г. Пушкин написал стихотворение, непосредственно обращенное к царю: «На возвращение государя императора из Парижа в 1815 году». Однако стихотворение это прямо было заказано Пушкину министром Разумовским, запомнившим его как автора «Воспоминаний в Царском Селе». ⁸³ Уклониться от этого, понятно, было нельзя. Но Пушкин сумел с честью выйти из трудного положения. Его стихи, в сущности, почти полностью основаны на уже упомянутом нами послании к Александру I Жуковского, представляя словно бы сжатый его пересказ. Несмотря на восторженное отношение к Александру, послание Жуковского написано тоном, чуждым раболепия и, наоборот, исполненным большого внутреннего достоинства («Прочти послание к Александру Жуковского 1815 года, — писал Пушкин десять лет спустя декабристу А. А. Бестужеву. — Вот как русский поэт говорит русскому царю»). ⁸⁴ Это благородство тона и дало возможность Пушкину взять послание Жуковского за основу стихотворения, ему заказанного. Но и тут обнаруживается весьма характерная разница между ним и Жуковским. Жуковский в своем послании делает ряд резких выпадов против безбожной и богохульной французской революции, которой противопоставляется «смиранный совершитель» «воли промысла», спаситель алтарей и тронов — русский царь. В стихотворении Пушкина ничего этого нет. Он хвалит Александра лишь за его решимость «от и г а оградить страну свою родную», за спасение им народов Европы «от р а б с к и х у з» иноземного завоевателя. Так что и в этом «должном» стихотворении поэт сумел сохранить себя, сумел не поддаться ходовым верноподданническим и контрреволюционным штампам, которыми были переполнены бесчисленные «патриотические» стихи тех годов. ⁸⁵

Однако общественно-политическая позиция Пушкина-лицейста, присущее ему уже и в эту пору высокое гражданское чувство по-настоящему смогли проявиться, понятно, не в этих заказанных ему стихах. С исключительной яркостью проявились они в написанном почти сейчас же после «Воспоминаний в Царском Селе» послании «К Лицинию», являющемся замечательным свидетельством того, что патриотическая гордость великим историческим подвигом русского народа в войне против Наполеона уже тогда начала органически сочетаться в поэте с гражданским негодованием против его угнетателей, с ненавистью к «рабству». Сам Пушкин, особенно ценивший это стихотворение, не только включил его, после незначительной стилистической доработки, в числе немногих (всего не более 14 из 130 с лишним стихотворений лицейского периода) в прижизненное издание своих сочинений, но и подчеркнуто поместил, в издании 1829 г., прямо на первое место.

Действительно, послание «К Лицинию» и в идейном, и в художественном отношении, несомненно, является наиболее значительным из всего, что было написано Пушкиным в Лицее.

После «Воспоминаний в Царском Селе» — первой по-настоящему серьезной и, главное, блестяще удавшейся попытки поэта выйти из узкого мирка «легкой поэзии», овладеть большой исторической и общественно-патриотической темой, — Пушкин развивает аналогичные попытки как бы в двух направлениях, результатом чего и являются два, написанных почти непосредственно одно за другим, новых его стихотворения — «К Лицинию» (январь — март 1815 г.) и уже упоминавшееся «Наполеон на Эльбе» (апрель — май того же года).

Стихотворение «Наполеон на Эльбе», необычное в ряду лицейских стихов по самой своей форме — род драматургической сценки с пейзажно-романтической экспозицией, последующим развернутым монологом Наполеона и драматическим финалом, — представляет собой весьма примечательную попытку молодого Пушкина проникнуть в душевный мир самого яркого и типичного деятеля новой буржуазной Европы, «героя времени», личность которого привлекала к себе жадное внимание и исключительный интерес всех крупнейших европейских писателей первых десятилетий XIX века. В этом раннем стихотворении есть своего рода предвосхищение позднейшей трактовки Наполеона Пушкиным в одном из наиболее значительных образцов его лирики первой половины 20-х годов — оде «Наполеон» 1821 г. Чрезвычайно интересно это пушкинское стихотворение и как первый опыт перехода от субъективно-лирического восприятия и отражения действительности к ее драматизации. Но в то же время в целом стихотворение «Наполеон на Эльбе» — редкий случай в творчестве даже молодого Пушкина — явно ему не удалось.

В первом своем обращении к теме Наполеона Пушкин-лицеист рисует его образ средствами и приемами той поэтики «высокого порочных чувствований», в образце которой лицейские профессора ставили, как мы помним, «Дмитрия Самозванца» Сумарокова. Сумароковским «тираном» выглядит и пушкинский Наполеон. Поэт заставлял его «свирепо прошептать» свой «злодейский» монолог, в коем он именует себя самого «бичом» Европы, заканчивая словами, подсказанными в какой-то мере уже известным нам посланием «К Александру» Жуковского и вместе с тем прямо перекликающимися с пресловутой тирадой все того же Дмитрия Самозванца, мечтавшего погубить вместе с собой «всю вселенну»:

Все сгибнет, и тогда, в всеобщем разрушенье,
Царем воссяду на гробах!

Совсем другой характер носит послание «К Лицинию». Пушкин придал ему подзаголовок «с латинского». Однако он сделал это, очевидно, главным образом по соображениям цензурного порядка. Во всяком случае, несмотря на некоторое тематическое совпадение с 3-й сатирой Ювенала, никакого непосредственного латинского текста, переводом, хотя бы вольным, которого послание являлось бы, для него нет, и оно должно по праву считаться совершенно оригинальным произведением самого Пушкина.

Некий древнеримский гражданин призывает своего друга Лициния удалиться от развратного и рабелепствующего города в деревенское уединение и тишину. Попутно он рисует — в отточено-лаконичных, гневно-негодующих строках — резкообличительные картины жизни и быта императорского Рима с его злодеями-царями, с их любимцами, всемогущими временщиками, с пресмыкающимся перед ними сенатом, с всеобщей продажностью и развращенностью.

Послание «К Лицинию» — первый ранний пример того умения проникаться духом и культурой различных времен и народов, которое составляет одну из самых замечательных черт творчества зрелого Пушкина. Вместе с тем, при своем несомненном историзме, стихотворение Пушкина окрашено горячим личным чувством, высоким гражданским пафосом, связанным не с далеким древнеримским прошлым, а с непосредственно близкой поэту жгучей и животрепещущей русской современностью:

О Ромулов народ! пред кем ты пал во прах?
Пред кем восчувствовал в душе столь низкой страх?
Квириаты гордые под иго преклонились!..
Кому ж, о небеса! кому поработились?
.....
Любимец деспота сенатом слабым правит,
На Рим простер ярем, отечество бесславит...

Или другое место, исполненное горького гнева и одновременно гордого сознания личного и национального достоинства:

Я сердцем римлянин, кипит в груди свобода,
Во мне не дремлет дух великого народа.

Наличие подобных мест делало послание Пушкина не просто историческим стихотворением, повествующим о далеком и чуждом прошлом, а произведением, близким и созвучным настроениям и переживаниям передовых людей того времени — периода все заметнее и заметнее нараставшей и усиливавшейся неограниченной власти временщика Аракчеева.

В том же 1815 г., когда было написано пушкинское послание, Аракчеев начал с неумолимой жестокостью вводить пресловутую систему «военных поселений», сделавшую его особенно ненавистным в глазах и народа, и прогрессивных слоев тогдашней интеллигенции.

В этой обстановке послание «К Лицинию», заканчивающееся многозначительно предупреждающей строкой — формулой: «Свободой Рим возрос, а рабством погублен», явилось первым гражданским выступлением Пушкина-поэта, как бы прологом к его будущей политической лирике, прообразом знаменитых «вольных стихов» 1817—1820 гг. Вспоминая позднее период преддекабристского общественного подъема, наступивший после победоносного окончания войны 1812 г., поэт, деятель первых тайных обществ, Федор Глинка писал:

Тогда гремел, звучней, чем пушки,
Своим стихом лицейский Пушкин,⁸⁸

Говоря так, Глинка скорее всего имел в виду послание «К Лицинию». Во всяком случае именно к посланию «К Лицинию», если и не совсем удачные в художественном отношении, то весьма выразительные строки Глинки более всего подходят.



Глава III

ЛИЦЕЙСКИЙ ПЕРИОД

(1815—1817)

1

Весьма важное развитие получает в последующей лицейской лирике Пушкина 1815—1817 гг. интимная, личная тема. Новое содержание, новая наполненность и окрашенность вносит в эту тему отнюдь не книгами, а самой жизнью. Шестнадцатилетний поэт, до того знавший о любви только по произведениям галантной литературы, да разве по мимолетным увлечениям крепостными актрисами, впервые сам полюбил, полюбил большим, серьезным и целомудренным чувством.

Сохранилась любопытная запись в лицейском дневнике Пушкина под 29 ноября 1815 г. Привожу ее полностью:

«Итак я счастлив был, итак я наслаждался,
Отрадой тихою, восторгом упивался...
И где веселья быстрый день?
Промчался летом сновиденья,
Увяла прелесть наслажденья,
И снова вокруг меня угрюмой скуки тень!..

Я счастлив был!.. Нет, я вчера не был счастлив; поутру я мучился ожиданьем, с неописанным волнением стоя под окошком, смотрел на снежную дорогу — ее не видно было! — наконец, я потерял надежду, вдруг несчаинно встречаюсь с нею на лестнице. Сладкая минута!..

Он пел любовь, но был печален глас,
Увы! он знал любви одну лишь муку! —

Жуковский.

Как она мила была! Как черное платье пристало к милой Бакуниной!

Но я не видел ее 18 часов — ах! какое положение! какая мука!...

Но я был счастлив 5 минут!...

Все характерно в этой юношески-наивной дневниковой записи, сделанной поэтом явно только для самого себя, под непо-

средственным наплывом неожиданно нахлынувших и никогда дотоле не испытанных новых переживаний: и открывающее ее лирическое стихотворное признание, и смесь противочувствий («Я счастлив был!.. Нет, я вчера не был счастлив»), и стремительная смена самых противоположных душевных состояний — то восторга, то отчаяния («сладкая минута!» «какая мука!»), и, наконец, цитата из одной особенно популярной и типичной романтической элегии Жуковского об одиноком, разочарованном и безвременно угасшем «бедном певце» («Певец», 1811).

Цитата из Жуковского особенно выразительна. Поэзия Жуковского, которая, как мы видели, до сих пор служила Пушкину, главным образом, в качестве материала для шутливо-веселой, а подчас даже озорной пародии («Тень Баркова»), здесь впервые принимается им всерьез, оказывается созвучной его собственным чувствам и переживаниям, которые строками Жуковского прямо и формулируются.

Белинский превосходно определил историческое значение поэзии Жуковского, как составившей чрезвычайно важный момент в общем движении и развитии русской литературы, которая до того была, по словам Белинского, «телом без души». Обратившись к изображению внутренней жизни человека, Жуковский тем самым как бы одухотворял русскую поэзию. В то же время Белинский метко связывал романтический характер лирики Жуковского с так называемым «переходным возрастом» в жизни человека — с порою ранней юности: «Надо живо помнить первые лета своей юности, когда сердце уже полно тревоги, но страсти еще не охватили его своим порывистым пламенем, надо живо помнить эти дни сладкой тоски, мечтательного раздумья и тревожного порывания в какой-то таинственный мир, которому сердце верит, но которого уста не могут назвать, — надо живо помнить это время своей жизни, чтоб понять, какое глубокое впечатление» должна производить «на юную душу» «благоухающая прелесть романтики Жуковского», — писал Белинский.¹

Пушкин в конце 1815 и в 1816 г. переживал именно такое «время своей жизни».

В официальном отзыве о юноше Пушкине новый директор Лицея Е. А. Энгельгардт, вскоре по своем вступлении в должность, в марте 1816 г., писал: «Его сердце холодно и пусто; в нем нет ни любви, ни религии; может быть, оно так пусто, как никогда еще не бывало юношеское сердце. Нежные и юношеские чувствования унижены в нем воображением, оскверненным всеми эротическими произведениями французской литературы, которые он при поступлении в Лицей знал почти наизусть, как достойное приобретение первоначального воспитания».² Этот отзыв, вооб-

ще поражающий недоброжелательным тоном и грубым непониманием гениального питомца Лицея, особенно несправедлив для начала 1816 г., когда юноша Пушкин, по словам одного из его товарищей, полностью подтверждающимся только что приведенной нами собственной его дневниковой записью, полюбил «первой платонической, истинно поэтической любовью».³ Не пусто, а до краев наполнено этим чувством было в то время сердце поэта.

Если не вовсе перестали действовать на воображение Пушкина, то, безусловно, отошли в эту пору на второй план и «эротические произведения» русских и французских авторов. Наоборот, на первое место выдвинулась «благоухающая прелесть романтики Жуковского», «пленительную сладость» стихов которого именно в эту пору Пушкин впервые со всею силою ощутил.

В автобиографических набросках восьмой главы «Евгения Онегина» Пушкин так вспоминает о времени своей первой лицейской любви:

Когда в забвении перед классом
Порой терял я взор и слух,
И говорить старался басом,
И стриг над губой первый пух,
В те дни... в те дни, когда впервые
Заметил я черты живые
Прелестной девы, и любовь
Младую взволновала кровь,—
И я, тоскуя безнадежно,
Томясь обманом пылких снов,
Везде искал ее следов,
Об ней задумывался нежно,
Весь день минутной встречи ждал
И счастье тайных мук узнал...

В варианте: «И счастье тайных слез узнал».

Особенно характерны подготовительные черновые наброски этой строфы:

Когда тревожить начинала
Мне сердце смутная печаль,
Когда таинственная даль
Мои мечтанья увлекала...

В вариантах к 3-й строке: «Когда мечта...», «И в очарованную даль».⁴

О том огромном впечатлении, которое произвела в это время на Пушкина поэзия и сама личность Жуковского, этого «глубоко вдохновенного певца всего прекрасного», как именуется он в тех же набросках 8-й главы, красноречивее всего свидетельствует

пушкинское лицейское послание «К Жуковскому», написанное тогда же, в 1816 г. В целом выдержанное в шутивно-воинствующих, арзамасских тонах послание открывается глубоко серьезными и подлинно взволнованными строками, вспоминающими о личной встрече и беседе с Жуковским, как мы знаем, тоже посетившим Пушкина в лицее:

Благослови, поэт!... В тиши Парнасской сени
Я с трепетом склонил пред музами колени...

И дальше:

Могу ль забыть я час, когда перед тобой
Безмолвный я стоял, и молнийной струей
Душа к возвышенной душе твоей летела
И, тайно сходясь, в восторгах пламенела...

«Первая платоническая, истинно поэтическая любовь», глубокое проникновение миром «благоухающей романтики Жуковского» составили очень важный момент в творческом развитии Пушкина. «Поэт сладострастья» становится поэтом любви. Вместо чувственности в его стихах 1815—1816 гг. появляется подлинное чувство; взамен беспечно-жизнерадостного «ученика Анакреона», мудреца-эпикурейца, — условно-поэтическая маска раннего лицейского Пушкина 1813—1814 гг., — перед нами возникает подлинное лирическое «я» поэта — сильно чувствующая и страдающая реальная поэтическая личность.

В первые лицейские годы (1811—1815) Пушкин превосходно овладевает самой формой стиха. Теперь эта форма наполняется реальным психологическим содержанием: стихи становятся **лирикой**.

Продолжают оставаться любимыми авторами Пушкина и в эту пору его прежние любимцы — Батюшков и Парни. Но если до сих пор они привлекали его преимущественно как «певцы радости», теперь наиболее близкими и созвучными Пушкину оказываются в очень сильной степени свойственные им обоим элегические мотивы.

В подчеркнуто элегические, по преимуществу, тона окрашивается в эту пору поэзия и самого Пушкина.

Из его стихотворений 1816 — первой половины 1817 г. четыре так прямо и называются «Элегиями». Типичными элегиями являются и такие его стихотворения 1816 г., как «Осеннее утро», «Разлука», «Певец», «Желание», «Друзьям», и первой половины 1817 г. — «К Дельвигу» («Блажен, кто с юных лет увидел пред собою...»), «Князю А. М. Горчакову» («Встречаюсь я с осмнадцатой весной...») и ряд других. Даже из Вольтера Пушкин переводит в это время не его «Девственницу» или вольнодумно-веселые сказки, а элегически звучащие «Стансы»:

Ты мне велишь пылать душою:
Отдай же мне протекши дни.
С моей вечернею зарею
Мое ты утро соедини!

Вырастающие на мотиве «несчастной любви» темы «вечерней зари», увядания, раннего постарения души («уже я стар»; юность — «мне мрачная печаль»), преждевременной смерти становятся излюбленными, настойчиво повторяющимися темами и собственных стихов Пушкина. Строки их переполняются эггическими формулами, эпитетами, словосочетаниями: «печальная дума», «молчаливая печаль», «грустные мечтанья», «угрюмой скуки тень», «печальная тьма лесов», «горестная жизнь», «равнодушная грусть», «хладный взор», «холодный сон души», «тяжкий сон души», «душа больная», «любви напрасные страданья», «мученья любви», «мучительная любовь», «мучительные желанья», «светильник тусклый юных дней», «черная печать уныния». «Черной печатью уныния», действительно, отмечены все упомянутые нами его стихи этих годов. Самый эпитет «унылый» повторяется им в эту пору в самых разнообразных сочетаниях: «унылая жизнь», «унылая судьба», «унылая память», «унылый голос», «унылое сердце», и снова: «жизнь уныла». Почти столь же част и эпитет «мрачный»: «мрачная душа», «мрачная любовь», «мрачный путь», «один, один уныл и мрачен».

В качестве типичного образца, дающего своего рода сгусток этих новых настроений и мотивов, овладевших Пушкиным, и соответствующих им стилевых форм приведу полностью одну из его «Элегий», написанную в начале января 1817 г., выделяя курсивом наиболее характерные места:

Опять я ваш, о юные друзья!
Туманные сокрылись дни разлуки:
И брату вновь простерлись ваши руки.
Ваш резвый круг увидел снова я,
Всё те же вы, но сердце уж не то же;
Уже не вы ему всего дороже,
Уж я не тот... невидимой стезей
Ушла пора веселости беспечной,
Ушла навек, и жизни скоротечной
Луч утренний бледнеет надо мной.—
Веселие рассталось с душой.
Отверженный судьбиною ревнивой,
Улыбку, смех, и резвость и покой —
Я всё забыл; печали молчаливой
Покров лежит над юною главою...
Напрасно вы беседую шутилой

И нежностью души красноречивой
 Мой тяжкий сон хотите перервать,
 Всё кончилось,— и ревности счастливой
 В душе моей изгладилась печать.
 Чтоб удалить урюмые страданья,
 Напрасно вы несете лиру мне;
 Минувших дней погаснули мечтанья,
 И умер глас в бесчувственной струне.
 Перед собой одну печаль я вижу!
 Мне страшен мир, мне скучен дневной свет;
 Пойду в леса, в которых жизни нет,
 Где мертвый мрак,— я радость ненавижу;
 Во мне застыл ее минутный след.
 Опали вы, листья вчерашней розы!
 Не довели до месячных лучей.
 Уничались вы, дни радости моей!
 Уничались вы — невольно льются слезы,
 И вяну я на темном утре дней.
 О Дружество! предай меня забвенью;
 В безмолвии покорствую судьбам,
 Оставь меня сердечному мученью,
 Оставь меня пустыням и слезам.

Пушкин, воспевавший в своих ранних лицейских стихах радости жизни, заявляет теперь, как мы только что видели, о своей ненависти к радости. «Вчерашняя роза» опадает в его сегодняшних стихах.

В самом конце 1815 г., очевидно, совсем вскоре после известной нам записи в дневнике с цитатой из Жуковского, Пушкин пишет одно из наиболее художественно совершенных своих лицейских стихотворений «Гроб Анакреона». Стихотворение это еще непосредственно связано с миром ранней лицейской лирики Пушкина. Мало того, увитая розами гробница «теосского мудреца» почти полемически противопоставляется поэтом безвестной могиле «бедного певца» из того же самого стихотворения Жуковского «Певец», цитату из которого только что и вписал Пушкин в свой дневник.

Вот как начинается «Певец» Жуковского:

В тени дерев, над чистыми водами
 Дерновый холм вы видите ль, друзья?
 Чуть слышно там плескает в брег струя,
 Чуть ветерок там дышит меж листьями;
 На ветвях лира и венец...
 Увы! друзья, сей холм — могила:
 Здесь прах певца земля сокрыла;
 Бедный певец!

А вот начало стихотворения Пушкина:

Всё в таинственном молчаньи,
Холм оделся темнотою,
Ходит в облачном сияньи
Полумесц молодой.
Темных миртов занавеса
Наклонилась к водам;
В их сени, у входа леса,
Чью гробницу вижу там?
Розы юные алеют
Камня древнего кругом,
И Зефиры их не смеют
Связать трепетным крылом.
Вижу: лира над могилой
Дремлет в сладкой тишине,
Лишь порою звон унылый,
Будто лени голос милый,
В мертвой слышится струне.
Вижу: горацца на лире,
В розах кубок и венец...
Други, други! в вечном мире
Здесь Теосской спит мудрец.

Так же контрастны — последняя строфа стихотворения Жуковского и вторая половина «Гроба Анакреона» Пушкина. Певец Жуковского бесследно исчез, на всем вокруг печать скорби, молчания, уныния:

И нет певца... его не слышно лиры...
Его следы исчезли в сих местах;
И скорбно всё в долине, на холмах;
И всё молчит... лишь тихие зефиры
Колеся вянувший венец,
Порою веют над могилай.
И лира вторит им уныло:
Бедный певец!

Совсем по-иному звучит вторая часть стихотворения Пушкина с ее горацциански-державинской концовкой: «теосской мудрец» уснул навеки, но все кругом полно им, напоминает о нем, красноречиво зовет к наслаждениям жизнью, быстролетными, но прекрасными радостями бытия:

Посмотрите: на гробнице
Сын отрад изображен.
Здесь на ветреной цевнице
Резвый наш Анакреон,
Красотой очарованный,

Нежно гимны ей поет,
 Виноградом увенчанный,
 В чашу сок его льет.
 Здесь он в зеркало глядится,
 Говоря: «Я сед и стар,
 Жизнью дайте ж насладиться —
 Жизнь, увы! не вечный дар!..»
 Здесь, на лиру кинув длани
 И нахмуря важно бровь,
 Хочет петь он бога брани,
 Но поет одну любовь.—
 Здесь готовится природе
 Тяжкой долг он заплатить;
 Старый пляшет в хороводе,
 Жажду просит утолить;
 Вкруг философа седого
 Девы пляшут и поют;
 Он у времени скупого
 Крадет несколько минут.
 Вот и музы, и хариты
 В гроб любимца увели,
 Плющем, розами повиты,
 Игры, смехи вслед ушли;
 Он исчез, как наслаждение,
 Как невятный вздох любви.
 Смертный! век твой — сновиденье:
 Счастье резвое лови,
 Наслаждайся! наслаждайся!
 Чаше кубок наливай.
 Страстью нежной утомляйся,
 А за чашей отдыхай!

Скульптурные изображения на гробнице «теосского мудреца» переводят на язык пластики сцены, подсказанные наиболее известными стихотворениями из знаменитого античного сборника стихов, ходившего под именем древнегреческого поэта Анакреона, хотя на самом деле, чего Пушкин не мог знать, они были написаны в более позднее время. Стихотворение Пушкина и представляет собой как бы концентрацию наиболее характерных и прославленных мотивов анакреонтики. Но в то же время оно является словно бы и подведением итогов его собственной анакреонтической лирики. Анакреонтические мотивы Пушкин будет продолжать разрабатывать и в Лицее («Фиал Анакреона», 1816 и др.), и даже много позже, в последний период своего творчества, в 30-е годы, но той определяющей центральной роли, которую играли они в его раннем лицейском творчестве, они никогда уже не получат. В этом смысле почти символически

звучит и самое название этого стихотворения «Гроб Анакреона». Мало того, при всей анакреонтичности этого стихотворения уже и на нем временами ощущается некий новый, не свойственный ранней пушкинской анакреонтике колорит.

«Певец» Жуковского и «Гроб Анакреона» Пушкина контрастируют не только по своему содержанию, по общему тону, но, если и не противостоят, то явно разнятся и по самой своей стиховой форме. Жуковский для своего стихотворения создал и специальную, очень своеобразную и выразительную строфу, тонко соответствующую его тону и колориту — восьмистишие, организованное совсем особым образом. Первые четыре строки каждой из строф «Певца» написаны традиционно-элегическим, замедленно-раздумчивым пятистопным ямбом. Начиная с пятой строки, он укорачивается на одну стопу, замыкается же строфа двухстопной хорейской строкой. Постепенное укорачивание строк, неожиданный в конце строфы перебой метра (ямб меняется на хорей) — все это создает замечательный ритмический эффект, вполне в духе общей поэтики Жуковского. Полнозвучная по началу мелодия строфы как бы истончается, тает, разрешаясь в самом конце коротким элегическим вздохом: «Бедный певец!»

Стихотворение Пушкина в отношении своей стиховой формы ничего новаторского не заключает. Как традиционно полагается так называемой «анакреонтической оде», оно написано четырехстопным хореем, без членения на строфы. И в то же время в самом звучании стиха порою уже явно чувствуется та «пленительная сладость», которая так чаровала Пушкина в стихах Жуковского:

Вижу: лира над могилой
Дремлет в сладкой тишине,
Лишь порою звон унылый,
Будто лени голос милый,
В мертвой слышится струне.
Вижу: горлица на лире...

Переход от анакреонтики к элегике был в развитии лицейского творчества Пушкина не просто сменой мотивов и жанров, а и сменой мироощущений, отношений к действительности. Сам Пушкин позднее считал элегию жанром, характерным для поэзии XIX столетия, которое он так и считал веком элегий.

Компаративисты склонны чрезмерно преувеличивать литературный характер лицейских «унылых элегий» Пушкина, в частности, их связь с творчеством французских поэтов-элегиков — Парни, Мильвуа, Бертена и др. Дело тут совсем не в том или ином литературном влиянии. Своими ранними элегическими стихами Пушкин погружается в широко разлившийся и очень

влиятельный художественно-стилевой поток предромантизма, имеющий свой установившийся круг тем, мотивов, свою выразительную и своеобразную стилистику. Элегический настрой предромантической поэзии выражал собой те настроения неудовлетворенности действительностью, которые охватили широкие общественные круги в эпоху предромантизма и романтизма.

Из жизни, а не из книг возникают и элегические стихи Пушкина. Правда, возникают они, как мы видели, на довольно узкой психологической базе — юношески-платонической неразделенной любви. Но в своем развитии они выходят за эти пределы, принимая несколько неопределенный, но несомненный характер неудовлетворенности действительностью вообще. Именно в этом отношении и имела такое большое значение для юноши Пушкина поэзия Жуковского. По словам Белинского, «Жуковский первый на Руси выговорил элегическим языком жалобы человека на жизнь». ⁵ Для Пушкина язык элегических жалоб Жуковского оказался в эту пору очень близок и созвучен.

«Сладкая тоска», «мечтательное раздумье» поэзии Жуковского, несомненно, отзывались и в лицейских элегиях Пушкина. Таково хотя бы одно из стихотворений 1816 г., «Певец», носящее, как видим, даже то же название, что и столь пришедшееся Пушкину по сердцу стихотворение Жуковского:

Слышали ль вы за рожей глас ночной
Певца любви, певца своей печали?
Когда поля в час утренний молчали,
Свирели звук унылый и простой —
Слышали ль вы?
Встречали ль вы в пустынной тьме лесной
Певца любви, певца своей печали?
Прискорбную ль улыбку замечали,
Иль тихий взор, исполненный тоской, —
Встречали вы?
Вдохнули ль вы, внимая тихой глас
Певца любви, певца своей печали?
Когда в лесах вы юношу видали,
Встречая взор его потухших глаз,
Вдохнули ль вы?

Стихотворение это, действительно, проникнуто атмосферой «благоухающей» романтики Жуковского — ее «сладкой тоской», ее «мечтательным раздумьем». Этому замечательно соответствует и сама форма стихотворения, вся сотканная из словесных повторов, вопросительных интонаций, мечтательно-элегических медлительно-раздумчивых ритмов, с их укороченными, как и в «Певце» Жуковского, «вздыхающими» концами строф.

Но в то же время мы совершенно не находим в эту пору у

бога — «не жизнь, но яд», и что только вера дает спокойствие, опору и утешение. К стихотворению была приложена виньетка А. Н. Оленина, на которой изображен нагой юноша, висящий над бездной бушующего моря, цепляясь за острый обломок крутой и совершенно голой скалы; над ним в небе парит ангелок с чашей в руке. В специальном «объяснении» Державин так раскрывал аллегорический смысл этого рисунка:

«Человек, над морской бездной висящий, изображает Неверие, колеблющееся в мыслях своих; крутая скала — убежище его — уподобление пустых систем, к которым прибегает Неверие. Ангел Веры показывает ему путь к спасению, к которому Неверие обращает свой взор при последнем уже часе гибели своей». ¹⁶ Заканчивались стихи призывом к приверженцам этих «пустых систем» — философам-материалистам XVIII века — отказаться от своего неверия:

О вы, что мысли остротой,
Разврата славьтесь мечтой!
Последуя сему примеру,
Прийдите, обымите Веру:
Она одна споконт вас,
Утешит в самый смертный час.

Энгельгардт, видимо, надеялся, что примерно в таком же духе будет разработана эта тема и Пушкиным. Однако расчеты эти никак не оправдались. Стихотворение Пушкина представляет собой как бы некую параллель к позднейшим знаменитым горько-ироническим словам Чацкого-Грибоедова: «Блажен, кто верует, тепло ему на свете». В своих стихах Пушкин рассказывает, как холодно и пусто жить на свете тому, кто перестал верить. Словно бы прямо отвечая на обвинение того же Энгельгардта, он начинает свои стихи утверждением, что не иступленных нападок и упреков, а снисхождения и жалости достоин такой человек:

О вы, которые с явительным упреком,
Считая мрачное безверие пороком,
Бежите в ужасе того, кто с первых лет
Безумно погасил отрадный сердцу свет;
Смирите гордости жестокой иступленье:
Имеет он права на ваше снисхождение,
На слезы жалости; внимайте брата стон,
Несчастный не злодей, собою страждет он.
Кто в мире усладит души его мученья?

У нас нет никакого свидетельства того, что Пушкин-лицеист слишком мучился своим безверием; но в то же время в этих строках не просто хитрый тактический прием. Весьма показа-

тельно, что они в какой-то мере, несомненно, перекликаются со значительно более поздними словами Пушкина в одном из его писем 1824 г. (перехвачением полицией и послужившем непосредственной причиной высылки его в Михайловское). Сообщая старшему другу, что он берет «уроки чистого афеизма», Пушкин тут же добавляет, что это «система не столь утешительна я, как обыкновенно думают, но к несчастью более всего правдоподобная». ¹⁷

Преувеличенно-красноречиво изображая душевные терзания атеиста, Пушкин в своем «Безверии», в полную противоположность «Успокоенному Неверию» Державина, не оставляет ни малейшей надежды на возможность исцеления верой, на возможность религиозного просветления:

Напрасно вокруг себя печальный взор он водит:
Ум ищет божества, а сердце не находит.

Это утверждение так и остается на протяжении всего пушкинского стихотворения его основным тезисом. Однако самое характерное, что положение это является не только ответом Энгельгардту, но и едва ли не сознательной репликой на одно из широко известных стихотворений Жуковского — «Гимн» 1808 г. (перевод из знаменитых «Времен года» того самого Томсона, которого, наряду с Греем, Пушкин, как мы знаем, в послании к сестре называл в числе любимейших ее авторов). В «Гимне» Жуковского утверждается, что бог — всюду и во всем, что вся природа, как и все человеческие чувства и помыслы, звучит ему восторженной и немолчной хвалой. «Тебя велю искать и сердцу, и очам», — восклицает поэт. «Ум ищет божества, а сердце не находит», — отвечает Пушкин.

Мало того, в этих строках Пушкин противопоставляет себя не только Жуковскому, в них едва ли не полемик и с некоторыми положениями трактата самого Радищева.

В позднейшей статье о Радищеве (1836 г.) Пушкин замечал, что в своем «философическом рассуждении» автор «охотнее излагает, нежели опровергает доводы чистого афеизма». Эта бросающаяся в глаза материалистическая сущность радищевского трактата не могла не быть весьма сочувственно воспринята Пушкиным и при первом с ним знакомстве в Лицее и, как уже сказано, должна была сыграть свою и несомненно существенную роль в заложении основ материалистического мировоззрения самого Пушкина.

Но в то же время в материалистическом трактате Радищева имеются следы деизма. Кроме того, в вопросе о бессмертии души материализм Радищева оказывается не до конца последовательным и устойчивым. Утверждая полную смертность человека доводами от разума, Радищев пытается «опровергнуть» это в двух

последних частях своего трактата аргументами от «сердца», от «чувства», хотя и сам признает крайнюю шаткость этого.

Утверждением о том, что и «сердце не находит» божества, Пушкин в своем «безверии» — «чистом афеизме» оказывается последовательнее и идет дальше Радищева.

С этим едва ли не перекликаются и написанные вскоре, явно иронические, слова о «бессмертии души» в прощальном стихотворении к одному из лицейских товарищей («В альбом Илличевскому»):

Мой друг! Неславный я поэт,
Хоть христианин православный.
Душа бессмертна, слова нет,
Моим стихам удел неравный...

И дальше:

Ах! Ведает мой добрый гений,
Что предпочел бы я скорей
Бессмертию души моей
Бессмертие своих творений.

3

Подобно религиозным мотивам, никак не была воспринята Пушкиным и столь свойственная «балладинку» Жуковскому фантастика. Самый жанр баллады, которым Жуковский особенно прославился среди современников, лицейским Пушкиным не разрабатывался. Едва ли не единственным исключением является здесь баллада «Сраженный рыцарь», написанная во второй половине 1815 г. Но хотя действие этой баллады и отнесено в средние века, никакой фантастики и чертовщины, которую так любил «поэтический дядька всех ведьм и чертей на Руси» — Жуковский, в ней нет.¹⁸

Зато гораздо тверже и сильнее, чем у Жуковского, выражены в лицейских элегиях Пушкина мотивы мрачного разочарования в жизни, преждевременного охлаждения души, тоскующего одиночества. Здесь Пушкин оказывается гораздо ближе к предромантизму Батюшкова. Лицейская элегика в этом отношении подготавливает очень благодарную почву для позднейших романтических настроений и самого Пушкина. Особенный интерес представляет стоящее совсем особняком в лицейском пушкинском творчестве стихотворение «Наездники». Стихотворение это окрашено в традиционно-«унылые» тона, свойственные всем остальным лицейским элегиям Пушкина, но взамен лирического «я» в нем действует некий объективированный герой — «воинственный поэт», который мчится глубокой ночью впереди отряда «наездников», т. е. партизан 1812 г. Однако этот партизанский

предводитель наделен всеми чертами, характерными для эггического «я» поэта:

Уныл, как сумрак полуночи,
И бледен, как осенний свет.
С главою, мрачно преклоненной,
С укрытой горестью в груди,
Печальной думой увлеченный.
Он едет молча впереди...

«Уныл», «бледен», «осенний», «мрачно», «горесть», «печальная дума», «молча» — вся эта типично эггическая лексика нагнетена на небольшом пространстве всего лишь шести стихотворных строк. В ответ на недоуменные вопросы о причинах его «дикого уныния» со стороны боевых товарищей, которые привыкли видеть его никогда не бледневшим «среди боев», «всегда меж первыми рядами» сражающихся, «угрюмый певец» отвечает речами, напоминающими в какой-то степени будущие безнадежные признания Кавказского Пленника Черкешенке:

Но медленно певец печальный
Главу и взоры приподнял.
Взглянул угрюмо в сумрак дальный
И вздохом грудь поколебал.
«Глубокой сон в долине бранной;
Одни мы мчимся в тьме ночной,
Предчувствую конец желанный!
Меня зовет последний бой!
Расторгну цепь судьбы жестокой,
Влеку я с братьями в огонь,
Влеку грозой! — и одинокой
В долину выбежит мой конь.
О вы, которым здесь со мною
Предел могильный положен,
Скажите: милая слезою
Ваш усладит ли долгой сон?
Но для меня никто не дышит,
Меня настигнет тишина...
Эльвина смерти весть услышит
И втайне не вздохнет она. —
А вы, хранимые Судьбами
Для счастья жизненных отрад,
Пускай любовницы слезами
Благословится ваш возврат!
За чашей сладкого спасенья,
О братья! вспомните певца,
Его любовь, его мученья
И славу грозного конца!

В «Наездниках», как и в уже известном нам другом произведении Пушкина, написанном годом ранее, — «Наполеон на Эльбе», пожалуй, особенно заметна молодость автора, еще слишком малый жизненный его опыт и проистекающая отсюда неумелость, а подчас и прямо наивность психологического рисунка. Но в то же время основные элементы, из которых сложены «Наездники», — романтический пейзаж, не менее романтическая исключительность ситуации — обстановка непрерывных опасностей, ночных боев, «бурных набегов», находящийся в центре образ загадочно-разочарованного, угрюмо-мрачного героя, его уныло-безнадежные речи — все это делает стихотворение Пушкина как бы зародышем, зерном его будущей романтической поэмы.

Но в то же время, при всей атмосфере унылости, которая разлита в лицейских элегиях Пушкина, в них уже проявляется черта, которая составит одну из существеннейших особенностей его зрелого творчества. Поэт не дает полностью подчинить себя эгоистическим чувствам безнадежности и уныния, умеет восторжествовать над ними, разрешить свое «хандриловое», как он позднее выразится, созерцание действительности бодрым, мажорно-альтруистическим аккордом.

В этом отношении особенно показательно одно из самых «унылых» и вместе с тем наиболее глубоких лицейских стихотворений Пушкина — элегическое послание 1817 г. к лицейскому товарищу — кн. Горчакову.

Это второе послание к Горчакову, видимо, было написано совсем незадолго перед окончанием Лицея. В нем, как и во всех лицейских элегиях Пушкина, упоминается и о безнадежной любви («Я знал любовь, но не знавал надежды, страдал один, в безмолвии любил»), но тема послания значительно шире и серьезнее. Пушкин грустно задумывается в нем о своем будущем, сопоставляя «печальную и темную» жизненную стезю, ему предстоящую, с «счастливым и славным» путем, уготованным «рукой Фортуны своенравной» его богатому и знатному товарищу:

Твоя заря — заря весны прекрасной;
Моя ж. мой друг, — осенняя заря.

Здесь уже явственно сквозит то чувство социальной «униженности», которое будет неоднократно прорываться и в позднейшем Пушкине, которое продиктует ему ряд горьких и гневных строк «Моей родословной» и «Родословной моего героя».

Этот ушибленный, «осенний» колорит лежит на ряде строк послания:

Мне кажется: на жизненном пиру
Один с тоской явлюсь я, гость угрюмый.
Явлюсь на час — и одинок умру.

И дальше:

Чего мне ждать? В рядах забытый воин,
Среди толпы затерянный певец,
Каких наград я в будущем достоин
И счастья какой возьму венец?

Тем замечательнее непосредственно следующая за этими строками как бы перебивающая их мужественная, энергично мажорная концовка:

Но что?.. Стыжусь!.. Нет, ропот — униженье.
Нет, праведно богов определение!
Ужель лишь мне не ведать ясных дней?
Нет! и в слезах сокрыто наслажденье,
И в жизни сей мне будет утешенье:
Мой скромный дар и счастье друзей.

Еще один пример этого же рода дает элегическое стихотворение Пушкина 1816 г. — «Друзьям». Стихотворение это тем интереснее, что оно дошло до нас в нескольких последовательных редакциях, позволяющих проследить самый процесс преодоления Пушкиным своих личных минорных настроений, все большего переключения их в мажорный, альтруистический ключ.

Начало первой редакции, самой обширной по объему (около 32 стихов), носит сгущенный элегически-безнадежный характер:

Среди беседы вашей шумной
Один уныл и мрачен я...
На пир раздольный и безумный
Не призывайте вы меня.
Любил и я когда-то с вами
Под звон бокалов пировать
И гармонически стихами
Пиров веселье воспевать.
Но пролетел миг упоений,—
Я радость светлую забыл,
Меня печали мрачный гений
Крылами черными покрыл...
Не кличьте ж вы меня с собою
Под звон бокалов пировать:
Я не хочу своей тоскою
Веселье ваше отравлять.

Однако во второй, тоже лицейской, редакции Пушкин вовсе отбрасывает это начало, сокращая стихотворение почти вдвое. Вот как оно теперь начинает звучать:

К чему, веселые друзья,
Мое тревожить вам молчанье?

Запев последнее прощанье,
Уж Муза смолкнула моя:
Напрасно лиру брал я в руки
Бряцать веселье на пирах
И на ослабленных струнах
Искал потерянные звуки...
Богами вам еще даны
Златые дни, златые ночи,
И на любовь устремлены
Огнем исполненные очи.
Играйте, пойте, о друзья,
Утратьте вечер скоротечный;
И вашей радости беспечной
Сквозь слезы улыбнуся я.

Как видим, колорит избыточно мрачного уныния здесь снят. Правда, общий элегический тон сохранен, но в то же время он разрешается в концовке альтруистической улыбкой сочувствия друзьям.

Однако Пушкин не останавливается и на этом. При подготовке первого отдельного издания своих стихов 1826 г. он подвергает это лицейское стихотворение новой и на этот раз уже последней обработке, снова ровно вдвое сокращая его и тонко перерабатывая две строки. В результате стихотворение приобретает окончательную форму:

ДРУЗЬЯМ

Богами вам еще даны
Златые дни, златые ночи,
И томных дев устремлены
На вас внимательные очи.
Играйте, пойте, о друзья!
Утратьте вечер скоротечный;
И вашей радости беспечной
Сквозь слезы улыбнуся я.¹⁹

Сравнивая эту последнюю редакцию с двумя предыдущими, наглядно видишь, какую строгую школу беспощадного самоограничения проходил Пушкин на путях обретения своего прославленного лаконизма. Однако еще значительнее в этой последней редакции изменение всего строя стихотворения. Из него окончательно устранена личная тема печали, охлаждения, разочарования, по началу составлявшая основное его содержание; все оно обращено в жизнерадостный призыв к друзьям быть молодыми, пока они молоды. О себе и о своей элегической настроенности Пушкин упоминает только в одной последней строке и упоминает предельно лаконично, всего лишь в двух словах: «сквозь слезы», да и то эти слезы озаряются светлой улыбкой.

Правда, эта последняя редакция стихотворения относится уже к значительно более позднему периоду, когда способность поэта подниматься над своей личной судьбой достигает той высоты, на которую несколько позже будут подняты знаменитые строки о «младой жизни», играющей «у гробового входа», но зерно всего этого, как видим, имелось и в лицейских редакциях этого стихотворения, как имелось оно и в послании к Горчакову.

4

Один из близких лицейских товарищей Пушкина, сын первого директора лицея, Малиновский, вспоминает, как однажды, повидимому, примерно за год до окончания ими Лицея, в 1816 г., Карамзин вместе с некоторыми другими писателями посетил их в часы школьных занятий: «Карамзин, вызвав Пушкина, сказал: «Пари, как орел, но не останавливайся в полете». И он с раздутыми ноздрями, — выражение его лица при сильном волнении, — сел на место при общем приличном приветствовании товарищей». ²⁰

И Пушкин, действительно, уже в лицейские свои годы, — период еще явного ученичества в самом прямом смысле этого слова, — обнаружил орлиную мощь своего гениального дарования, орлиный размах и необычайную стремительность творческого развития.

За пять с небольшим лет Пушкин замечательно овладел многообразным опытом всех своих крупнейших литературных предшественников — не только Державина, но и Фонвизина, Радищева, Крылова — и старших современников — не только Батюшкова и Дениса Давыдова, но и Жуковского. И, в самом деле, уже в эту пору стих Пушкина не уступал стиху лучших современников ему стихотворцев. Недаром ряд его лицейских стихотворений уже тогда был включен в так называемое «Собрание образцовых русских сочинений и переводов в стихах», издававшееся «Обществом любителей отечественной словесности».

Действительно, Пушкин, как мы видели, уже и в это время дал несколько подлинно-образцовых произведений в самых различных поэтических родах: историко-патриотическая ода-элегия «Воспоминания в Царском Селе», исполненное высокого гражданского пафоса послание «К Лицинию», блестящий образец анакреонтики — «Гроб Анакреона».

Правда, в целом в лицейской лирике Пушкина еще очень много детского, незрелого, книжного, литературно-условного. Но вместе с тем он был вправе уже в 1815 г. в своем втором послании к Батюшкову смиренно-почтительно и в то же время с сознанием своей внутренней правоты ответить на его советы

и призывы: «Бреду своим путем». И, в самом деле, уже в Лицее начал отчетливо обозначаться этот «свой путь» Пушкина.

Пушкин первых лицейских годов — 1813—1815 гг. — воспринял стихийно-материалистическое, эпикурейско-языческое созерцание действительности, свойственное Батюшкову — автору «Монх пенатов», но остался совершенно чужд его религиозно-покаянным и общественно-реакционным настроениям 1814 и следующих годов. Наоборот, уже тогда Пушкин примыкал к наиболее передовым преддекабристским кругам своей современности; уже в Лицее в нем созревал — несомненное свидетельство тому его послание «К Лицинию» — автор будущих «вольных стихов», певец декабристов.

Позднее — с конца 1815 г. — Пушкин овладевает миром «благоухающей» романтики Жуковского, но без его фантастики и мистицизма. В лицейских элегиях Пушкина, несмотря опять-таки на явное наличие в них и психологической наивности, и литературной условности, взгляд его на действительность становится гораздо глубже и серьезнее, чем то легкое и беспечное, поверхностно-мотыльковое отношение к жизни, которое характерно и для французских поэтов-эротиков и для молодого Батюшкова. В мрачных и унылых элегических настроениях и переживаниях этого времени прямо подготавливаются позднейшие романтические настроения Пушкина южной ссылки. Но уже и в лицейские годы он, как мы могли убедиться, не дает полной власти над собой этим элегическим настроениям. По превосходным словам Белинского, «иногда, задумавшись, он как будто вдруг встряхивает головою, как лев гривою, чтоб отогнать от себя облако уныния, и мощное чувство бодрости, не изглаживая совершенно грусти, дает ей какой-то особенный освежительный и укрепляющий душу характер». ²¹ В полной мере, во весь голос, скажется это в зрелом творчестве Пушкина. Но это намечается уже в лицейских его элегиях.

Да, уже в Лицее Пушкин парил, как орел. И при этом он ни в какой мере не собирался останавливаться в своем полете.

Как мы знаем, с самых ранних своих литературных шагов Пушкин питал замыслы больших, монументальных произведений. На первых порах замыслы эти оставались, как правило, невоплощенными; в лицейские годы Пушкин выступал как автор небольших стихотворений. Однако года за полтора до окончания Лицея Пушкин снова вернулся к таким «капитальным» замыслам. В самом начале 1816 г. Илличевский сообщает о Пушкине своему товарищу:

«Он пишет теперь комедию в 5 действиях, в стихах; под названием: Философ. План довольно удачен и начало, то-есть 1-е действие, до сих пор только написанное, обещает нечто

хорошее; стихи — и говорить нечего — а острых слов сколько хочешь! Дай только бог ему терпения и постоянства, что редко бывает в молодых писателях... дай бог ему кончить — это первый большой *ouvtage*, начатый им, *ouvtage*, которым он хочет открыть свое поприще по выходе из Лицея». ²²

Как мы знаем, комедия «Философ» не была первым большим произведением Пушкина, но ее постигла судьба всех ранее начатых им «больших *ouvtage* ей» — и поэм «Монах» и «Бова», и философского романа «Фатам или разум человеческий»; она осталась незаконченной и была вовсе уничтожена автором. Зато вскоре после этого, в 1817 г., также будучи еще в Лицее, поэт начинает работать над другим крупным своим произведением, которым он, действительно, открыл себе широкую дорогу в литературе и которое сразу же завоевало ему не только известность, но и настоящую литературную славу. Произведение это — поэма «Руслан и Людмила».



Глава IV

МЕЖДУ ЛИЦЕЕМ И ССЫЛКОЙ. ВОЛЬНЫЕ СТИХИ ПУШКИНА

1

В мае 1817 г., по свидетельству Пушкина, в Лицее начались выпускные публичные экзамены. «Тут,— вспоминает Пушкин,— мы уже начали готовиться к выходу из Лицея. Разлука с товарищеской семьей была тяжела, хотя ею должна была начаться всегда желанная эпоха жизни, с заманчивою незнакомою далью... Время проходило в мечтах, прощаньях и обетах... наполнились альбомы и стихами, и прозой».¹

Глубоко-искренними, идущими от самой души пожеланиями счастья не только своим друзьям, но и друзьям друзей, обетами в вечной верности дружескому «союзу», «святому» лицейскому «братству» проникнуты и окрашенные в тона светлой элегической грусти прощальные стихи Пушкина, щедро вписанные им в альбомы Пушкина, Дельвига, Кюхельбекера и некоторых других лицейских товарищей.

Особенно проникновенно-лиричны, согреты большой и подлинной нежностью прощальные стихи, посвященные Вильгельму Кюхельбекеру — незадачливому «другу-стихотворцу», восторженно-нескладному, житейски-нелепому «Кюхле»:

В последний раз, в тиши уединенья,
Моим стихам внимает наш Пенат!
Лицейской жизни милый брат,
Делю с тобой последние мгновенья!

Итак, они прошли — лета соединенья;
Итак, разорван он — наш братский верный круг!
Прости!.. Хранимый тайным небом,
Не разлучайся, милый друг,
С Фортуной, дружеством и Фебом,—
Узнай любовь, неведомую мне,
Любовь надежд, восторгов, упоенья;
И дни твои полетом сновиденья
Да пролетят в счастливой тишине!

Прости... где б ни был я: в огне ли смертной битвы,
При мирных ли берегах родимого ручья,
Святому братству верен я!
И пусть... (услышит ли Судьба мои молитвы?),
Пусть будут счастливы все, все твои друзья!

И Пушкин, действительно, на всю жизнь остался верен лицейскому «святому братству». В прощальных альбомных стихах товарищам-лицеистам зарождается тема будущих знаменитых «лицейских годовщин» Пушкина — та тема братской верности друзьям, нерушимости и святости дружбы, которая вырастает из общности вольнолюбивых стремлений друзей-лицеистов и составляет одну из органических тем пушкинской лирики.

Прощальное стихотворение Кюхельбекеру датировано 9 июня 1817 г. В этот день произошел выпускной акт, и тогда же лицеисты начали покидать Лицей. Одним из первых уехал и Пушкин.

«Промчались годы заточенья», — восклицал он в прощальном стихотворении, обращенном уже не к кому-либо из отдельных лицейских друзей, а ко всем им вместе (стихотворение «Товарищам»).

Здесь же характерно и не без едкой сатирической соли он противопоставлял мечтаниям иных из них о житейском преуспевании, о военной или чиновничьей карьере свои стремления поэта к вольному, независимому существованию в «красном» арзамасском колапаке:

Разлука ждет нас у порогу,
Зовет нас дальний света шум,
И каждый смотрит на дорогу
С волненьем гордых, юных дум.
Иной, под кивер спрятав ум,
Уже в воинственном наряде
Гусарской саблею махнул —
В крещенской утренней прохладе
Красиво мерзнет на параде,
А греться едет в караул;
Другой, рожденный быть вельможей,
Не честь, а почести любя,
У плута знатного в прихожей
Покорным плутом зрит себя;
Лишь я судьбе во всем послушный,
Счастливой лени верный сын,
Душой беспечный, равнодушный,
Я тихо задремал один...
Равны мне писари, уланы,
Равны Законы, кивера,

Не рвусь я грудью в капитаны
И не ползу в асессора;
Друзья, немного снисхождения —
Оставьте красный мне колапак...

О том же говорит Пушкин и в другом стихотворении, написанном тоже непосредственно перед окончанием Лицея, — в послании к дяде Василию Львовичу («Скажи, парнасский мой отец...»), который вместе со всеми домашними убеждал его поступить на гражданскую службу («Ступай себе к слепой Фемиде иль к дипломатике косой»), тогда как сам поэт, если уж возникла необходимость служить, предпочитал военную службу.

Сочувственно противопоставляя в своих стихах «дипломатическим вздорам» «гусарскую» — в духе Дениса Давыдова — романтику «войны, сражений и пожаров», Пушкин вместе с тем заканчивал послание следующими характерными строками:

Но вы, враги трудов и Славы,
Питомцы Феба и забавы,
Вы, мирной праздности друзья,
Шепну Вам на ухо: вы правы,
И с Вами соглашаюсь я!
Бог создал для себя природу,
Свой рай и счастье глупцам,
Злословие, мужчин и моду,
Конечно, для забавы дам,
Заботы знатному народу,
Дурачество для всех, — а нам
Уединенье и свободу.

2

По окончании Лицея Пушкин вынужден был поступить не в «гусары», а на службу к «косой дипломатике» — был зачислен в коллегию иностранных дел. Но служба Пушкина носила в течение всего периода до ссылки чисто формальный характер и ни мало его не стесняла. И поэт стал жадно пользоваться открывшейся ему возможностью «свободного» существования.

После выхода из лицейского «монастыря» Пушкин стремится с головой окунуться в самую гущу жизни, войти в сопряженное с самыми различными ее сферами.

В течение первого же послелицейского месяца мы встречаем его то на причудливо-пестрой, кишашей самым разнообразным людом квартире одного из «коренных» арзамасцев, Александра Ивановича Тургенева, то на театральной премьере с участием

знаменитой Семеновой. Растет и ширится круг его знакомств, личных и литературных отношений. В течение все того же месяца он сходится с М. Ф. Орловым; с поэтом и переводчиком «Илиады» Н. И. Гнедичем; знакомится с Грибоедовым; с одним из «законодателей театра» и главарей противоярзамасской оппозиции слева, поэтом, драматургом и гвардейским офицером, членом тайной политической организации Павлом Александровичем Катениным; переходит на «ты» с Вяземским.

Радостным чувством свободы после шестилетнего «заточенья» дышат и послелицейские стихи Пушкина. Недаром слово «свобода», эпитет «свободный» буквально почти не сходят в это время с его поэтического языка (см. стихотворения 1817 г.: «Простите, верные дубравы...», «Послание Тургеневу», «Краев чужих неопытный любитель», «Торжество Вакха», «Княгине Голицыной, посылая ей оду „Вольность“», и др.).

Снова окрашиваются стихи Пушкина в мажорные, жизнерадостные тона. Элегическая нота, которая столь остро зазвучала было в лицейских стихах последнего периода, не совсем исчезает из лирики Пушкина и теперь. За годы между окончанием Лицея и ссылкой (1817—1820) Пушкиным написано и несколько элегий в прежнем «унылом», разочарованном тоне («Не спрашивай, зачем унылой думой...», 1817; незаконченное — «Позволь душе моей открыться пред тобою...», 1818). Однако теперь этот тон отнюдь не является преобладающим. Наоборот, основное в послелицейской личной лирике Пушкина — предельная радость бытия, избыток и кипение не знающих никакого удерж, щедро и безоглядно расточающих себя восторженно-молодых сил:

Давайте пить и веселиться,
Давайте жизни играть,
Пусть чернь слепая суетится,
Не нам безумной подражать.
Пусть наша ветреная младость
Потонет в неге и вине,
Пусть изменяющая радость
Нам улыбнется хоть во сне.
Когда же юность легким дымом
Умчит веселья юных дней,
Тогда у старости отыдем
Все, что отымеется у ней.

Таким же страстным призывом разом и до дна осушить чашу жизни — кубок бытия — звучит и другое стихотворение Пушкина этого времени, обращенное к одному из его старших послелицейских друзей — Н. И. Кривоцу.

Характерно, что сперва Пушкин начал было писать это стихотворение в элегически-минорных тонах:

Не угрожай ленивцу молодому,
Безвременной кончины я не жду.
В венке любви к приюту гробовому,
Не думав ни о чем, без робких слез иду.
Я мало жил, я наслаждался мало...
Но иногда цветы веселья рвал —
Я жизни видел лишь начало,
Кто знает

Однако Пушкин зачеркивает последние два слова, а затем и вовсе бросает начатое и складывает послание к Кривцову совсем в другом тоне. Стихотворение пишется теперь уже не от лица элегического «я», а от лица «мы», т. е. тех беспечно-веселых «бахических друзей», к которым, очевидно, и обращен уже известный нам «Добрый совет» поэта («Давайте пить и веселиться...»). Соответственно с этим изменяется и самый размер стиха: медлительно-задумчивый, пятистопный элегический ямб сменяется бойким, задорно-мажорным четырехстопным хореем.

Не пугай нас, милый друг,
Гроба близким новосельем:
Право, нам таким бездельем
Заниматься недосуг.
Пусть остылой жизни чашу
Тянет медленно другой;
Мы ж утратим юность нашу
Вместе с жизнью дорогой;
Каждый у своей гробницы
Мы присядем на порог;
У пафосския царицы
Свежий выпросим венок,
Лишний миг у верной лени,
Круговой нальем сосуд —
И толпою наши тени
К тихой Лете уйдут.
Смертный миг наш будет светел;
И подруги шалунов
Соберут их легкой пепел
В урны праздные пиров.

Но Пушкин не ограничивается лирически субъективным влиянием охвативших его чувств радости и полноты бытия. Одновременно с этим он дает им изумительное по своей пластичности художественно-объективное выражение в стихотворении «Торжество Вакха».

Стихотворение это, как и «Воспоминания в Царском Селе», представляет собой еще один превосходный образец развития старой, традиционной темы на новый лад.

Вот он! вот Вахх! О час отрадный!
Державный тирс в его руках;
Венец желтеет виноградный
В чернокудрявых волосах...
Течет. Его молодые тигры
С покорной яростью влекут;
Кругом летят зроты, игры —
И гимны в честь ему поют.
За ним теснится козлоногий
И фавнов, и сатиров рой,
Плющом опутаны их роги;
Бегут смятенною толпой
Во след за быстрой колесницей;
Кто с тростниковой цевницей,
Кто с верной кружкой своей;
Тот оступившись упадет
И бархатный ковер полей
Вином багровым обливает
При диком хохоте друзей.—
Там дале вижу дивный ход!
Звучат веселые тимпаны;
Младые нимфы и сільваны,
Составя шумный хоровод,
Несут недвижимого Силена...
Вино струится, брызжет пена,
И розы сыплются кругом;
Несут за спящим стариком
И тирс, символ победы мирной,
И кубок тяжко-золотой,
Венчанный крышкою сапфирной...

Даже чисто словесная форма этого отрывка ведет нас к традициям поэзии XVIII века (сравни, хотя бы, типичное употребление глагола «течет» в значении — едет на колеснице). Здесь многое напоминает Державина, но Державина, возведенного на высшую ступень художественности, свободного от тех неровностей, шероховатостей, подчас и прямо «провалов» языка и стиля, которые свойственны в большей или меньшей мере всем его стихам на темы античности.

Стихотворение Пушкина замечательно своей яркой живописностью, картинностью, апофеозом торжествующей, свободной от всяких стеснений страсти. Особенно выразительно в этом отношении описание бега вакханок:

Но воеет берег отдаленный.
Власы раскинув по плечам,
Венчанный гроздьем, обнаженный,
Бегут вакханки по горам.

Тимпаны звонкие, кружась меж их перстами,
Гремят — и вторят их ужасным голосам.
Промчались, летят, свиваются руками...

Но вместе с тем в этом стихотворении проявляется и еще одна в высшей степени характерная для Пушкина черта — стремление внести светлое, умеряющее, гармоническое начало и в само это дикое и иступленное неистовство. Поэтому, наряду с приведенными, встречаем здесь и такие выразительные словосочетания, как «радостные лики» (хоры), «светлая свобода», «победа мирная», «мирный бой». Сам Вакх для поэта — символ вечной молодости: «Вот Бахус мирный, вечно юный». Причем с ним неразрывно связаны представления о красоте и об искусстве. Светлым гимном вечной юности, благословенной радости и одновременно гимном красоте и поэзии — «музам» — звучат и заключительные строки стихов:

Друзья, в сей день благословенный
Забвенью бросим суеты!
Теки, вино, струю пенной
В честь Вакха, муз и красоты!
Эван, эвое! Дайте чаши!
Несите свежие венцы!
Невольники, где тирсы наши?
Бежим на мирный бой, отважные бойцы!

Той же «вакхической», восторженно-жизнерадостной нотой, призывами «до капли пить наслаждение», быть по-настоящему молодым в свои молодые годы («будь молод в юности твоей!») проникнуты многочисленные послания Пушкина и к его реальным последицейским друзьям — членам литературно-дружеского общества «Зеленая лампа», которое оформилось с начала 1819 г. и в котором Пушкин принимал до самой своей высылки из Петербурга очень близкое участие.

Вообще, если лицейская анакреонтика Пушкина носила еще в значительной мере условно-книжный характер, то его вакхическая лирика последицейского периода полностью вырастала на почве реальной действительности, была самым тесным и непосредственным образом связана с жизнью, которую поэт в эту пору повел.

Еще в начале 1817 г., т. е. еще в Лицее, Пушкин написал послание, обращенное к одному из типичнейших представителей тогдашней разгульно-веселой молодежи, гусару Каверину, с которым сблизился (лейб-гусарский полк стоял в Царском Селе

и его окрестностях) в последний период своей лицейской жизни. Призывая Каверина, как позднее призывал он своих товарищей по «Зеленой лампе», жить «в беспечности», ловить «минуту юности», Пушкин советовал ему не обращать внимания на «ревнивое ропанье» «черни»:

Она не ведает, что можно дружно жить

С стихами, с картами, с Платоном и с бокалом,

Что резвых шалостей под легким покрывалом

И ум возвышенный, и сердце можно скрыть.

Молодого Пушкина — и периода 1817—1820 гг. и более позднего времени, периода ссылки — осуждала за его «резвые шалости» не только «чернь» — обыватели, всяческая посредственность, но и люди, с мнением которых он очень считался, — и Александр Тургенев, и Батюшков, и Пушкин, и Жуковский.

Тема молодости, растроченной «в праздности, в неистовых пирах», явится впоследствии настойчивой темой многих и многих лирических размышлений и сетований самого Пушкина. Но в то же время мы можем с полной уверенностью сказать, что и в этих «неистовых пирах» своей бурной юности Пушкин, действительно, никогда не терял ни «возвышенного ума», ни горячего, благородного «сердца». Поэт «сладострастья», как именовал себя Пушкин-лицейст, он говорит в эту пору и о «сладострастие высоких мыслей и стихов» («Жуковскому», 1818).

Послелицейский Пушкин воспевал «праздность», «беспечность», т. е. личную независимость, свободу от «оков службы царской», от «мучительного бремени пустых и тяжких должностей» — чиновничьей службы реакционному феодально-абсолютистскому правительству. Себя и своих друзей он величал «шалунами-философами» и более точно — «эпикурейцами». Но, подобно тому, как «бокал» сочетал он с «книгой» (позднейший вариант в послании к Каверину), со «стихами», с живым интересом к литературе, искусству, театру, с вдохновенным поэтическим трудом, так его эпикурейские «беспечность» и «лень» никак не означали равнодушия к общественной жизни, к политике.

3

Ко времени окончания Лицея все сгущалась политическая реакция (аракчеевщина, военные поселения) и в то же время все более нарастала оппозиция против самодержавия и крепостничества: незадолго перед этим возникло тайное общество — «Союз Спасения», зачиналась волна назревающего движения дворянских революционеров — будущих декабристов.

Беспечно-веселый, «неистово-беззаконный» образ жизни, ко-

торый повел Пушкин по выходе из Лицея, его страстный культ земных чувственных наслаждений — Вакха и Киприды, был не только проявлением избытка молодости, кипящих жизненных сил, но и своеобразной формой протеста против тех настроений ханжества и мистицизма, которые не только охватили круги высшего придворного общества во главе с самим царем, Александром I, но и определяли собой реакционную внешнюю и внутреннюю правительственную политику конца 10-х — первой половины 20-х годов.

Юродствующему «большому свету» — «вельможам», «изношенным глупцам», «святым невеждам», «почетным подлецам» Пушкин сочувственно противопоставляет «тесный круг друзей» — «философов и шалунов», «счастливых беззаконников», «набожных поклонников Венеры», «властелинов наслаждений» и «страдальцев чувственной любви». «Кривляню придворной мистики» демонстративно противопоставляет «святую библию харит» — «кощунственную» «Орлеанскую девственницу» Вольтера.

И, признаюсь, мне во сто крат милее
Младых повес счастливая семья,
Где ум кипит, где в мыслях волен я,
Где спорю вслух, где чувствую живее
И где мы все — прекрасного друзья —

пишет Пушкин в новом послании к своему старому лицейскому товарищу «снятельному» князю Горчакову, ставшему «другом большого света».

В явно оппозиционные тона окрашивается и «вакхическая» лирика Пушкина. Все чаще и настойчивее — в одном ряду со словами: Вакх, Амур, Венера — появляется и слово «свобода».

Здорово, рыцари лихие
Любви, Свободы и вина! —

обращается он в стихотворном послании Юрьеву к членам «Зеленой лампы», являвшейся, как это установлено новейшими исследованиями, не только дружеским кружком веселых собутыльников, живо интересовавшихся литературой и театром, но и своего рода оппозиционным политическим объединением — негласным отделом (так называемым «вольным обществом») Союза Благоденствия.

Характерно, что на заседаниях «Зеленой лампы» члены кружка так же, как и арзамасцы, облакались в красный — «якобинский» — кофак (в позднейшем послании Пушкина к Я. Н. Толстому он именно так вспоминает об этих заседаниях: «Где в ко л п а к е за круглый стол садилось милое равенство»); причем для участников «Зеленой лампы» символ этот несомненно имел несколько более серьезное значение, чем для подавляющего большинства арзамасцев. «Балованный дитя свободы» —

называет Пушкин основателя «Зеленой лампы», в доме которого и происходили заседания («Всеволожскому»); «Свободы, Вакха верный сын» — именует еще одного «ламписта» («В. В. Энгельгардту»). На воспеваемых поэтом пирах дружно «угощают» их участников «Свобода, Вакх и Музы» («Послание к кн. Горчакову»). Вообще «веселый пир» не мыслится Пушкиным без «свободы»:

Я люблю вечерний пир,
Где Веселье председатель,
А Свобода, мой кумир,
За столом законодатель,
Где до утра слово пей!
Заглушает крики песен,
Где просторен круг гостей,
А кружок бутылок тесен.

Самое слово «свобода» в устах Пушкина становится многозначным, начинает светиться и отливает множественными смыслами. Это не только личная независимость, не только дружеская непринужденность, свобода от всяческих условных стеснений и предрассудков, но и свободный образ мыслей, но и гражданская «вольность», но и свобода народа — поработленного крестьянства. Именно такое широкое значение подсказывается слову «свобода» непосредственно следующим за ним контекстом в только что цитированном обращении к тому же Всеволожскому:

Прости, счастливый сын пиров,
Балованный дитя свободы!
Итак, от наших берегов,
От мертвой области рабов,
Капральства, прихотей и моды
Ты едешь в мирную Москву...

Еще обнаженнее раскрывается — концовкой стихотворения — смысла названия В. В. Энгельгардта «верным сыном» Вакха и Свободы:

С тобою пить мы будем снова,
Открытым сердцем говоря
Насчет глупца, вельможи злого,
Насчет холопа записного,
Насчет небесного царя,
А иногда насчет земного.

Двузначное, по меньшей мере, слово «свобода» оказывается здесь стыком двух обычно (в особенности в литературе классицизма) резко противостоящих и прямо противопоставлявшихся друг другу тематических рядов: темы частной и темы общественной, личных наслаждений и гражданской оппозиционности.

И такое сочетание не было поэтической прихотью самого Пушкина, а являлось реальной, очень характерной и своеобразной чертой времени — периода, когда на шумных сборищах дворянских «либералистов» восторженно-вдохновенные тосты «в честь Вакха, муз и красоты» и чтение стихов перемешались вольнолюбивыми разговорами, а подчас и смелыми революционными проектами. Примерно такой характер носили заседания «Зеленой лампы».

С этим же сталкиваемся и на «сходках» будущих декабристов:

У них свои бывали сходки.
Они за чашею вина,
Они за рюмкой русской водки —

гласит дошедшее до нас начало одной из декабристских строк 10-й главы «Евгения Онегина».

И Пушкин ярко обрисовал впоследствии обстановку таких вольнолюбивых «сходок» в одной из необработанных строк той же 10-й главы:

Друг Марса, Вакха и Венеры
Им резко Лунин предлагал
Свои решительные меры
И вдохновенно бормотал.
Читал свои Ноэли Пушкин,
Меланхолический Якушкин
Казалось молча обнажал
Цареубийственный кинжал.
Одну Россию в мире видя,
Лаская в ней свой идеал,
Хромой Тургенев им внимал
И слово «рабство» ненавидя,
Предвидел в сей толпе дворян
Освободителей крестьян.

М. С. Лунин, И. Д. Якушкин, Н. И. Тургенев — все это были активные деятели первых тайных декабристских обществ после разгрома восстания 1825 г. первые два были сосланы в Сибирь на каторгу, а Тургенев заочно приговорен к смертной казни.

В тайное общество — ни в «Союз Спасения», ни позднее в «Союз Благоденствия» — о существовании которого Пушкин догадывался, с рядом членов которого был связан самыми тесными дружескими отношениями, поэт не был принят. Пушкин рассказывает, что «первой мыслью» его, по принятии в «Союз Спасения», было «открыться Пушкину», как своему не только ближайшему другу, но и полному политическому единомышленнику. Однако Пушкина в это время не было в Петербурге

вскоре после окончания Лицея он уехал на два месяца в Псковское имение матери, село Михайловское. Когда же Пушкин вернулся, Пушин уже не решился открыться ему.

По свидетельству самого же Пушина, самым дружеским, можно сказать, братским образом расположенного к Пушкину, «подвижность пылакого его нрава, сближение с людьми ненадежными» «пугали» и самого Пушина, и других членов тайного общества.²

Позднее Пушин иначе взглянул на все это. Упомянув о «ненормальном быте» Пушкина по выходе его из Лицея, о его шумном, рассеянном-светском существовании, светских связях и знакомствах, он продолжает: «Видно, впрочем, что не могло и не должно было быть иначе; видно нужна была и эта разработка, коловшая нам, слепым, глаза».³ Действительно, «светские» впечатления Пушкина послелицейского периода дали ему богатейший материал для изображения той шумной и пестрой сутолоки, той картины праздного и праздничного петербургского быта, которую так ярко набросает поэт позднее в первой главе «Евгения Онегина» — типической картины «жизни светского молодого человека» того времени. Однако между Онегиным и Пушкиным — существенная разница. В противоположность своему герою Пушкин с одинаково жадной восприимчивостью являлся не только в кругах кутящей «золотой молодежи», но и на заседаниях литературных обществ, не только в светских салонах, на балах, маскарадах, в театральных креслах, но и в кабинетах будущих декабристов.

Пушкин, по укоризненным словам Пушина, «кружился в большом свете», но он же и настойчиво рвался из этого круга. Вспомним его послание к Горчакову и многое другое. В атмосфере придворного и светского ханжества, мракобесия, самодурства, низкопоклонства, лести, мелкого карьеризма Пушкин страстно искал настоящих людей, людей высокой гражданской настроенности:

...в отечестве моем
Где верный ум, где гений мы найдем?
Где гражданин с душою благородной,
Возвышенной и пламенно свободной? —

спрашивал он, почти в духе поисков «истинных сынов Отечества» Радищевым, в стихотворении 1817 г. «Краев чужих неопытный любитель».

Таких людей Пушкин встречал среди деятелей тайного общества. Тем больше переживал он недоверие, которое чувствовал с их стороны. «Он затруднял меня вопросами и расспросами, — рассказывает Пушин, — от которых я, как умел, отделялся, успокаивая его тем, что он лично, без всякого воображаемого им общества, действует, как нельзя лучше для благой цели».⁴

И, в самом деле, Пушкин, выйдя из Лицея, почти сразу же стал энергично и в высшей степени успешно действовать «для благой цели» — распространять литературным путем в широких общественных кругах идеи назревающего декабризма. Если вольнолюбивая настроенность Пушкина характерно окрашивала его «вакхическую» лирику, то проявлялась она и гораздо более непосредственно. Всего через несколько месяцев по окончании Лицея, в конце 1817 г. появилась знаменитая пушкинская ода «Вольность».

4

Ода «Вольность» создавалась под прямым влиянием деятелей тайного общества и прежде всего уже упомянутого выше Николая Ивановича Тургенева, одного из самых видных и деятельных членов возникшего годом позднее «Союза Благоденствия».

11 июля 1817 г., значит всего через месяц по выходе Пушкина из Лицея, старший из братьев Тургеневых, Александр Иванович, посылая в письме к третьему брату, Сергею Ивановичу, находившемуся в это время в «чужих краях», несколько стихотворений Пушкина, замечал при этом: «Удивительный талант и добрый малый, но и добрый повеса». ⁵ Восхищенный отзыв о таланте Пушкина вполне подтверждал и Николай Иванович Тургенев, писавший месяца три спустя тому же брату Сергею: «У нас теперь есть молодой поэт Пушкин, который точно стоит удивления по чистоте слога, воображению и вкусу, и все это в 18 лет от роду». ⁶

Сергей Иванович, отличавшийся тогда самым пламенным либерализмом, в связи с этим занес в свой дневник (1—13 декабря 1817 г.): «Жуковский писал мне, что, судя по портрету, видит он, что в глазах моих блещают либеральные идеи. Он поэт, но я ему скажу по правде, что пропадет талант его, если не всему либеральному посвятит он его.— Только такими стихами можно теперь заслужить бессмертие; восхищая душу, поэты должны просвещать умы.— Мне опять пишут о Пушкине, как о развортываемом таланте. Ах, да поспешат ему вдохнуть либеральность, и, вместо оплакиваний самого себя, пусть первая песнь его будет: Свобода». ⁷ Слова об «оплакивании самого себя» показывают, что С. И. Тургенев знал об элегических лицейских и послелицейских стихах Пушкина, но он, очевидно, не знал, что Пушкин и сам был проникнут горячим вольнолюбием.

Есть все основания думать, что о своем пожелании С. И. Тургенев писал в Петербург в недошедшем до нас письме к одному из братьев, скорее всего, конечно, к Николаю Ивановичу.

По крайней мере, едва ли случайно, что первым стихотворением Пушкина, написанным почти непосредственно после этой

записи, то-есть, очевидно, в конце 1817 г., действительно, явилась песнь Свободе — ода «Вольность».

Это тем менее можно считать случайным, что, по воспоминаниям арзамасца Ф. Ф. Вигеля, прямое предложение написать «Вольность» было сделано Пушкину в петербургской квартире братьев Тургеневых, причем сделано кем-то из непосредственно-го окружения Николая Ивановича. «Из людей, которые были старше Пушкина,— писал Вигель,— всего чаще посещал он братьев Тургеневых; они жили на Фонтанке прямо против Михайловского замка, что ныне Инженерный, и к ним, то-есть меньшому, Николаю, собирались нередко высокоумные молодые вольнодумцы. Кто-то из них, смотря в открытое окно на пустой тогда, забвенью брошенный дворец, шутя предложил Пушкину написать про него стихи. Он по матери происходил от арапа и гибкостью членов, быстротой телодвижения несколько походил на негров и на человекоподобных жителей Африки. С этим проворством вдруг вскочил он на большой и длинный стол, стоявший перед окном; растянулся на нем, схватил перо и бумагу и со смехом принялся писать. Окончив, показал стихи и, не знаю почему, назвал их „Одой на свободу“».⁸

Рассказ реакционера Вигеля, явно неточный в подробностях и столь же явно нарочито тенденциозно-легкомысленный по всему своему тону, подтверждается, однако, позднейшим свидетельством самого Н. И. Тургенева, прямо указавшего, что «Вольность» «в половине» была написана Пушкиным в его комнате. Закончил Пушкин оду в ту же ночь у себя и на другой день принес ее Н. И. Тургеневу.⁹

Дочь Каверина рассказывала, что мысль написать «Вольность» внушил Пушкину ее отец.¹⁰ Свидетельство это вполне правдоподобно. Пушкин был очень близок с Кавериним, который представлялся ему идеалом истинного «гусара», своего рода образцом для подражания. «Я маленький Каверин»,— записал о себе Пушкин в шуточной лицейской автоэпиграмме.

В нем пунша и войны кипят всегдашний жар,
На Марсовых полях он грозный был вонитель,
Друзьям он верный друг, красавицам мучитель
И всюду он гусар—

гласит пушкинская надпись к портрету Каверина, сделанная поэтом, видимо, также еще в Лицее. Весьма выразительный комментарий к этому «всюду он гусар» дает лаконическая запись, сделанная первым биографом Пушкина, П. В. Анненковым, со слов близко знавшего Каверина современника: «Каверин, сын сенатора, образованный человек, воспитывавшийся в Геттингене, красавец собой, богатый... лечился от французской болезни холодным шампанским, вместо чаю выпивал с хлебом

бутылку рому и после обеда, вместо кофею, бутылку коньяку, но был остроумен и любезен, и блестящ. Гусар». ¹¹ В то же время истинное «гусарство» Каверина характерно сочеталось в нем с вольнолюбием и оппозиционностью. Николай Иванович Тургенев, судя по записям его дневника, находил в Каверине полного своего единомышленника; позднее Каверин был принят и в Союз Благоденствия. Все это делает вполне вероятным, что именно Каверина, зная его близость с Пушкиным, и выбрал Н. И. Тургенев для того, чтобы осуществить понравившуюся ему мысль брата Сергея — побудить молодого поэта открыть свое послелицейское литературное поприще «песнью Свободе».

И без того охваченный пламенным вольнолюбивым настроением, Пушкин охотно пошел на это.

Ода «Вольность», действительно, явилась первым неприкрыто гражданским, политическим произведением Пушкина, не только открывшим серию его замечательных послелицейских «вольных стихов», но и вызвавшая особенную злобу царя Александра, то-есть сыгравшим главную роль в постигнувшей Пушкина два с половиной года спустя каре — высылке из Петербурга на юг России. О значении, которое сам Пушкин придавал этой оде, можно судить хотя бы по тому, что в своих итоговых стихах о «памятнике нерукотворном» он упоминает ее в качестве одной из главных своих заслуг перед народом.

Ода «Вольность» представляет для нас двойной интерес: с одной стороны, как наиболее яркое и отчетливое из всех произведений Пушкина этой поры выражение его политических убеждений, являвшихся вместе с тем политическими убеждениями Николая Тургенева, И. И. Пущина и вообще большинства членов первых тайных обществ, с другой — как некоторый кризис его поэтической системы, важный этап в истории его литературной эволюции.

Можно думать, что именно около этого времени, постоянно встречаясь с деятелями тайных обществ и вообще «либералистами», Пушкин получил возможность непосредственно познакомиться и с основными произведениями столь ценного им еще в Лицее Радищева — одой «Вольность» и «Путешествием из Петербурга в Москву». Очень возможно, что «Путешествие из Петербурга в Москву» дал Пушкину прочесть в печатном или в рукописном тексте тот же Н. И. Тургенев, несомненно во многом воспринявший и продолжавший идейные традиции Радищева — его любовь к родине, сочетавшуюся с ненавистью к крепостничеству. Вспомним уже приведенные нами пушкинские строки о Н. И. Тургеневе: «одну Россию в мире видя... слово „рабство“ ненавида» (в варианте еще определеннее: ...«плаги рабства ненавида»), замечательная точность которых подтверждается дошедшими до нас многочисленными записями в дневни-

ках самого Н. И. Тургенева. В одной из них кстати засвидетельствовано и давнее еще с семнадцатилетнего возраста знакомство Тургенева с радищевским «Путешествием из Петербурга в Москву». Глядя на потемкинский Таврический дворец, Тургенев записывает: «Тут приходит мне на мысль «Сон» Радищева, когда он ехал в Москву». ¹² «Сон» путешественника находится в главе «Спасская полость» и представляет собой одно из самых сильных мест всей книги, содержащее не только резкие нападки против царской власти вообще, но и недвусмысленно направленное против Екатерины II и Потемкина. Несомненно, что революционные, проникнутые жгучей ненавистью к самодержавию и крепостничеству произведения Радищева должны были упасть на самую подготовленную почву и не могли не произвести на Пушкина сильнейшего впечатления.

Так это и случилось.

В 47-й строфе своей оды Радищев восклицает:

Да юноша, взалкавший славы,
Пришед на гроб мой обветшалый,
Дабы со чувством вещал:
«Под игом власти, сей, рожденный,
Нося оковы позлащенные,
Нам вольность первый прорицал».

Пушкин как бы и явился таким мечтавшимся Радищеву юношей, который подхватил его знамя, «восславил» вслед за ним «свободу», как прямо писал об этом сам поэт в одном из наиболее политически острых набросков своего предсмертного «Памятника». Отсюда и самое заглавие пушкинской «песни свободы», демонстративно повторяющее заглавие радищевской оды.

Прямая связь между одноименными одами Пушкина и Радищева побудила исследователей произвести тщательный сравнительный анализ обоих произведений, в результате которого удалось установить ряд параллельных мест, схожих словосочетаний, образов, сравнений. Однако анализ этот шел главным образом по чисто внешним, формальным признакам. Сходство произведений Пушкина и Радищева показать было, конечно, нужно. Гораздо позже, в эпоху полной своей зрелости и вместе с тем в эпоху окончательного суждения о Радищеве и как о политике, и как о поэте, Пушкин в набросках своего так называемого «Путешествия из Москвы в Петербург» замечал по поводу радищевской оды, что «в ней много сильных стихов». Тем более эти стихи должны были казаться Пушкину «сильными» за пятнадцать — двадцать лет до того. Однако гораздо важнее и существеннее для выяснения идейно-политического лица Пушкина то, что, при несомненном сходстве его оды с одой Радищева, между ними имеются и весьма характерные различия.

То, что в своей оде Радищев упоминает о событиях английской революции, а Пушкин упоминает о событиях революции французской, не имеет значения, и даже больше того: при внешнем отличии это как раз сближает оба произведения. Радищев останавливается на двух случаях проявления в истории торжества «вольности». Один из них произошел на его глазах, другой — в прошлом веке, но память о нем была еще весьма жива и в его времена. Это — американская революция XVIII века и английская революция XVII века. Соответственно этому и продолжая историческую последовательность, Пушкин иллюстрирует свою оду аналогичным и имеющим для него такую же злободневность историческим материалом — событиями французской революции, развернувшимися после написания радищевской оды. Таким образом, в этом Пушкин прямо следует Радищеву — продолжает его. Там — казнь Карла I, здесь — казнь Людовика XVI. Но отношение обоих поэтов к этой казни, составляющей очень существенный момент, в какой-то мере основной нерв обоих произведений, — различно. И у Радищева, и у Пушкина мы сталкиваемся со своего рода культом закона. Вольность должна «сочетаться» с законом. И только в этом сочетании — залог истинного блага народов. «Человек во всем от рождения свободен», — говорит Радищев, развивая далее мысли, которые были хорошо знакомы Пушкину еще по лицейским лекциям Кюницына, явно следовавшего здесь Радищеву:

Но что ж претит моей свободе?
 Желаньям зрю везде предел;
 Возникла обща власть в народе,
 Соборной всех властей удел.
 Ей общество во всем послушно,
 Повсюду с ней единодушно.
 Для пользы общей нет препон,
 Во власти всех своей зрю долю,
 Свою творю, творя всех волю:
 Вот что есть в обществе закон.

И дальше следует восторженное воспевание закона, «в виде божества во храме, коего стражи суть истина и правосудие»:

Возводит строге зеницы,
 Льет радость, трепет вкруг себя;
 Равно на все взирает лица,
 Ни ненависть, ни любя.
 Он лести чужд, лицепритства,
 Породы, знатности, богатства,
 Гнушаясь жертвенные тли;
 Родства не знает, ни приязни,
 Равно делит и мзду и казни;
 Он образ божий на земли.

То же у Пушкина:

Лишь там над царскою главой
Народов не легло страданье,
Где крепко с Вольностью святой
Законов мощных сочетанье;
Где всем простерт их твердый щит,
Где сжатый верными руками
Граждан над равными главами
Их меч без выбора скользит.

Однако на природу и происхождение закона точка зрения у обоих поэтов разная. Для Радищева закон — «образ божий на земли», но божеством, волю и свет которого отражает в себе закон, является народ. Исполнение закона народ поручает царю. Образуется иерархия: народ — закон — царь. У Пушкина закон — некая высшая сущность, стоящая не только над царем, но и над народом:

Владыки! вам венец и трон
Дает Закон — а не природа;
Стоите выше вы народа,
Но вечный выше вас Закон.
И горе, горе племенам,
Где дремлет он неосторожно,
Где иль народу, иль царям
Законом властвовать возможно.

Соответственно этому казнь Карла I для Радищева — торжество справедливости, акт праведной мести верховного судьи — народа над царем, узурпировавшим в свою пользу данную ему для общей пользы власть. Народ обращается к царю:

Но ты, забыв мне клятву данну,
Забыв, что я избрал тебя,
Себе в утеху быть венчанну
Возмнил, что ты господь, не я;
Мечем мон расторг уставы;
Безгласными поверг все правы,
Стыдиться истинне велел,
Расчистил мерзостям дорогу,
Взывать стал не ко мне, но к богу,
А мной гнушаться восхотел.

Казнимый король — «злодей злодеев всех лютейший»; зрелище казни вызывает в Радищеве восторженное ликование:

Ликуйте склепанны народы;
Се право мщенное природы
На плаху возвело царя.

И таким злодеем, «хищным волком», что «слепец»-народ «чтил своим отцом», по Радищеву, неизбежно является всякий царь.¹⁷

Правда, «злодеем» называет Радищев также и Кромвеля (как Пушкин — Наполеона), однако только потому, что, казнив короля, он присвоил себе верховную власть; но за самую эту казнь Радищев готов ему простить многое, если не все:

Я чту, Кромвель, в тебе злодея,
Что, власть в руке своей имея,
Ты твердь свободы сокрушил.
Но научил ты в род и роды,
Как могут мстить себя народы,
Ты Карла, на суде, казнил...

Наоборот, для Пушкина казнь Людовика XVI — акт беззакония, горестное зрелище узурпации «дремлющего» закона, при попустительстве безмолвствующего «потомства». Казнимый король — «мученик»; поражающий его нож гильотины — «преступная секира»; возмездие за это — новые оковы народу:

Тебя в свидетели зову,
О мученик ошибок славных,
За предков в шуме бурь недавних
Сложивший царскую главу.
Восходит к смерти Людовик
В виду безмолвного потомства.
Главой развенчанной принял
К кровавой плахе Вероломства.
Молчит Закон — народ молчит,
Падет преступная секира...
И се — злодейская порфира
На галлах скованных лежит.

Ода Радищева, по определению Екатерины, — «совершенно явно и ясно бунтовская, где царям грозит плаху. Кромвелев пример приведен с похвалами. Сии страницы суть криминального намерения, совершенно бунтовские». ¹⁴ Все «Путешествие из Петербурга в Москву» — в том числе и, может быть, даже в особенности, ода «Вольность», — проникнуто страстным ожиданием народного — крестьянского — восстания. При мысли о неизбежности его Радищев не может удержать своего восторга и торжества. «Но человечество возревет в оковах и, направляемое надеждою свободы и неистребимым природы правом, двинется... И власть приведена будет в трепет. Тогда всех сил сложение, тогда тяжелая власть

Развеется в одно мгновенье,
О день, избраннейший всех дней!
Мне слышится уж глас природы,
Начальный глас, глас божества.

Мрачная твердь позыбнулась, и вольность воссияла», — так излагает сам Радищев (в «Путешествии») заключительные строфы своей оды.

«Вольность» Пушкина направлена не против царской власти вообще, как у Радищева, а против узурпаторов «закона» — «тиранов».

Говоря в терминах, обычных среди деятелей первых тайных декабристских организаций, Пушкин выступает здесь против «деспотии» за «законно-свободную», то-есть ограниченную законом монархию. Не будьте деспотами и тиранами, взывает Пушкин своей одой к царям, будьте «законно-свободными» монархами, ибо — учитесь примерами Калигулы, Наполеона и Павла I — тиранов, «увенчанных злодеев» ждет бесславная гибель. Отсюда — призыв и к Александру «склониться под сень закона»:

И ныне учитесь, о цари:
Ни наказанья, ни награды,
Ни кров темниц, ни алтари
Не верные для вас ограды.
Склонитесь первые главой
Под сень надежную Закона,
И станут вечной стражей трона
Народов вольность и покой.

Это была программа и «Союза Спасения», и большинства членов вскоре возникшего «Союза Благоденствия».

Однако эмоциональный тон, патетический накал «Вольности» был подчас явно сильнее ее политической мысли. Некоторые места оды, несмотря на всю относительную скромность ее политических требований и ожиданий, звучат с исключительной энергией. Таковы, например, заключительные строки второй строфы:

Тираны мира! трепещите!
А вы, мужайтесь и внимайте,
Восстаньте, падшие рабы!

В контексте всей оды очевидно, что Пушкин ни в какой мере не призывает этими словами крепостных крестьян к восстанию. «Восстаньте» здесь имеет значение «воспряньте». В таком же смысле употреблено это слово Пушкиным и в стихотворении 1829 г. «Восстань, о Греция, восстань», написанном уже после того, как Греция «расторгла рабские вериги», и, следовательно, призывать ее к восстанию было уже не зачем. Но сами по себе приведенные строки «Вольности» несомненно могли восприниматься, как подлинно революционный лозунг, не уступавший в этом отношении самым сильным строкам Радищева.

Таково же знаменитое обращение к «самовластительному злодею». Пушкин непосредственно связывает его с предшествующей строфой, конец которой явно имеет в виду Наполеона (поэт в то время разделял безоговорочно отрицательное отношение к Наполеону, которое господствовало в период войн 1812—1815 гг.):

И се — злодейская порфира
На галлах скованных лежит.

И сейчас же вслед за этим:

Самовластительный злодей!
Тебя, твой трон я ненавижу,
Твою погибель, смерть детей
С жестокой радостью вижу.
Читают на твоем челе
Печать проклятия народы.
Ты ужас мира, стыд природы,
Упрек ты богу на земле.¹⁵

Однако, имея в виду, прежде всего, Наполеона, Пушкин вместе с тем дает в этой строфе некий обобщенный образ тирана (уже слова о «смерти детей» не имеют никакого отношения к Наполеону, единственный сын которого умер только в 1832 г.). Под этот обобщенный образ полностью подходит и другой «увенчанный злодей» — Павел I, к изображению судьбы которого Пушкин и переходит непосредственно вслед за этой строфой.

Самый параллелизм событий французской и русской истории словно бы подсказывает заключительное, в стихах Пушкина отсутствующее, звено его аналогии: убит Людовик — и «се злодейская порфира» налегла на скованных галлов, убит Павел — и не то же ли произошло в России?

Но особая «криминальность» оды Пушкина заключалась не только в возможности такого параллелизма. Совершенно независимо от этого ода явилась страшным ударом непосредственно по Александру I.

В конкретно-исторических иллюстрациях своих положений Пушкин смело обратился и к русской действительности, поставив как бы в своеобразную параллель событию французской революции — казни Людовика XVI — кровавое русское событие, бывшее еще у всех на памяти и потому сохранявшее самую острую злободневность. В отношении этого события Пушкин занимает примерно ту же позицию, что и по отношению к событиям во Франции, — горестного созерцателя исторической Немеиды. Он, конечно, отнюдь не на стороне тирана — «увенчанного злодея» (словосочетание, прямо взятое из оды Радищева), Павла,

но и не на стороне его титулованных убийц «в лентах и звездах». Сама картина этого убийства для него отвратительна:

О стыд! о ужас наших дней!
Как звери, вторглись янычары!..
Падут бесславные удары..
Погиб увенчанный злодей.¹⁶

Поэт лишь наглядно показывает на русском примере, к чему судьба неизбежно ведет тирана и в России. Тем «урок», даваемый одою русскому царю, становится особенно действенным и выразительным. Однако в стихотворении, видимо, содержится больше, чем урок царю, то-есть Александру I,— в нем и грозное его обвинение.

11 марта 1801 г., безусловно, бросало зловещую тень на Александра I, принявшего царскую корону из рук убийц его отца. Тень эта усугублялась еще тем, что в обществе ходили настойчивые слухи о прямом участии Александра I в заговоре. Смелость Пушкина заключалась не только в том, что он дерзнул со всей беспощадной яркостью напомнить Александру I то, о чем последний всячески хотел бы забыть, дерзнул заговорить публично, в стихах, о роковом «происшествии» начала царствования,— происшествии, о котором все знали, но если и говорили, то только на ухо,— смелость была и в том, что поэт едва ли не прямо подчеркивал участие в заговоре Александра I.

По свидетельству очевидцев, доступ в Михайловский замок, в котором жил и был убит Павел I, был исключительно затруднен, «как в осажденную крепость». С наступлением же сумерек проникнуть в замок, окруженный со всех сторон рвом, наполненным водой, можно было только по малому подъемному мостику для пешеходов, который был всегда поднят. Между тем в ночь убийства на карауле стояли часовые от Семеновского полка, шефом которого был как раз цесаревич Александр. В этом и заключалась одна из улик против Александра I. Эту-то улику Пушкин смело и выдвигает:

Молчит неверный часовой,
Опущен молча мост подъемный,
Врата отверсты в тьме ночной
Рукой предательства наемной..

Сам поэт считал строфы об убийстве Павла самым сильным, ударным местом оды. В так называемом «Воображаемом разговоре с Александром I»,— набросанном Пушкиным, полушутя, полувсерьез, восемь лет спустя, в один из томительных зимних вечеров михайловской ссылки,— в ответ на воображаемые слова царя: «Я читал вашу оду Свобода. Она вся писана немного сбивчиво, слегка обдуманно», Пушкин ядовито, явно под-

дразнивая своего воображаемого собеседника, замечает: «Но тут есть три строфы очень хорошие». Что поэт имеет здесь в виду именно строфы об убийстве Павла, доказывается не только тем, что их действительно три, но и последующей репликой царя: «...[вы] старались очернить меня в глазах народа распространением нелепой клеветы», на что Пушкин, не отрицая этого, отвечает: «Ах, ваше величество, зачем упоминать об этой детской Оде?»¹⁷

Когда два года спустя после написания Пушкиным его оды «Вольность» она попала в руки царя, последний и в самом деле, повидимому, сразу «заметил» это. Именно отсюда-то, можно думать, и возникло страшное возмущение царя против поэта, выразившееся в первоначальном намерении сослать последнего в Соловки или в Сибирь, вслед автору первой оды «Вольность» — «вслед Радищеву», куда Пушкин едва и не отправился.

«Заметили» это и современники, о чем также прямо свидетельствует отклик на пушкинскую оду другого юноши-поэта, тоже только что сошедшего со школьной скамьи, — Тютчева. В своем стихотворном ответе на пушкинскую оду Тютчев всячески приветствует строфы ее, направленные против тиранов:

Счастливы, кто гласом твердым, смелым,
Забыв их сан, забыв их трон,
Вещать тиранам закоснелым
Святые истины рожден!
И ты великим сим уделом,
О, муз питомец, награжден!

Однако, наряду с этим, Тютчев весьма определенно возражает против даваемой Пушкиным картины убийства Павла и намеков на причастность к этому его наследника, царя Александра I:

Но граждан не смущай покою
И блеска не мрачи венца,
Певец! под царскою парчою
Смягчай, а не тревожь сердца!¹⁸

В истории отношений Пушкина с Александром I, сыгравшей такую видную роль в дальнейшей судьбе поэта, пушкинская ода занимает особо важное место. Ода «Вольность» явилась первым публичным обвинением Александра со стороны современника, обвинением исключительно тяжкого характера. Этим, очевидно, и объясняются настойчивые преследования Пушкина царем, преследования, не прекращавшиеся до самой смерти последнего.

Важное значение имеет ода «Вольность» и в истории чисто литературного развития Пушкина.

Ода прямо начинается с отказа поэта от «изнеженной лиры» Анакреона, Парни и Батюшкова. Вместо богини любви — Венеры, Пушкин ставит себя под знамена иной «грозной» музыки — «гордой певицы свободы»:

Беги, сокройся от очей,
Цитеры слабая царица!
Где ты, где ты, гроза царей,
Свободы гордая певица? —
Приди, сорви с меня венок,
Разбей изнеженную лиру...
Хочу воспеть Свободу миру,
На тронах поразить пороки.¹⁹

От «стишков о любви» Пушкин переходит к «вещанью свя-
тых истин тиранам» — к высокой гражданской лирике. «Изне-
женная лира» «певца Тинского» заменяется лирой Алкея, зна-
менитого древнегреческого автора политических од, проникнутых
ненавистью к тиранам (ср. слова Тютчева о пушкинской оде в
только что указанном послании его к Пушкину: «Проснулся в
лире дух Алцея»).

Но «дух Алцея» требовал и новых форм для своего выраже-
ния. Средствами «карамзинизма», в широком смысле этого
слова, средствами поэтики Батюшкова и Жуковского выразить
его оказалось нельзя, и вот Пушкин становится в этом стихо-
творении на столь до тех пор осуждавшиеся им «арханческие»
пути. «Легкие» жанры элегии и эпикурейского послания оказы-
ваются явно непригодными. Политическое негодование, полити-
ческая проповедь могут быть лучше выражены в традиционных
формах классицистической поэзии XVIII века — формах оды.

Самое обращение Пушкина к Радищеву характерно не только
в тематическом, но и в более широком, общелитературном плане,
плане поэтики.

Радищев ценил превыше всего в стихе не его «гладкость» и
легкую произносимость, а смысловую выразительность. В «Пу-
тешествии» он приводит возражения сторонников «итальяниза-
ции» русского языка и стихосложения (к которым позднее цели-
ком принадлежал и Батюшков) против одного из стихов его оды
«Вольность» — «Во свет рабства тьму претвори»: «Он очень
тут и труден на изречение, ради частого повторения буквы т
и ради сонтия частого согласных букв «бства тьму претв»:
на десять согласных три гласных, а на российском языке только
же можно писать сладостно, как и на итальянском». «Согла-
сен...», — отвечает Радищев, — хотя иные почитали стих сей удач-
ным, находя в негладкости стиха изобразительное выражение
трудности самого действия...» Сохраняя стих, как есть, — хотя
путем простой перестановки слов («во свет тьму рабства пре-

твори») ничего не стоило бы придать ему большую удобопроизносимость,— Радищев прямо показал, что выразительная «негладкость» для него предпочтительнее сладостной, но и ослабляющей смысл сглаженности — принцип, диаметрально противоположный карамзинско-арзамасской поэтике, для которой «жесткость» стиха была равносильна осуждению его «последним приговором».

В «Вольности» Пушкин в этом отношении идет именно радищевским путем. Такие строки ее, как «Врата отверсты в тьме ночной» (тверсты в тьме), или «Воссела — рабства грозный гений» (бства грозн), или «Восстаньте падшие рабы» (сстаньте падш), написаны явно по принципу Радищева. Недаром такой правоверный карамзинист и арзамасец, как П. А. Вяземский, с укоризной называл некоторые стихи «Вольности» «херасковскими». ²⁰

5

Пушкин пошел «вслед Радищеву» не только в своей одноименной оде. В оде Пушкина есть строки, направленные и против крепостничества, ответственность за которое он тоже возлагает здесь на «грозного гения рабства» — царя-тирана. Такова третья строфа:

Увы! Куда ни брошу взор —
Везде бичи, везде железы,
Законов гибельный позор,
Неволи немощные слезы;
Везде несправедная власть
В сгущенной мгле предрассуджений
Воссела — рабства грозный гений...

Кстати словосочетание «сгущенная мгла», очевидно, прямо позаимствовано Пушкину Радищевым. Его находим в последней строфе полного текста радищевской оды:

И, ложный плена скипетр поправши,
Сгущенную мглу разогнавши,
Блестящий день родил из туч.

Отметить это важно, поскольку это позволяет утверждать, что Пушкину был известен и полный рукописный текст оды (в сокращенном печатном тексте, вошедшем в состав «Путешествия из Петербурга в Москву», последней строфы нет).

Однако тема крепостного рабства в пушкинской «Вольности» затронута попутно. В своей оде поэт выдвинул главным образом одну из двух основных радищевских тем — тему борьбы с «самовластительными злодеями» — царями-самодержцами. В другом своем литературно-политическом выступлении, имевшем

столь же широкий общественный резонанс и написанном года полтора спустя — стихотворении «Деревня», Пушкин ставит во весь рост вторую и по существу самую главную, центральную тему «врага рабства» (позднейшее крылатое название Радищева Пушкиным), автора «Путешествия из Петербурга в Москву», — тему крепостничества.

«Деревня» была написана Пушкиным в псковском имении матерей, селе Михайловском, куда он приехал в июле 1819 г. Это был второй его приезд в Михайловское. Первый раз, как мы знаем, он побывал там, почти сейчас же по окончании Лицея, в июле — августе 1817 г. Тогда он довольно быстро соскучился в деревне: поэта, только что вырвавшегося из лицейского «заточенья», неудержимо потянуло, по его собственному признанию, в «шум и толпу». Тем не менее, уже и это первое пребывание в Михайловском замечательно сказалось некоторое время спустя в его творчестве. У него завязалось знакомство с близкой соседкой по Михайловскому, владелицей села Тригорского, Прасковьей Александровной Осиповой и ее семьей. Знакомство это превратилось в прочную приязнь лет семь спустя, в период Михайловской ссылки, но образы патриархально-деревенского быта псковской вдовы-помещицы, несомненно, носились перед творческим сознанием Пушкина, когда в далекой Одессе набрасывал он строфы второй и третьей глав «Евгения Онегина», посвященные семье Лариных.

О силе деревенских впечатлений свидетельствуют прощальные стихи, написанные поэтом перед самым выездом в Петербург (датированы 17 августа 1817 г.) хозяйке Тригорского, в которых сквозь комплиментарную внешность «альбомного» стихотворения явственно слышится подлинный лирический голос Пушкина, согретый теплым и искренним чувством:

Простите, верные дубравы!
Прости, беспечный мир полей,
И легкокрылые забавы
Столь быстро улетевших дней!
Прости, Тригорское, где радость
Меня встречала столько раз!
На то ль узнал я вашу сладость,
Чтоб навсегда покинуть вас?
От вас беру воспоминанье,
А сердце оставляю вам.
Быть может (сладкое мечтанье!)
Я к вашим возвращусь полям.
Приду под липовые своды,
На скат тригорского холма,
Поклонник дружеской свободы,
Веселья, граций и ума.

Эти сладостные мечтания о деревенском «мире» и «беспечности» снова воскресли в Пушкине, когда после тяжелой болезни он опять собрался в Михайловское в 1819 г. Об этом прямо говорят строки из уже известного нам послания Пушкина к В. В. Энгельгардту, написанного перед самым отъездом деревню:

От суеты столицы праздной,
От хладных прелестей Невы,
От вредной сплетницы молвы,
От скуки, столь разнообразной,
Меня зовут холмы, луга,
Тенисты клены огорода,
Пустынной речки берега
И деревенская свобода.

Однако Пушкин приехал на этот раз в деревню уже после несомненного знакомства с «Путешествием из Петербурга в Москву» Радищева, после близкого общения с деятелями тайного общества, после своих собственных и частых раздумий на социально-политические темы. И вот совсем в ином свете предстала ему и столь желанная «деревенская свобода».

Результатом этого и явилась его «Деревня». Глубоко продумано и отнюдь не случайно самое построение этого стихотворения, которое разбито на две почти равновеликие (34 и 27 стихов), но резко различные по своему содержанию и тону части.

В первой части перед нами разворачивается мирный сельский пейзаж, словно бы весь овеванный кроткой и счастливой атмосферой «труда» и «довольства»:

Везде передо мной подвижные картины:
Здесь вижу двух озер лазурные равнины,
Где парус рыбака белеет иногда,
За ними ряд холмов и нивы полосаты,
Вдали рассыпанные хаты,
На влажных берегах бродящие стада,
Овины дымные и мельницы крылаты;
Везде следы довольства и труда...

Этот пейзаж выписан тонко-поэтической и в то же время замечательно правдивой кистью, дающей предчувствовать будущего величайшего «поэта действительности» — автора деревенских пейзажей «Евгения Онегина». Перед нами — настоящий «портрет местности», совершенно точно, с натуры воспроизведенное изображение природы, окружающей село Михайловское. Но общий колорит этой пейзажной картинки выдержан в мирно-идиллических, можно сказать, прямо почти «карамзинских» тонах. В полном соответствии с этим находится и основной лирический мотив первой части стихотворения — столь распространенный в поэзии карамзинизма — и у самого Карамзина,

и у Жуковского, и, в особенности, у Батюшкова, наконец, в стихах этой поры самого Пушкина — противопоставление городу, «порочному двору Цирцей» — сельского уединения, «мирного шума дубрав», «тишины полей», деревенского «пустынного уголка», в который так отрадно укрыться освободившемуся «от суетных оков» «праздному» мечтателю. Недаром эта часть стихотворения, представляющая собой как бы некое самостоятельное целое, невозбранно печаталась под невинно-идиллическим заглавием «Уединение», данным самим поэтом во всех изданиях его стихотворений, начиная с первого же прижизненного издания 1826 г.

Тем разительнее тот, можно сказать, прямо потрясающий контраст, который являет первой «карамзинистской» части стихотворения вторая его часть, так прямо и начинающаяся с перебивающего собой эту задумчиво-мирную идиллию, вторгающегося в нее союза противопоставления — «но».

Но мысль ужасная здесь душу омрачает:

Среди цветущих нив и гор

Друг человечества печально замечает

Везде Невежества убийственный Позор.

Но видя слез, не внемая стоны,

На пагубу людей избранное Судьбой,

Здесь Барство дикое, без чувства, без закона,

Присвоило себе насильственной лозой

И труд, и собственность, и время земледельца.

Склонясь на чуждый плуг, покорствуя бичам,

Здесь Рабство тощее влачится по браздам

Неумолимого Владельца.

Здесь тягостный ярем до гроба все влекут,

Надежд и склонностей в душе питать не смея,

Здесь девы юные цветут

Для прихоти бесчувственной злодея;

Опора милая стареющих отцов,

Младые сыновья, товарищи трудов,

Из хижины родной идут собой умножить

Дворовые толпы измученных рабов.

О, если б голос мой умел сердца тревожить!

Почто в груди моей горит бесплодный жар.

И не дан мне судьбой Витийства грозный дар?

Начатое почти «по Карамзину», стихотворение, как видим, продолжается и развивается явно «по Радищеву». «Цветущая» природа только резче подчеркивает те «позорные», возмущающие душу и сердце всякого истинного «друга человечества» — мыслителя-гуманиста — картины «дикого рабства», угнетения человека человеком, которые как бы сгущают в двадцать предельно выразительных стихотворных строк все то, что рассеяно по

многим страницам радищевского «Путешествия». Слова о «грозном даре Витийства» едва ли и прямо не имеют в виду Радищева.

Замечателен и чисто радищевский метод, которым идет здесь Пушкин. Радищев ставил основной задачей своей книги поднять «завесу с очей», показать действительность такой, какая она есть, без всяких прикрас, взглянуть «прямо» «на окружающие предметы». С особенной обнаженностью этот метод сказывается в главе «Спасская Полесь», в знаменитом описании сна царя. Сперва автор дает выдержанную в тонах хвалебной торжественной оды картину царского двора — «лучезарного» царского «величества». Затем под влиянием глазной операции, произведенной царю некоей странницей Прямовзорой, которая называет себя Истиной, все резко меняется. С действительности срываются одические покровы. Пишность и блеск оказываются грязью и кровью. Примерно то же происходит перед нами в пушкинской «Деревне». «Ужасная», «омрачающая душу» мысль, занимающая здесь место условно-аллегорической Прямовзоры Радищева, резко приподымает идиллическую «завесу» и показывает то, что за ней на самом деле скрывается.

Однако если по своей непосредственно изобразительной силе и отсюда по силе пропагандистской, зажигательной, силе воздействия на читателя картины крепостного рабства, «зверообразного самовластия, когда человек повелевает человеком» (Радищев — «О человеке, о его смертности и бессмертии»), — нарисованные Пушкиным, не только не уступают радищевским, но и превосходят их, ибо неизмеримо художественнее, то в отношении своей политической направленности «Деревня» явно умереннее «Путешествия из Петербурга в Москву».

В некоторых местах радищевского «Путешествия» излагаются — в духе политического мышления, столь свойственного эпохе «просвещенного абсолютизма», — проекты «постепенного освобождения» крестьян путем законодательной деятельности просвещенного монарха (главы «Хотилов» и «Выдропуск»). Однако основная установка книги Радищева не на «добро» и «просвещенного» царя, а на восстание поработенного крестьянства.

В «Деревне» Пушкина ни единым звуком не упоминается о возможности какого бы то ни было активного действия со стороны самого народа. Наоборот, почти в духе позднейшего «Сеятеля» 1823 г., подчеркивается «покорство» поработенного, «измученного» крестьянства «бичам». Освобождение из вооруженных «насильственной лозой» рук «неумолимого владельца» мыслится только сверху — «по манию царя»:

Увижу ль, о друзья! народ неугнетенный
И Рабство, падшее по манию царя,
И над отечеством Свободы просвещенной
Взойдет ли, наконец, прекрасная Заря?

Характерно, что, по свидетельству современников, Александр I, которому был показан текст пушкинской «Деревни», просил благодарить Пушкина за те «добрые чувства, которые внушают его стихи» («Faites remercier Pouchkin des bons sentiments que ses vers inspirent»).²¹

Правда, заявление это носило насквозь лицемерный характер. Распространять подобные «добрые чувства» в кругах русского общества царь явно не стремился: стихотворение Пушкина смогло появиться полностью в печати в России только больше чем пятьдесят лет спустя, в 1870 г. Но вместе с тем самая возможность подобной реплики царя определялась именно наличием политически умеренной концовки «Деревни». Показательно, с другой стороны, и то, что более радикально настроенные читатели попытались революционизировать ее текст: «Деревня» Пушкина получила, как и все его «вольные стихи», широкое распространение в списках. И вот во многих из них стих: «Я твой — я променял порочный двор цирцей» читается: «Я твой — я променял порочный двор ц а р е й». ²² Больше того, в одном из списков, сохранившемся в Остафьевском архиве кн. Вяземского, в финальные строки неизвестным переписчиком внесено характерное изменение: «И рабство падшее и п а д ш е г о царя». ²³

Зато, как и пушкинская ода «Вольность», «Деревня» полностью отражала политические установки большинства членов «Союза Благоденствия» и вообще деятелей раннего декабризма.

Оба эти стихотворения замечательны бичующей силой, направленной на два основных зла русской исторической жизни того времени — самодержавие («самовластье», по терминологии Пушкина) и крепостничество. В этом и заключалось их огромное общественно-революционизирующее значение. Но в тех политических переменах, к которым призывал в них и на которые надеялся Пушкин, — ограничение царской власти «законом», конституцией, уничтожение крепостного права — самому народу не предназначалось никакого участия. Все эти перемены должны были быть осуществлены монархом, либо, если он откажется учсть «уроки» истории и современности, о которых напоминает ему поэт, должны были произойти путем его отстранения, что, видимо, представлялось Пушкину чем дальше, тем больше, самым вероятным, поскольку он весьма скептически относился к широковетательным либеральным обещаниям Александра I. Но и в этом случае все совершалось без народа и помимо народа.

На подобной политической концепции нагляднее всего сказывалась основная слабость дворянских революционеров — страшная далекость их от народа.

Но в «вольных стихах» Пушкина необыкновенно сильно от-

разлились и обаятельные черты, присущие первому поколению, действовавшему в русской революции: прекрасная молодость свобододолюбивых стремлений, восторженно-страстное горение, пламенный революционный патриотизм, горячая вера в торжество «святой вольности».

Самым художественно ярким выражением всего этого является написанное Пушкиным в 1818 г. послание «К Чаадаеву», наиболее замечательное из его посланий до ссылки и обращенное к человеку, наиболее близкому ему из всех его друзей того времени:

Любви, надежды, тихой славы
Недолго нежил нас обман,
Исчезли юные забавы,
Как сон, как утренний туман.
Но в нас горит еще желание,
Под гнетом власти роковой
Нетерпеливою душой
Отчизны внемлем призыванье.
Мы ждем с томленьем упованья
Минуты вольности святой,
Как ждет любовник молодой
Минуты верного свиданья.
Пока свободою горим,
Пока сердца для чести живы,
Мой друг, отчизне посвятим
Души прекрасные порывы!
Товарищ, верь: взойдет она,
Звезда пленительного счастья,
Россия вспрянет ото сна,
И на обломках самовластья
Напишут наши имена!²⁴

И это послание явно окрашено в радищевские тона, проникнуто духом революционного патриотизма, связывающего служение отчизне с борьбой против гнета роковой несправедливой власти.

Правда, Пушкин вкладывал в это свое послание, написанное в период между «Вольностью» и «Деревней», очевидно, все тот же политический смысл — уничтожение «самовластья» — самодержавия, т. е. ограничение власти царя «законно-свободными» (в терминах того времени), конституционными установлениями. Но строки этого послания исполнены такого чудесного молодого порыва, проникнуты таким благородным и высоким воодушевлением, что они прозвучали для современников и продолжали звучать в последующих поколениях как своего рода юношеское объяснение в первой любви Родине и Революции.

В своих стихотворных выступлениях этих годов Пушкин нападал не только на политическую систему самодержавия и крепостничества. Наряду с этим, в своих сатирических песенках — «нозлях» и в многочисленных эпиграммах он бичевал и конкретных носителей зла: от «кочующего деспота», «венчанного солдата», «царя-отца» — самого Александра I, насквозь лживый и лицемерный либерализм которого беспощадно разоблачается поэтом, от царского «друза и брата», «притеснителя всей России», действительно всем ненавистного Аракчеева — до всякого рода царских «холопов при звезде», духовных и светских проводников и подголосков реакции.

Не меньшей известностью пользовались и меткие «крылатые словечки» Пушкина, которые он, по свидетельству современников, не стесняясь, «во всеуслышанье» произносил в театре и в других публичных местах.

В этих эпиграммах, каламбурах, летучих острых словцах с особенным блеском проявлялось его не дающее пощады убийственное остроумие — умение несколькими рифмованными строчками напавал сразить противника, навеки пригвоздить его к позорному столбу.

Причем именно здесь-то, в этих беглых экспромтах и мгновенно — на лету — сымпровизированных эпиграммах с особой яркостью и силой давала себя знать действительная политическая возбужденность Пушкина, его непосредственная революционная зарядка, оказывавшаяся, как мы могли уже в этом убедиться из анализа и «Вольности» и «Деревни», гораздо более сильной и далеко идущей, чем те достаточно умеренные политические теории и концепции в духе ранних декабристских организаций, которые он в эту пору развивал.

Вот, например, две весьма характерные в этом отношении эпиграммы, принадлежность которых Пушкину хотя и не может считаться окончательно установленной (в новейшем академическом издании они включены в раздел «приписываемых» — «dubia»), но очень убедительно обосновывается М. А. Цявловским.²⁵

Одна из них может быть твердо датирована, поскольку в ней упоминается убийство студентом Зандом реакционного писателя и шпиона Августа Коцебу и жесточайшее усмирение Аракчеевым в 1819 г. бунта в чугуевских военных поселениях, существование которых глубоко возмущало передовые дворянские круги того времени. «Поговори мне о себе — о военных поселениях. Это всё мне нужно — потому что я люблю тебя — и ненавижу деспотизм», — писал Пушкин в том же 1819 г. одному из своих при-

ятелей, гвардейскому офицеру и члену «Зеленой лампы», П. Б. Мансурову.²⁶

В столице он — капрал, в Чугуеве — Нерон:
Кинжала Зандова везде достоин он.

Как видим, Зандов пример (вспомним, что Пушкин будет воспевать этот пример и в своем позднейшем «Кинжале») поэт прямо призывает здесь применить к Аракчееву, т. е. попросту убить чугуевского Нерона.

Другая эпиграмма написана в этом же плане, но имеет еще более далеко идущий смысл. Написание ее относится академическим изданием к 1818—1819 гг., но, думается, что и она скорее всего написана примерно в то же время, что и первая:

Мы добрых граждан позаба
И у позорного столба
Кишкой последнего поа
Последнего царя удавим.

Пушкин рассказывает одно шутовское, но вместе с тем весьма характерное слово Пушкина:

«...Однажды в Царском Селе Захаржевского медвежонок сорвался с цепи от столба, на котором устроена была его будка, и побежал в сад, где мог бы встретиться глаз на глаз, в темной аллее, с императором, если бы на этот раз не встрепенулся его маленькой шарло и не предостерег бы от этой опасной встречи. Медвежонок, разумеется, тотчас был истреблен, а Пушкин при этом случае, не обинуясь, говорил: «Нашелся один добрый человек, да и тот медведь!»²⁷

Надо напомнить, что среди некоторых членов тайного общества в эту пору и действительно возникали неоднократные замыслы убить самого Александра I. Пушкин, несомненно, знал об этом, как мы уже видели из цитированных выше строк 10-й главы «Евгения Онегина», где упоминается о «цареубийственном кинжале» декабриста И. Д. Якушкина, действительно предлагавшего взять на себя убийство царя.

И Пушкин упоминает себя в этих строках рядом с Якушкиным, можно думать, не только потому, что их сводила вместе рифма. Он и сам не ограничивался в эту пору воспеванием кинжала Занда и тем, что в театре при всех показывал портрет убийцы герцога Беррийского, Лувеля, желавшего «искоренить» французский королевский род Бурбонов; причем Пушкин совсем в духе своей оды «Вольность» сделал на этом портрете надпись: «Урок царям». Есть замечательное позднейшее признание Пушкина, что он и сам почти готов был вооружить в это время свою руку «цареубийственным кинжалом».

Когда совсем незадолго перед ссылкой Пушкин был вызван к петербургскому генерал-губернатору Милорадовичу, по городу распространилась пущенная кем-то из его личных или литературных недоброжелателей гнусная сплетня о том, что сочинитель «вольных стихов» якобы был призван в полицию и там высечен. На Пушкина, в котором всегда чувство чести и личного достоинства было так исключительно сильно развито, эта сплетня произвела потрясающее впечатление, от которого он не мог отделаться в течение многих и многих лет. Недаром тема «клеветы» занимает такое видное место в его творчестве последующих годов — и в лирике, и в поэме «Кавказский пленник». Характерно, что шесть лет спустя, сейчас же по возвращении из ссылки осенью 1826 г., Пушкин, немедленно после того как покинул царский дворец, отправился к очень известному в ту пору и в светских и в литературных кругах пресловутому графу Федору Толстому — «американцу», которого, верно или не верно считал не то создателем, не то распространителем этой сплетни, чтобы немедленно вызвать его на дуэль.²⁸ Толстой, помимо всего прочего, славился и как отчаянный дуэлист, убивавший почти всех без исключения своих противников. Однако, если бы самая дуэль и кончилась для Пушкина благополучно, ему скорее всего неминуемо угрожала бы новая ссылка. И тем не менее все это нимало не остановило поэта, и дуэль не произошла только потому, что, по счастью, Толстого не оказалось в эту пору в Москве.

Если Пушкин так долго и так жгуче сохранял в себе память о нанесенном ему оскорблении, можно себе представить, как он был взбешен в самый момент его нанесения. Пушкин прямо рассказывает об этом в одном из черновых набросков не отправленных им писем к самому царю Александру I, которые он хотел было послать ему из Михайловского с просьбой о прекращении ссылки: «...распространились сплетни, будто я был отвезен в тайную канцелярию и высечен. До меня позже всех дошли эти сплетни, сделавшиеся общим достоянием: я почувствовал себя опозоренным в общественном мнении, я впал в отчаяние, дрался на дуэли — мне было 20 лет в 1820. — Я размышлял, не следует ли мне покончить с собой или убить...» Далее в подлиннике следуют тире и начальные буквы (письмо писано по-французски) какого-то недописанного слова: прописное *V* и, повидимому, строчное *o*, переходящее в длинную волнистую черту. Исследователи-текстологи выдвигают предположение, что слова, которые должны были дальше идти и которые Пушкин не решился доверить бумаге, надо читать *Voire Majesté*, т. е. конец фразы должен читаться: «...покончить с собой или убить Ваше Величество».²⁹

Чтение это, несомненно, весьма вероятно. Правда, признание

Пушкина царю, да еще в письме, в котором он просит о возвращении своем из ссылки, о намерении убить его, на первый взгляд, не может не показаться странным.

Однако порывы безоглядно-смелой откровенности были вполне в характере Пушкина. Так, известно, что, будучи как раз около этого времени вызван к петербургскому военному генерал-губернатору Милорадовичу для допроса в связи с дошедшими до правительства известиями о его рукописных политических стихах, Пушкин тут же в его присутствии, заявив, что обыск на его квартире не даст никаких результатов, ибо он сжег все свои бумаги, сел к столу и сам написал все свои запретные стихи. Вспомним и позднейшее признание поэта Николаю I при первой же встрече с ним, что, случись он 14 декабря в Петербурге, он непременно был бы на площади с декабристами. Самое же намерение убить «кочующего деспота», ставшего в эту пору ненавистным для многих представителей передовых общественных кругов, в качестве демонстративной реакции на нанесенную ему обиду вполне отвечает настроенности Пушкина 1819—1820 гг.

7

Вольные стихи и эпиграммы Пушкина зачастую замалчивались или недооценивались. В последнем, как это ни странно на первый взгляд, повинен даже Белинский, который иронически именует их «стишками», исполненными «детской невинности», «громких и смелых, но тем не менее неосновательных и поверхностных фраз». ³⁰

Между тем, их общественное и политическое значение, в особенности для того времени, было исключительно велико.

«Тогда везде ходили по рукам, переписывались и читались наизусть его «Деревня», «Ода на свободу», «Ура! В Россию скачет...» (т. е. нозль на Александра I.— Д. Б.) и другие мелочи в том же духе. Не было живого человека, который не знал бы его стихов»,— свидетельствует И. И. Пущин. ³¹

Пушкин «наводнил Россию возмутительными стихами: вся молодежь наизусть их читает»,— злобно говорил Александр I директору Лицея Ангельгардту в 1820 г. ³² Жуковский после восстания 1825 г. также упрекал Пушкина в том, что все «зрелое поколение» было воспитано на его «буйных, одетых престестию поэзии мыслях», что списки его «возмутительных для порядка и нравственности» стихов были обнаружены «в бумагах каждого из действовавших», т. е. участников восстания. ³³ Об этом же согласно показывали на следствии и сами декабристы. «Рукописных экземпляров вольнодумческих сочинений Пушкина... столько по полкам,— показал, например, один из виднейших

деятели Южного общества, М. П. Бестужев-Рюмин, повешенный Николаем I, — что это нас самих удивляло». ³⁴

Небывалая популярность вольных стихов и эпиграмм Пушкина объясняется тем, что он явился в них рупором общественного самосознания, выразил ими, говоря словами одного из современных ему критиков, «дух» всего молодого поколения, — мысли, чувствования и настроения наиболее передовых кругов тогдашнего русского общества.

Мы имеем право пойти здесь и еще далее. Одно из «вольных» стихотворений Пушкина смогло тогда же появиться в печати. Объясняется это его особым характером. Резко нападавший в ту пору на царя, Пушкин хвалит в этом стихотворении царицу. Стихотворение было опубликовано под названием: «Ответ на вызов написать стихи в честь ее императорского величества государыни императрицы Елисаветы Алексеевны»:

На лире скромной, благородной
Земных богов я не хвалил
И силе в гордости свободной
Кадилом лести не кадил.
Свободу лишь учася славить,
Стихами жертвуя лишь ей,
Я не рожден царей забавить
Стыдливой Музою моей.
Но, признаюсь, под Геликоном,
Где Касталийский ток шумел,
Я, вдохновенный Аполлоном,
Елисавету втайне пел.
Небесного земной свидетель,
Воспламененною душой
Я пел на троне добродетель
С ее приветною красой.
Любовь и тайная Свобода
Внушали сердцу гимн простой.
И неподкупный голос мой
Был эхо русского народа.

Как видим, стихотворение открывается прямым намеком на оду «Вольность» (слова, что поэт «жертвует стихами» лишь «свободе»), но затем переходит в почти державинское воспевание «добродетели на троне».

Объясняется это политической обстановкой того времени и все той же политической концепцией, которая нашла себе отражение и в пушкинской оде «Вольность», и в «Деревне», — установкой на просвещенного, конституционного монарха. Так как становилось все очевиднее, что от самого Александра I конституционных преобразований ждать не приходится, то в

кругах, близких к тайному обществу, да и среди некоторых членов Союза Благоденствия, в частности, у одного из самых видных его деятелей, поэта и близкого знакомого Пушкина, Ф. Н. Глинки, возник проект нового «дворцового переворота» — замены царя Александра I его женой, которая была им не любима, вела уединенный образ жизни, видимо, несочувственно относилась к его реакционной политике, интересовалась литературой, занималась благотворительной деятельностью и, в силу этого, пользовалась сочувствием и популярностью в кругах «либералистов». Представители последних рассчитывали, что при ней удастся провести и столь насущные реформы в духе политической программы умеренного крыла Союза Благоденствия.

Если даже Пушкин и не был посвящен непосредственно во все эти планы, — а, видимо, он знал о них, — уже самое воспевание полуопальной императрицы звучало косвенным выражением политической оппозиционности. Не случайно последняя прямо подчеркивалась и тем, что хвалы царице были — в буквальном смысле этого слова — оправлены в дифирамб свободе.

Упоминание о свободе, которой одной служит поэт, содержится не только в начале стихотворения, но и в заключительной его части. Вспомним: «Любовь и тайная свобода внушали сердцу гимн простой». Причем едва ли не особый и очень выразительный оттенок, учитывая все только что сказанное, приобретает здесь и эпитет «тайная».

Однако замечательнее всего в этом стихотворении его концовка: гордое и смелое, исполненное большой внутренней силы и уверенности заявление поэта о том, что его «неподкупный голос» представляет собой «эхо русского народа».

Декабристы делали свое дело без народа, но их стремления шли навстречу народным чаяниям и интересам и поэтому, при всей своей классовой ограниченности, объективно носили народный характер.

Эхо самых передовых общественных слоев своего времени, Пушкин имел тем самым основание называть себя и эхом русского народа.

Пушкин был прав. Пушкин, и не будучи членом тайного общества, действовал «как нельзя лучше для благой цели», замечательно служил «общему делу» декабристов, являлся их поэтическими устами, их подлинным певцом, как он впоследствии сам определял свою роль в декабрьском движении в стихотворении «Арион».

Как бы развивая этот образ, новейший исследователь декабризма, проф. М. В. Нечкина, имела право сказать, что вольные политические стихотворения Пушкина «боролись в рядах восставших... и с этой точки зрения Пушкина можно назвать активным участником декабрьского движения».³⁵

Больше того, учитывая колоссальную популярность вольных стихов Пушкина и их огромное агитационно-пропагандистское значение, можно сказать, что он являлся не только участником движения, но и прямо возглавлял декабризм в литературе. .

Именно этим-то и объясняется, что первым из всех своих вольнолюбивых друзей и единомышленников Пушкин навлек на себя преследования правительства. Как известно, царь первоначально хотел его, воспевавшего вслед Радищеву свободу, отправить вслед Радищеву же в Сибирь. Характерно, что другим местом ссылки Пушкина намечался Соловецкий монастырь. Это явно свидетельствовало, что, наряду с политическим вольномыслием, Пушкину вменялись в вину и его материалистические взгляды, его антирелигиозная, антицерковная настроенность, его резкие издевательства над «кривляньем» придворных мистиков. И только благодаря настойчивым усилиям и хлопотам друзей — Чаадаева, Жуковского, Ф. Глинки, — расположенного к Пушкину, хотя и осуждавшего его за «либерализм», Карамзина и других — удалось заменить эту жестокую политическую расправу относительно более легкой мерой воздействия — высылкой из столицы на далекую южную окраину, почти за полторы тысячи верст от Петербурга.

8

Важнейшее значение имели «вольные» политические произведения Пушкина и для его идейно-творческого роста, как поэта. Пушкин решительно выходит ими за идейно-тематические рамки так называемого «карамзинизма», школы Батюшкова — Жуковского, под флагом которой шло до сих пор его художественное развитие. И этот выход чрезвычайно существен. Карамзинизм был в известной мере прогрессивным литературным течением для начала XIX века, но с середины и, в особенности, с конца 10-х годов он уже явно перестает отвечать идеям и настроениям передовых кругов общества. Первым симптомом было известное нам религиозное обращение одного из наиболее значительных представителей «карамзинизма», Батюшкова. Однако с полной силой кризис «карамзинизма» дает себя знать в той идейной борьбе, которая разгорелась несколькими годами позднее, в 1818 г., внутри основного объединения карамзинистов — литературно-дружеского кружка «Арзамас» — и быстро привела к распаду последнего.

Участие в заседаниях веселого и талантливого арзамасского «Общества безвестных людей» было предметом давних и страстных мечтаний Пушкина-лицеиста. «Никогда лицей, — жаловался Пушкин в письме, написанном им одному из самых активных арзамасцев, П. А. Вяземскому, в 1816 г. (вскоре после посеще-

ния последним вместе с дядей поэта, В. А. Пушкиным, Царского села), — не казался мне так несносным, как в нынешнее время... Безбожно молодого человека держать взаперти и не позволять ему участвовать даже и в невинном удовольствии погребать покойную академию и „Беседу губителей Российского Слова“». ³⁶ Именно беспечное арзамасское житье-бытье, очевидно, прежде всего, имел в виду Пушкин и тогда, когда писал в своем прощальном обращении к товарищам-лицеистам: «Друзья! немного снисхожденья — оставьте красный мне колпак».

Сами арзамасцы также с нетерпением ждали появления в их среде молодого Пушкина — наиболее искрометно-яркого и сильного таланта из всей подраставшей молодежи: исключительная, поражающая поэтическая одаренность так и была из него ключом!

«На выпуск молодого Пушкина, — вспоминает один из арзамасцев, известный мемуарист Ф. Ф. Вигель, — смотрели члены «Арзамаса», как на счастливое для них происшествие, как на торжество. Сами родители не могли принимать в нем более нежное участие, — особенно Жуковский, восприимчик его в «Арзамасе», казался счастлив, как будто бы сам бог послал ему милое чадо». ³⁷

В ряду литературно-общественных группировок того времени «Арзамас», несомненно, был группировкой общественно-передовой, прогрессивной. Этим объясняется не случайное появление в кружке — совсем незадолго до появления там же Пушкина — нескольких будущих видных деятелей тайных обществ.

Начиная с конца 1816 — начала 1817 г. в «Арзамас» вступают один за другим младший брат А. И. Тургенева, один из активнейших деятелей будущего «Союза Благоденствия», Николай Иванович Тургенев; Михаил Федорович Орлов — организатор республиканско-аристократического «Ордена русских рыцарей» и один из виднейших деятелей «Союза Благоденствия», блестящий и уже прославленный свитский генерал, заключивший в 1814 г. договор о капитуляции Парижа союзным армиям, первое время любимец царя, незадолго до того подавший ему вместе с рядом высших сановников петицию об уничтожении крепостного права; наконец, будущий президент Северного общества и признанный его идеолог, автор известной конституции, Никита Муравьев.

Вместе с тремя новыми членами в «Арзамас» хлынула волна общественного подъема. В литературный кружок властно вторглась политика. Уже 11 ноября 1816 г., после зарегистрированной протоколом традиционно-литературной части, имела место, как это видно из дневника Н. И. Тургенева, не внесенная в протокол «беседа о политике», в которой, в частности, приняли участие Карамзин и Блудов. «Третьего дня был у нас «Арза-

мас», — записывает тот же Н. И. Тургенев по поводу одного из заседаний «Арзамаса» в сентябре 1817 г., — на котором, скорее всего, присутствовал и Пушкин. — Нечаянно мы отклонились от литературы и начали говорить о политике внутренней. Все согласны в необходимости уничтожить рабство». ³⁸ Насколько политика захватила в это время арзамасцев, показывает и характерное позднейшее признание того же Н. И. Тургенева, что атмосфера «Арзамаса» в это время ничуть не отличалась от атмосферы вскоре возникшего «Союза Благоденствия». ³⁹

Особенно политически-активным оказался в «Арзамасе» М. Ф. Орлов, которому, по словам Вигеля, «показалось, что свободная стихия достаточно наполняет «Арзамас», чтобы сделаться в нем преобладающей. Он задумал приступить к его преобразованию и дать ему новое направление». ⁴⁰ Действительно, уже в своей вступительной речи Орлов призывал арзамасцев, во-первых, избрать «цель, достойнейшую» их «дарований и теплой любви к стране русской» — от бесплодных и беспредметных шуток и забав перейти к изданию литературно-политического журнала; во-вторых, вывести «Арзамас» за пределы замкнутого узко-литературного кружка, значительно расширив число его членов и открыв ряд филиалов в провинции. Последнее имело явной целью покрыть сетью арзамасских ячеек всю страну, то есть, другими словами, сделать «Арзамас» центром тайного общества, мысль о котором, частично уже осуществленная, носилась в это время в воздухе, в частности, вынашивалась самим М. Ф. Орловым. ⁴¹

Призывы Орлова встретили сочувствие не только среди новых членов «Арзамаса» — Николая Тургенева и Никиты Муравьева, но, очевидно, и среди ряда старых арзамасцев. Это отразилось до известной степени в протокольных записях Жуковским соответствующих арзамасских заседаний. На предложение об издании журнала «нравов, словесности и политики» горячо отозвался П. А. Вяземский, составивший специальную о том записку. ⁴²

Однако, наряду с этим, тут же обнаружилась в кружке глубокая трещина, которая стала шириться на глазах у всех и необычайно быстро привела к расколу и полной фактической ликвидации «Арзамаса». Трещина эта шла по линии расхождения между носителями крайне умеренного, «официального» либерализма на словах, а по сути дела карьеристами и бюрократами, типа Уварова и Блудова, и действительными «либералистами», стоявшими на грани дворянской революционности и частично даже переступившими эту грань, яркими представителями которых были три новых арзамасца.

Записывая в свой дневник впечатления о первой политической беседе с арзамасцами, Николай Тургенев сразу же четко

отметил: «Они говорят, что любят то же, что и я люблю. Но я этой любви не верю. Что любишь, того и желать надобно. Они же желают цели, но не желают средств. Всё отлагают — на время... Вопрос в том: должно ли то быть, что желательно? — Должно. Есть ли теперь удобный случай для произведения чего-нибудь в действо? — Есть... Итак, из сего следует, что надобно делать, — „держайте убо, держайте, людие божии“». ⁴³ «Держать» — делать — это и легло в основу образования будущих тайных обществ. Что касается до первоначального и основного ядра «Арзамаса», большинство его представителей в лучшем случае согласны были только говорить. Поэтому, как только они почувствовали намерение Орлова толкнуть их на действие, они тут же организовали энергичный отпор.

Внешне Орлов, казалось, мог считать себя победителем. Арзамасцы приняли его предложение об издании литературно-политического журнала. Равным образом были предприняты шаги к четкой организации кружка — составлению его устава — «законов», — которые, и в самом деле, были выработаны и приняты. В выработке «законов» Орлов, Николай Тургенев и Никита Муравьев явно принимали ближайшее участие. Не случайно определение основной цели «Арзамаса», чем и открываются «законы»: «польза отечества» и «распространение мнений ясных и правильных» (глава I, § 1) — почти буквально совпадает с аналогичным местом «законоположения» будущего Союза Благоденствия (кн. I, § 1): «блага отечества» и «распространение между соотечественниками истинных правил нравственности и просвещения». ⁴⁴ Вообще Орлов крепко взял дело «преобразования» «Арзамаса» в свои руки: ряд очередных заседаний кружка, посвященных как раз обсуждению и принятию законов, происходил не как обычно у Уварова, а именно у Орлова.

Однако «победа» Орлова на деле оказалась мнимой. На одном из заседаний, на котором он и Никита Муравьев читали программы статей для журнала (самые программы, к сожалению, до нас не дошли, но дух, в котором они были написаны, не подлежит сомнению; характерно, что среди материалов, намеченных к опубликованию в журнале, была указана и статья о Радищеве), произошло, по выразительной записи в протоколе секретаря — Жуковского, «вторичное по сотворении мира смещение языков». Мало того, когда дело дошло до выбора «представителей» «Арзамаса», в количестве семи человек, из которых выделялись и главные редакторы журнала, Орлов оказался обойденным. Наоборот, подавляющее большинство было обеспечено за старыми арзамасцами: в число представителей вошли Уваров, Блудов, Дашков, Жуковский и Батюшков, бывший в это время из всех арзамасцев едва ли не самым умеренным в политическом отношении. Из новых членов выбран был, — по его

собственным словам, «против ожидания», — только один Николай Тургенев, который (если даже считать, что также попавший в число представителей «Асмодей» — Вяземский — был в это время ближе к новым членам) оказался в явном меньшинстве. Равным образом была категорически отвергнута установка Орлова на расширение кружка: в «законах» максимальное число избранных членов было ограничено всего-навсего двадцатью пятью, а так как к тому времени в «Арзамасе» было, считая и Пушкина, уже двадцать членов, то привлечь к участию в кружке можно было только еще пять человек.⁴⁵

Но даже и в этих очень ограниченных пределах, по существу сводящих на-нет почти все предложения Орлова, реорганизация кружка осуществлена не была. Поставленный перед весьма скромными, но вместе с тем новыми общественно-политическими задачами, «Арзамас» почти сейчас же обнаружил полную свою несостоятельность. На следующем же после принятия законов и выбора представителей заседаний «Арзамаса» Блудов, произнося традиционную речь в связи с церемонией официального вступления в кружок Батюшкова (он был принят заочно в самом начале организации «Арзамаса», но фактически появился в кружке только в это время), восклицал с явным выпадом по адресу отсутствующего М. Ф. Орлова: «Увы! Любезный Ахилл, вступая в сию хранилу, вы искали «Арзамаса» и находите один труп его, неодушевленный, искаженный ударами рока... где свежая веселость, украшавшая первые дни наши! Ах, «Арзамас»! все погибло! Несчастный голос, призывавший к труду, призывал нас к унынию».⁴⁶ Действительно, «Арзамас» погиб. После этого кружок собирался еще три-четыре раза; затем, хотя формально и не распущенный, навсегда прекратил свое существование.

Раскол и конец «Арзамаса» явились предварением других, куда более значительных расхождений, раскидавших бывших арзамасских членов по двум прямо противоположным полюсам русской общественности. Орлов, Николай Тургенев и Никита Муравьев пошли в тайные общества, в революционное движение декабристов. Лидер старого «Арзамаса», Уваров, сделался одним из столпов николаевской реакции. Другой староарзамасец, Блудов, в 1826 г. был составителем «донесения следственной комиссии» по делу декабристов, приговорившей к смертной казни и двух его товарищей по «Арзамасу» — Николая Тургенева и Никиту Муравьева.

Пушкин попал в самую гущу арзамасского разноязычия и споров: он, очевидно, присутствовал на ряде июньских заседаний у Орлова, присутствовал и на осенних, сентябрьских и октябрьских, заседаниях, в частности, как уже сказано, и на том из них, на котором все сошлись на необходимости уничтожения рабства.

Полное отсутствие или чрезвычайная, не в пример обычному, лаконичность протоколов всех этих заседаний не дают возможности документально установить, с кем, на чьей стороне был Пушкин. Однако и при отсутствии документальных данных совершенно очевидно, что идейное сочувствие Пушкина безоговорочно принадлежало новым членам «Арзамаса». Весьма показательно в этом отношении и следующее. После того как выяснилось, что «Арзамас» фактически распался и из издания арзамасцами литературно-политического журнала выйти ничего не может, один из трех арзамасских «раскольников», Николай Иванович Тургенев, решил взять дело издания в свои руки, вернее, в руки Союза Благоденствия, к которому он тогда уже принадлежал. С этой целью в январе 1819 г. он решил составить особое общество для издания журнала, который предполагал назвать или «Архив политических наук и российской словесности», или «Россиянин XIX века», и набросал его программу. К участию во всем этом он привлек товарища по Геттингенскому университету, лицейского профессора А. П. Кунцына, и наметил еще ряд лиц, которым предполагал показать свои «мысли о составлении общества» (почти все эти лица, как и Кунцын, были членами Союза Благоденствия). Из всех находившихся тогда в Петербурге арзамасцев Тургеневым были намечены только двое — Никита Муравьев и Пушкин.⁴⁷

Из замыслов Тургенева и на этот раз ничего не вышло, но самое его намерение привлечь Пушкина, конечно, показательно для отношения последнего к тому размежеванию и борьбе, которые возникли в «Арзамасе» как раз в момент его появления в кружке. Это показательно тем более, что в 1817 г. Пушкин уже придерживался совершенно тех же общественно-политических взглядов, что и в начале 1819 г.

Больше того, именно самый молодой из всех арзамасцев, и по своему возрасту и по времени пребывания в кружке, Пушкин единолично совершил то, чего тщетно ждали и требовали Михаила Орлов, Николай Тургенев и Никита Муравьев от всего «Арзамаса» в целом, — из тесных рамок кружка, ограниченных узко-литературными задачами и целями, вышел на широкое литературно-политическое поприще «под знаменем либерализма», под знаком самой передовой идеологии своего времени — идеологии декабристов.

По уставу Союза Благоденствия членам его было вменено в обязанность организовывать так называемые «вольные общества», в частности — литературного порядка. Члены-организаторы последних должны были руководить их деятельностью, направляя ее таким образом, чтобы она могла «способствовать достижению цели Союза», тщательно вместе с тем скрывая от остальных членов не только связь их с Союзом Благо-

действия, но и самое существование последнего. Как уже говорилось, одним из таких «вольных обществ» и являлась «Зеленая лампа», возникшая вскоре после распада «Арзамаса», в 1819 году.⁴⁸

Но еще и до этого Пушкин с его величайшим художественным дарованием и все растущей популярностью был уже сам по себе как бы таким своего рода «вольным обществом». И его литературная деятельность на пользу «дела общего», действительно, стояла деятельности целого общества.

9

Одновременно и в прямой связи с замечательным идейным развитием, обогащением и расширением пушкинского творчества происходил и блистательный художественный расцвет последнего — неуклонный, стремительный и законно изумлявший современников поэта рост его несравненного поэтического мастерства.

До нас дошел весьма характерный рассказ. Прочитав в рукописи одно из послелицейских стихотворений Пушкина, послание к его товарищу по «Зеленой лампе», Ф. Ф. Юрьеву, Батюшков «судорожно сжал листок бумаги», на котором оно было написано, и проговорил: «О, как стал писать этот злодей!». ⁴⁹

Особенно должна была поразить Батюшкова концовка послания, в которой Пушкин демонстративно противопоставляет красавцу-улану, «Адонису»-Юрьеву, свой «безобразный» «негрятянский» облик:

А я, повеса вечно-праздный,
Потомок негров безобразный,
Взрощенный в дикой простоте,
Любви не ведая страданий,
Я правлюсь юной красоте
Бесстыдным бешенством желаний;
С невольным пламенем ланит
Украдкой нимфа молодая,
Сама себя не понимая,
На фавна иногда глядит.

Почти болезненная реакция Батюшкова («судорожно сжал листок») на эти прочтенные им строки понятна. Батюшков законно славился среди современников пластичностью, чувственной грацией и вместе с тем «живостью» и «смелостью» своего поэтического слога. Именно эту «живость» и «смелость» особенно сочувственно подчеркивал Пушкин в одном из лучших

и весьма характерных стихотворений Батюшкова — знаменитой «Вакханке» — этой, по восторженным словам Белинского, «апофеозы чувственной страсти, доходящей в неукротимом стремлении вождения до бешеного и в то же время в высшей степени поэтического и грациозного безумия».⁵⁰

Только что процитированные строки послания к Юрьеву, также исполненные и чувственной прелести, и грациозной поэтичности, написаны стихом, по своей смелости, почти дерзости, неукротимой энергии, «бешеной» темпераментности, явно оставляющим позади себя стих автора «Вакханки».

Равным образом сам Пушкин особенно ценил в батюшковском стихе его звуковую «прелесть» и «гармонию». Однако если бы Батюшкову попалось на глаза уже известное нам послание Пушкина к Кривцову 1817 г., он должен был бы столь же болезненно реагировать и на его заключительные строки, развивавшие мотив эпикурейски безоблачной, увенчанной розами наслаждений смерти, столь близкий и автору «Моих Пенатов»:

Каждый у своей гробницы
Мы присядем на порог;
У пафосския царицы
Свежий выпросим венок,
Лишний миг у верной лени,
Круговой нальем сосуд —
И толпою наши тени
К тихой Лете убегут.
Смертный миг наш будет светел;
И подруги шалунов
Соберут их легкой пепел
В урны праздные пиров.

Здесь уже находим в полной мере ту чисто пушкинскую «магию звуков», подобную которой Валерий Брюсов — а он знаток по этой части — находил из всей мировой литературы еще только у одного Вергилия.⁵¹ Обращая внимание на необыкновенно изящную инструментовку: на приглушенное, в полном соответствии с содержанием соответствующих строк — *т*: «И толпою наши тени к тихой Лете убегут» (первые три *т* — в начале слов, так называемая анафора; затем, когда этот звук прочно закреплен в читательском восприятии, он как бы и в самом деле «отбегает» — сперва к середине — «Лете», а затем и в конец слова — «убегут»); на тончайшую игру внутренних созвучий: Лете — смертный — светел; на не совсем точные, но необыкновенно музыкальные рифмы: светел и пепел. Равным образом, когда произносишь: «легкой пепел», то в самом этом созвучии, действительно, словно бы заключено что-то легчайшее, как бы (прямо ощущаешь эту легкость на ладони.

В поэзии Жуковского Пушкин особенно ценил «пленительную сладость» его стиха. В только что приведенной концовке — своего рода синтез между батюшковской «прелестью» и «гармонией» звуков и особой «воздушностью», музыкальной мелодичностью Жуковского.

Неудивительно, что стих послелицейского Пушкина, столь потрясавший Батюшкова, не в меньшей степени чаровал и Жуковского. Получив одно из многочисленных стихотворных обращений к нему Пушкина этой поры («Когда к мечтательному миру», 1818), Жуковский восхищенно восклицал в письме к П. А. Вяземскому: «Чудесный талант! Какие стихи! Он мучит меня своим даром, как привидение!»⁵² Стихотворение это привело в такой же восторг и самого Вяземского. «Строки чертенка-племянника чудесно-хороши, — тотчас же по прочтении их писал он в своей обычной манере — полушутя — А. И. Тургеневу. — В дыму столетий! Это выражение — город. Я все отдал бы за него, движимое и недвижимое. Какая бестия! Надо бы нам посадить его в желтый дом, не то этот бешеный сорванец нас всех заест, нас и отцов наших. Знаешь ли, что Державин испугался бы дыма столетий? О прочих и говорить нечего».⁵³

Примечательно, что при позднейших перепечатках этого стихотворения Пушкин в своем постоянном стремлении к максимальной художественной сгущенности, предельному словесному лаконизму вовсе отбросил заключительные 17 стихов, которые в самом деле нарушают целостность и единство темы стихотворения (тема о Жуковском перебивается в них новой и самостоятельной темой о Батюшкове и Карамзине, авторе «Истории Государства Российского»). Не посчитался Пушкин и с тем, что в составе этих отброшенных стихов находилось и столь восхитившее Вяземского выражение — «в дыму столетий».

Вообще одним из основных художественных недочетов всей нашей литературы XVIII века была, если можно так выразиться, экстенсивность формы — несоответствие поэтической мысли и огромного количества художественно-словесного материала, затрачивавшегося на ее выражение. Достаточно напомнить, что ода Державина «Водопад» по своему объему почти равна Пушкинскому «Медному всаднику» (меньше только на 21 стих; другая его ода «Изображение Фелицы» меньше «Медного всадника» всего на один стих); что знаменитое в свое время «Послание к женщинам» Карамзина почти равно «Водопаду», а поэтическая «идея» этого послания, в сущности, заключается лишь в том, что Карамзин галантно слагает все свое творчество к ногам «прекрасного пола». Остатки этой гигантомании мы обнаруживаем еще даже и у Батюшкова (например, его очень крупная по размерам элегия «Мечта», весьма нелестно оценивав-

шаяся позднее Пушкиным, и даже столь любимые последним «Мои Пенаты»), и у Жуковского (огромное, уже известное нам, послание к Александру I или ответное послание к тому же Батюшкову). Следы этого находим и в лицейском творчестве Пушкина (см. его «Городок», превосходящий на сто с лишним стихов те же «Мои Пенаты» и тоже только на 35 стихов меньший «Медного всадника»; его «Послание к Юдину» и др.). Неудивительно, что при последующей переработке тех весьма немногих из лицейских стихов, которые Пушкин считал достойными включения в собрание своих сочинений, он чаще всего подвергал их максимальному сжатию, сокращению. Так, «Гроб Анакреона» был сокращен на 14 стихов, послание «К Шишкову» — на целых 25 (вместо 59—34); «К Каверину» — на 15, т. е. почти вдвое (вместо 31—16). «К Дельвигу» — на 19 (вместо 46—27) и т. д.

В последующий период таких пространных стихотворений, как «Городок», как «Послание к Юдину», мы у Пушкина и вовсе не находим; самые крупные из них теперь не превышают 100 стихов («Вольность» — 96 стихов, «Торжество Вакха» — 85 стихов). Правда, как мы видим на примере послания «К Жуковскому», поэт подвергает дальнейшему сжатию некоторые свои стихи и этого времени. Но именно краткость, отсутствие лишнего и ненужного уже и в эту пору выделяют пушкинские стихи из всей современной ему русской поэзии. В 1819 г. в своем стихотворном обращении к Пушкину один из наиболее активных участников «Зеленой лампы» и одновременно член «Союза Благоденствия», поэт-дилетант, Яков Толстой, противопоставляя столь распространенным в это время «длинным посланиям» «десятка три» пушкинских стихов, просит научить его бороться с излишеством «слога» — писать «кратко»:

Открой искусство мне столь сладко
Писать, как вечно пишешь ты,
Чтоб мог изображать я кратко
И сохранял бы красоты...
В моих стихах излишество слога
Резцом своим ты отколн...
Давно в вражде ты с педантизмом
И с пустословием в войне,
Так научи ж как с лаконизмом
Ловчее подружиться мне...⁵⁴

«Война с пустословием», с «излишеством слога» делается одним из основных эстетических принципов всего дальнейшего творчества Пушкина, принципом, связанным, в свою очередь, с его неизменно отрицательным отношением к какому бы то ни было формализму в искусстве, с требованием прежде всего «мысли», «истинной жизни» слова, — т. е. идейности, содержа-

тельности поэзии.⁵⁵ Именно этот примат, это господство и торжество поэтической «мысли» над «наружными формами слова» и проистекающее отсюда стремление избегать всякого «излишества слога» и дали возможность Пушкину впервые создать в нашей литературе абсолютно гармоничные художественные организмы, в которых слов не больше, чем мыслей. Именно с этим связана та предельная и интенсивность пушкинской формы, тот единственный в своем роде едва ли не во всей мировой литературе изумительный пушкинский лаконизм, существо которого прекрасно определил Гоголь: «Слов немного, но они так точны, что обозначают всё. В каждом слове бездна пространства, каждое слово необъятно, как поэт».⁵⁶ В полную силу свою этот лаконизм скажется в творчестве зрелого Пушкина. Но, как видим и из обращения к Пушкину Якова Толстого, и из шуточного по форме, но серьезного по существу восклицания Вяземского о пушкинском «в дыму столетий»: «Это выражение — город», — замечательная внешняя сдержанность, собранность, мудрая экономия и одновременно большая внутренняя насыщенность пушкинского художественного слова и стиха уже в 1818—1819 гг. обращали на себя восхищенное внимание современников.

Но важно не только то, что 19—20-летний Пушкин уже начал писать стихом, более художественно совершенным, чем стих его непосредственных предшественников и поэтических учителей, крупнейших русских поэтов начала XIX века — Батюшкова и Жуковского. Важнее, что, пройдя поэтическую школу Батюшкова — Жуковского, вобрав в себя все наиболее значительное, что имелось в их художественном опыте, Пушкин, внешне словно бы продолжая идти проложенными ими путями, по существу все тверже и определеннее выходит на свой, независимый от них, глубоко самостоятельный путь. Представители русского предромантизма типа Карамзина и позднее Батюшкова противопоставляли граждански-учительным тенденциям классицизма, их темам широкого общественно-государственного значения, уход в независимую, частную жизнь, в личную, камерную тематику. Высоким урокам гражданско-общественной доблести и государственной добродетели, каковыми стремились сделать свои произведения писатели-классицисты, они демонстративно противопоставляли свои литературные «безделки». «Мои безделки» с вызовом назвал сборник своих сочинений сам Карамзин. Вторя ему, его литературный единомышленник И. И. Дмитриев озаглавил сборник своих стихотворений — «И мои безделки». С этим был связан и основной жанровый репертуар, разрабатывавшийся в школе Карамзина — Батюшкова: дружеское послание, элегия, анакреонтическое стихотворение.

Старый «спор» между Ломоносовым и «Анакреоном» решался в прямо противоположном, антиломоносовском духе. В этом

отношении Пушкин-лицеист больше стоял на позициях Батюшкова, чем сам Батюшков, когда в ответ на его призыв «спешить за Мароном» — взяться за создание героической поэмы, заявлял о своем намерении остаться с «Анакреоном». Настоячивое появление в творчестве послелицейского Пушкина гражданско-политических тем и мотивов даже повлекло было за собой, как мы видели это на примере оды «Вольность», некоторый рецидив в сторону, казалось бы, бесповоротно отвергнутой Пушкиным архаической поэтики русского классицизма XVIII века.

Однако этот рецидив не оказался сколько-нибудь устойчивым. Всерьез и надолго вернуться к поэтике русского классицизма XVIII в., к тому времени явно себя изжившей, Пушкин не мог. Это было бы несомненным шагом назад в его литературном развитии. И вот мы видим, что и в своем послелицейском творчестве 1817—1820 гг. Пушкин продолжает оставаться в основном в рамках прежнего жанрового репертуара; но в то же время он как бы раздвигает эти рамки изнутри, наполняет традиционную систему новым, казалось бы, никак не свойственным ей содержанием. В своих «бахических стихах» (послания к членам «Зеленой лампы» и т. п.) он, как мы видели, «снимает» спор Ломоносова с «Анакреоном», придает своей анакреонтике политически-оппозиционное звучание. В резко антикрепостнические, радищевские тона окрашивает сельскую пейзажную идиллию в своей «Деревне». В знаменитом стихотворном обращении к Чаадаеву («Любви, надежды, тихой славы») сообщает традиционно-карамзинистской форме частного дружеского послания характер пламенного гражданственного призыва, окрашенного в тона подлинной революционной романтики, едва ли не первым и, во всяком случае, наиболее художественным и ярким образцом которой это стихотворение у нас и является.

Вообще все нарастает в Пушкине в послелицейские годы новое романтическое отношение к действительности. Отсюда особенно высокая оценка им в эту пору стихов главы тогдашнего русского романтизма, Жуковского, который в послелицейские, досылочные годы словно бы даже прямо становится его основным поэтическим наставником, учителем.

Именно в этот период происходит и тесное личное сближение «ученика» с «учителем», который был старше его шестнадцатью годами и под поэтическое «благословение» к которому, как мы помним, Пушкин подходил, «склонив колени», еще в Лицее, в 1816 г. («Благослови, поэт!»). Выражением этого является длинный ряд стихотворных обращений Пушкина к Жуковскому, в числе которых, наряду с шутливыми записочками в стихах, свидетельствующими о дружеской короткости их отношений, имеются и два стихотворения, представляющие глубоко серьезную, в высокой степени сочувственную, а порой и прямо востор-

женную характеристику поэзии «учителя». Первое из них — знаменитая надпись «К портрету Жуковского», которая справедливо приобрела значение крылатой формулы, тонко обрисовывающей ту особую дымку по-юношески восторженного романтизма, которой овевана лирика Жуковского — лирика полутонов, намеков, настроений:

Его стихов пленительная сладость
Пройдет веков завистливую даль,
И, внемая им, вздохнет о славе младость,
Утешится безмолвная печаль
И резвая задумается радость.

Чтобы так точно и утонченно сказать о стихах Жуковского, нужно было по-настоящему проникнуться и «плениться» ими, глубоко их пережить и перечувствовать. Еще замечательнее в этом отношении написанное около этого же времени, в том же 1818 г., уже упоминавшееся послание «Жуковскому, по прочтении изданных им книжек „Для немногих“», которое привело в такой восторг и самого Жуковского и П. А. Вяземского:

Когда младым воображеньем
Твой гордый гений окрылен,
Тревожит лени праздный сон,
Томясь волшебным упоеньем;
Когда, возвышенной душой
Летя к мечтательному миру,
Ты держишь на коленях лиру
Нетерпеливою рукой;
Когда сменяются виденья
Перед тобой в волшебной мгле,
И быстрый холод вдохновенья
Влаasy подымлет на челе,—
Ты прав: творишь ты *Для Немногих!*
Не для подкупленных судей
Ревнивой милостью твоей,
Не для сбирателей убогих
Чужих суждений и вестей,
Но для друзей таланта строгих.
Священной истины друзей,
Не всякого полюбит счастье,
Не все родились для венцов!
Блажен, кто знает сладострастье
Высоких мыслей и стихов!
Кто наслаждение прекрасным
В завидный получил удел
И твой восторг уразумел
Восторгом сладостным и ясным!.. ⁵⁷

Все романтично в этом стихотворении. Романтичен облик возвышенного певца, рисуемый в одну из его вдохновенных минут, когда он «летит», окрыленный «младым воображеньем» в свой «мечтательный мир», в «волшебную мглу», в которой носятся перед ним его творческие «виденья». Романтична тема противопоставления поэта, творящего «для немногих», и чуждой и даже враждебной ему толпы. Романтично признание высшего, по сравнению с сильными и счастливыми мира — богачами и венценосцами, — блаженства, которое заключается в способности наслаждаться «прекрасным» — поэзией.

Однако хотя Пушкин и мог временами эстетически залюбываться «прелестью» юношески-наивной, сентиментально-окрашенной, «небесной» романтики Жуковского, в существе своем она была ему глубоко чужда.

Среди черновых рукописей Пушкина конца 1819 г. имеется густо исчерканный черновой набросок «баллады» об Эдвине и Алине. Младой Эдвин расстается с Алиной. Долгие часы она просиживает, тоскуя, на месте их разлуки — «у ручья, под ивою прощальной». Когда Эдвин, наконец, возвращается, он видит «под ивою, где с милой прощался он», «святого чернеца», который стоит у креста «над новою могилой», «и на кресте завялых роз венец»:

И в нем душа стеснилась вдруг от страха.
Кто здесь сокрыт? — читает надпись он —
Главой поник... упал к ногам монаха,
И слышал я его последний стон...⁵⁸

Трудно сказать окончательно о причине появления этого наброска. Хотел ли Пушкин показать, что при желании он легко может писать «под Жуковского», или он просто метко спародировал здесь основные мотивы столь популярных в ту пору его баллад? Во всяком случае набросок этот настолько не соответствует всему духу пушкинского творчества этого времени, что никак нельзя думать, чтобы он был написан поэтом всерьез. Доведя в сущности эту свою балладу до самого конца, Пушкин, однако, не стал перебелять ее и так и бросил недоработанной, навсегда похоронив в своих черновиках. Зато около этого же времени, в том же 1819 г., он написал совсем другую, резко отличную по тону балладу «Русалка», в которой словно бы воскресают мотивы его ранней лицейской поэмы «Монах». В балладе рассказывается о старце-монахе, который вел самый аскетический образ жизни, проводя дни и ночи «в посте, молитве и трудах», но был соблазнен и погублен русалкой. Эту балладу, вызвавшую резкие нападки со стороны церковных властей, сам Пушкин несомненно ценил, перепечатывая ее во всех последующих сборниках своих стихов.⁵⁹

Очень показательна и та позиция, которую занимал Пушкин в своеобразной литературной полемике по вопросу о русской балладе, вспыхнувшей еще в 1816 г., т. е. еще в Лицее.

В 1808 г. появилась первая баллада Жуковского «Людмила», с которой и началась широкая популярность в русской литературе этого жанра. Своей «Людмиле» Жуковский придал подзаголовок «русская баллада». Однако в создании этой «русской баллады» Жуковский пошел традиционным, завещанным еще XVIII веком путем «склонения» иностранного подлинника «на русские нравы». «Людмила» является вольным переводом знаменитой в свое время баллады немецкого поэта Бюргера «Ленора». Жуковский лишь придал героине русское имя, возможно, подсказанное ему «древней балладой» Карамзина «Раиса», где оно упоминается, да перенес действие якобы в русскую историческую обстановку. Вместе с тем он смягчил «простонародную» резкость и порой даже грубость подлинника, придав своей «русской балладе» черты условной «народности», в духе карамзинской «пичужечки». Против этого решительно выступил один из ярых противников поэтики романтизма типа Жуковского — П. А. Катенин. В 1816 г. он опубликовал с в о й «вольный перевод», бюргеровской баллады «Ленора» — балладу «Ольга», явно полемически обращенную против «Людмилы» Жуковского, противопоставляющую ее эстетизированно-романтической стилистике подчеркнуто-простонародные «грубость» и «простоту». Современники сразу почувствовали это, и Гнедич выступил с резкой критической статьей против Катенина, встреченной самым сочувственным образом арзамасцами.⁶⁰ В свою очередь, статья Гнедича вызвала резкую отповедь со стороны Грибоедова, который, наоборот, напал на «Людмилу» Жуковского, попутно вообще выступив против «небесной» романтики последнего — этих «тощих мечтаний любви идеальной» — и в защиту «натуры» («Бог с ними, с мечтаниями; ныне, в какую книжку ни заглянешь, что ни прочтешь, песнь или послание, везде мечтания, а натуры ни на волос»).

С 1816 г., мы знаем, начинается увлечение Пушкина «благоухающей» романтикой Жуковского. Тем характернее, что в развернувшейся полемике он, вопреки остальным арзамасцам, видимо, оказывается явно на стороне Катенина и Грибоедова. В своей позднейшей статье о сочинениях Катенина Пушкин называет его «первым замечательным произведением» «перевод славной бюргеровой Леноры»: «Она была уже известна у нас по неверному и прелестному подражанию Жуковского, который ...ослабил дух и формы своего образца. Катенин это чувствовал и вздумал показать нам Ленору в энергической красоте ее первобытного создания; он написал О л ь г у. Но сия простота и даже грубость выражений, сия сволочь, заменившая во з а

душную цепь теней, сия виселица вместо сельских картин, озаренных летнею луною, неприятно поразили непривычных читателей, и Гнедич взялся высказать их мнения в статье, коей несправедливость обличена была Грибоедовым». ⁶²

Так, видимо, Пушкин думал не только в 1833 г., когда им была написана эта статья, но и в момент полемики. Не случайно поэтому, что сейчас же по окончании Лицея он старается сблизиться с Катениным и даже поступить к нему «в учение». Сам Катенин так вспоминает о первом приходе к нему Пушкина в 1818 г.: «Гость встретил меня в дверях, подавая в руки толстым концом свою палку и говоря: «Я пришел к вам, как Диоген к Антисфену: побей, но выучи». «Ученого учить — портить», — отвечал я, взял его за руку и повел в комнаты». ⁶³

Слабые стороны поэзии Жуковского превосходно понимал и сам Пушкин. Зайдя однажды к Жуковскому вскоре же после окончания Лицея и не застав его дома, Пушкин оставил ему веселую записочку в стихах:

Штабс-капитану, Гете, Грю,
Томсону, Шнллеру привет!
Им поклониться честь имею,
Но сердцем истинно жалую,
Что никогда их дома нет.

В заведомо-шутливой и ласково-почтительной адресовке этой записки все же как бы заключен и некий упрек поэту за его по преимуществу переводческую деятельность, за которую Пушкин будет неоднократно пенять на него и впоследствии. Несколько позже, в 1818 г., Пушкин написал и прямо эпиграмму-пародию на переводы Жуковским стихотворений немецкого пастора и поэта-идиллика Гебеля, сделанные белым пятистопным ямбом без цезуры.

Один из этих переводов «Тленность» начинался строками:

Послушай, дедушка, мне каждый раз,
Когда взгляну на этот замок Ретлер,
Приходит в мысль: что, если то ж случится
И с нашей хижинкой?..

Пушкин тонко пересмешивает это:

Послушай, дедушка, мне каждый раз,
Когда взгляну на этот замок Ретлер,
Приходит в мысль, что, если это проза,
Да и дурная?..

Пушкин пародирует здесь стихотворный размер, употребленный Жуковским, но едва ли случайно, что материалом для пародии послужило ему стихотворение, ярко окрашенное в религиозно-пиестистические тона. Примечательнее всего, что это сти-

хотворение было опубликовано как раз в одном из выпусков того самого сборничка Жуковского «Для Немногих», который вызвал известное нам восторженное обращение Пушкина к возвышенному поэту, вдохновенному творцу романтически прекрасных видений и грез.

Это лишний раз показывает, что «наслаждение» «пленительной сладостью» поэзии Жуковского ни в какой мере не закрывало от Пушкина ее совершенно для него неприемлемых сторон и не притупляло его критического отношения к последним.

Между тем как раз во второй половине 10-х годов эти неприемлемые не только для Пушкина, но и для всех передовых людей того времени стороны творчества Жуковского стали особенно сильно давить себя знать. После огромного успеха, которым сопровождался «Певец во стане русских воинов», Жуковский был приближен ко двору, а в 1817 г. назначен учителем русского языка к прусской принцессе Шарлотте, будущей императрице Александре Федоровне. Одновременно, в несомненной связи с ростом мистических настроений у самого Александра I и его ближайшего окружения, все заметнее усиливается и религиозно-мистическая окраска поэзии Жуковского, возникает тот его «дворцовый романтизм», который вызывает резкое неодобрение со стороны его друзей-«либералистов», в частности, П. А. Вяземского, считавшего, что он «слишком уж мистицизирует», «бренчит на распятии», что из его стихов этого времени «езде выглядывает ухо и звезда Лабзина» — масона-мистика, одного из руководителей Российского библейского общества, которое находилось под особым покровительством Александра I и оказывало немалое влияние на обскурантистско-реакционное направление его политики этих лет.⁶⁴

О безбожии автора «Вольности» и «Нояля», Пушкина, не только им не скрываемом, но, наоборот, демонстративно подчеркиваемом, шли постоянные толки среди его старших петербургских знакомых. Так, А. И. Тургенев, сообщая в одном из писем, что он намерен на днях собрать у себя «всю братию», характерно добавлял: «не могу сказать и вся христиане, потому что будет и молодой Пушкин». Это «безбожно,— пишет он же по поводу одного сравнения Вяземского,— и хуже этого и в роде молодого Пушкина».⁶⁵

«Безбожник» и материалист, молодой Пушкин, зло издевавшийся над «святыми невеждами» и «кривляньем» придворных мистиков, демонстративно противопоставлявший им «тесный круг» «лихих рыцарей» «любви, свободы и вина» или «набожную ночь с молодой монашенкой Цитеры», писавший баллады о спасающих свою душу монахах, соблазненных русалками,— конечно, тоже никак не одобрял мистической настроенности творчества Жуковского.

Но, относясь безусловно отрицательно к «дворцовой» окраске поэзии Жуковского, Пушкин в то же время глубоко воспринимал и овладевал в эту пору сильными сторонами его романтизма — его задумчивым лиризмом, его мягкой гуманностью, выражавшейся в том исключительном значении, которое придавалось поэтом внутренней жизни человеческой личности; наконец, ценил в какой-то мере Пушкин и элементы народно-сказочной фантастики в творчестве Жуковского.

Это двойственное отношение Пушкина к Жуковскому определило и характер «ученичества» его у последнего, — ученичества, являвшегося одновременно исканием и обретением своих собственных оригинальных творческих путей. Усвоение «уроков», извлекаемых из творческого опыта Жуковского, было вместе с тем в Пушкине и непрестанной, хотя порой, может быть, и неосознанной борьбой с автором «Вадима» и «Светланы», борьбой, силы для которой «ученик» в значительной мере черпал у самого же «учителя».

Самым ярким и наглядным проявлением и этого ученичества, и этой борьбы явилось первое крупное завершенное лиро-эпическое произведение Пушкина, явившееся одновременно и итогом всего, до сих пор сделанного и достигнутого поэтом, и как бы сверкающими, золотыми воротами в его последующее творчество, — поэма «Руслан и Людмила».



Глава V

МЕЖДУ ЛИЦЕЕМ И ССЫЛКОЙ. «РУСЛАН И ЛЮДМИЛА»

1

Работа Пушкина над поэмой «Руслан и Людмила», задуманной и начатой им еще в Лицее, продолжалась почти до самой ссылки поэта. Закончена была поэма (за исключением эпилога, написанного уже на Кавказе) 26 марта 1820 г.; значит, меньше чем за полтора месяца до высылки Пушкина из Петербурга на юг. Ни над одним своим произведением, за исключением «Евгения Онегина», не работал он так долго и, пожалуй, так много, как над своей первой завершенной поэмой. Это следует отметить тем более, что условия для работы были не слишком благоприятны. Позднее (в предисловии ко второму изданию поэмы) Пушкин прямо подчеркивал, что писал он ее «среди самой рассеянной жизни». Стихотворное послание 1817 года к А. И. Тургеневу, который, как он сам говорит, «ежедневно бранил» поэта «за леность» и горько упрекал в «преступной праздности гения»,¹ Пушкин заканчивал демонстративными строками:

Не вызывай меня ты боле
К навек оставленным трудам,
Ни к поэтической неволе,
Ни к обработанным стихам.
Что нужды, если и с ошибкой,
И слабо иногда пою?
Пускай Нинета лишь улыбкой
Любовь беспечную мою
Воспламенит и успокоит!
А труд и холоден и пуст;
Поэма никогда не стоит
Улыбки сладострастных уст.

Однако на самом деле «труды» Пушкина над поэмой, хотя они и замедлялись и перебивались большими или меньшими промежутками, заполнявшимися не только «праздностью» и «играми Вакха и Киприды», но и другими стихотворными за-

мыслями и осуществлениями, отнюдь не прекращались. Все новые и новые части ее продолжали и возникать, и тщательно обрабатываться, отшлифовываться. Пушкин и в самом деле доказывал, что «бокал» он умел сочетать с «книгой». «Большую часть дня, утром писал он свою поэму, — свидетельствует близкий знавший его уже в эту пору П. А. Плетнев, — а большую часть ночи проводил в обществе, довольствуясь кратковременным сном в промежутке сих занятий». ² В результате к концу 1818 г. Пушкиным были уже написаны четыре первые песни поэмы, т. е. 2000 стихов. Последние две песни — больше 900 стихов — потребовали еще около 15 месяцев работы ³ (для масштаба напомним, что в самом большом стихотворном произведении Пушкина, писавшемся в течение около восьми лет, в его «Евгении Онегине», всего немногим больше 4½ тысяч стихов).

Уже одна эта упорная, настойчиво возобновлявшаяся работа Пушкина над своей поэмой, которую он хотел во что бы то ни стало довести до конца, показывает, какое большое значение он ей придавал. Не меньшее значение придавали этому и его ближайшие литературные друзья и единомышленники — арзамасцы, постоянно побуждая Пушкина к продолжению его работы, все время осведомляясь друг у друга об ее ходе, с нетерпением ожидая того «высокоторжественного дня» (выражение Жуковского), когда поэма будет закончена.

Такое значение и сам Пушкин, и его старшие литературные друзья придавали поэме «Руслан и Людмила» не даром.

2

Одной из самых прогрессивных черт русской литературы последних десятилетий XVIII — начала XIX века был интерес к народному творчеству, его собирание, изучение, наконец, стремление внести его элементы в книжную художественную литературу и тем самым сблизить ее с фольклором. Все это было литературным выражением роста демократических тенденций в русской жизни и в русском общественном сознании — большим (у Михаила Чулкова, Попова, и, в особенности, Радищева и Крылова) или меньшим (у писателей дворянских сентименталистов).

С этим были связаны и уже известные нам попытки создать поэму в народном духе, не только построенную на фольклорном материале, но народную и по самой своей стихотворной форме, написанную так называемым «русским стихом» («Добрыня» Н. Львова, «Илья Муромец» Карамзина, «Бова» Радищева; сюда же примыкает в какой-то степени «Бахариана» Хераскова). Однако эти попытки или не были завершены, или не имели

сколько-нибудь серьезного литературного значения и прошли малозамеченными.

Как мы знаем, попытка была пойти по этому же пути и Пушкин-лицеист в своей сказочно-сатирической поэме «Бова». Правда, он бросил ее на первой же песне. Однако от замысла написать поэму на материале народного творчества Пушкин не отказался.

Подобный замысел не был выражением только индивидуальных стремлений Пушкина. Под влиянием больших исторических событий начала века, особенно войны 1812 г., среди крупнейших представителей новых течений в русской литературе, деятелей «Арзамаса», возникает потребность выйти из узких рамок только личной тематики, охватить своим творчеством более широкий и общественно-весомый круг явлений и, в соответствии с этим, от малых лирических жанров и форм перейти к эпическому жанру — к созданию поэмы на материале национальной древности и фольклора. Несомненное значение имело здесь и опубликование в 1800 г. «Слова о полку Игореве», которое, естественно, сразу же привлекло к себе самое сочувственное внимание писателей, стремившихся к созданию поэмы на русском национальном материале (с 1800 по 1819 год появилось целых десять переводов «Слова» на современный русский язык и его переложений в прозе и в стихах). Создание национальной русской поэмы становится своего рода программным заданием арзамасцев. Мы уже знаем о попытках в этом направлении Батюшкова. Еще раньше Жуковским также была задумана поэма из эпохи Киевской Руси — «Владимир». К созданию «отечественной» поэмы настойчиво призывали Жуковского как тот же Батюшков, так и будущие активные участники «Арзамаса» С. С. Уваров, А. Ф. Воейков, убеждая его посвятить «жизнь свою на произведение такого рода для славы отечества», а не истощать «своего бесценного таланта на блестящие безделки».⁴

С. С. Уваров, тогда еще щеголявший показным «либерализмом», рассказывая в одном из своих печатных выступлений 1815 г. о беседах с Жуковским на эту тему, сформулировал и программу романтической «русской поэмы», как она мыслилась карамзинистами: «Я часто беседовал с моим приятелем г. Жуковским, которого превосходный талант в поэзии довольно известен. Я часто предлагал ему написать русскую поэму русским размером. Зачем, я говорил ему, не избрать эпоху древнейшей истории, которую можно назвать эпохой нашего рыцарства, в особенности, эпоху, предшествовавшую введению христианской религии. Тут вы найдете в изобилии все машины, нужные в поэме. В этой эпохе история сопутствуема баснословием; поэт может произвольно черпать из той и другой; он избирает

между историческими памятниками и народными преданиями и из всех сих богатых материалов составляет целое — не по следам Омера, потому что мы не греки, не по следам Тасса и Ариоста, потому что Тасс и Ариост писали для своего народа, но с их вдохновением». ⁵

Жуковский не написал ни «Владимира», ни какой-либо иной поэмы в народном духе, но нечто вроде «отечественной поэмы» он все же попытался дать. Причем в создании такой «русской поэмы» он пошел тем же путем, каким шел ранее при создании «русской баллады». В 1817 г. появилось очень крупное по объему (больше 1000 стихов) произведение Жуковского, над которым он работал по совокупности около восьми лет, — «старинная повесть» «Двенадцать спящих дев», представляющая собой стихотворную переработку прозаического «романа привидений» немецкого писателя второй половины XVIII века Х. Г. Шписа под тем же названием.

Как и в «Людмиле», Жуковский «склоняет» здесь иностранный подлинник на русский лад. Действие его «старинной повести» перенесено в древнюю Русь — в Новгород, Киев, на берега Днепра; героям приданы древнеславянские имена, в лексику внесены элементы «народности» и «национальности» («меч-кладенец», «конь борзый», «светлица», «поле чистое», «мурава» и т. п.). Но все эти внешние черты ни в какой мере не отвечают духу произведения, тема которого — мистическое искупление грехов и романтический порыв к таинственному «желанному», которое — «вдали» и обретается только верой и отказом от земных радостей и достижений. Это противоречие особенно резко сказывается в несоответствии, в сущности прямо демонстративном, имени героя второй части повести — Вадим (с которым со времени трагедии Княжнина прочно связывалось определенное гражданское содержание — представление о тираноборце, носителе республиканских добродетелей, защитнике древней новгородской вольности) характеру этого героя — также новгородца — с его «презрением» ко всему житейскому, с его смутными стремлениями к неведомому идеалу. В результате получилось в высокой степени «поэтическое создание» (определение повести Жуковского Пушкиным), но в то же время в отношении народности оно, говоря словами Пушкина же, было исполнено «прелестной лжи» и ни в какой мере не решало вопроса о написании романтической «русской поэмы». Не являлись поэмой «Двенадцать спящих дев» и в жанрово-композиционном отношении, представляя собой механическое соединение двух почти совершенно самостоятельных баллад о Громобое и о Вадиме.

Неудача, постигшая обоих литературных главарей новой поэзии — и Батюшкова, и Жуковского — с созданием эпического произведения нового типа, связанного с русской народной почвой,

знаменовала собой не только кризис поэтики «Арзамаса», но и некий тупик, в который она зашла. Этим и объясняются те нетерпеливые ожидания и большие надежды, которые возлагались арзамасцами на поэму молодого Пушкина.

3

Еще в 1816 г., в период своего «уныния» и разочарованности, Пушкин в одном из элегических посланий той поры (к одному из своих тогдашних приятелей, офицеру и второстепенному поэту-романтику А. А. Шишкову) давал суровую критическую самооценку своему лицейскому стихотворству:

По доброте души я верил в упоеньи
Волшебнице-Мечте, шепнувшей: ты поэт,—
И, презря мудрости угрозы и советы,
С небрежной легкостью нанизывал куплеты,
Игрушкою себя невинной веселил;
Угодник Бахуса, с веселыми друзьями
Бывало пел вино водяными стихами,
В дурных стихах дурных писателей бранил,
Иль Дружбе плел венок,— и дружество зевало
И сонные стихи впросонках величало,
И даже,— каюсь я,— пустынный согрешил,—
Я первой пел любви невинное начало..
Но скрылись от меня парнасские забавы!..
Не долго был я усыплен,
Не долго снились мне мечтанья Муз и Славы:
Я строгим опытом невольно пробужден.
Уснув меж розами, на тернах я проснулся.
Увидел, что еще не гения печать —
Охота смертная на рифмах лепетать...

Под это «лепетанье на рифмах» Пушкин, как видим, подводит все жанры своей лицейской лирики — и анакреонтику, и сатирические насмешки над писателями-«беседчиками», и стихи о дружбе, и элегические стихи о первой любви. Характерно здесь даже и чисто фразеологическое совпадение с Батюшковым, который также в эту пору сугубо критически относился ко всему, им написанному, называя почти всю свою поэзию «лепетаньем» «крохотной музыки».

Не удовлетворен был Пушкин и той весьма ограниченной аудиторией — кругом ближайших друзей, — на которую была рассчитана и среди которой имела основное хождение вся эта стихотворная «мелочь», все эти «игрушки», «шалости», «безделки». Хотя, как мы помним, он и обращал слова сочувствия

к Жуковскому, творившему «для немногих», но его самого читательская аудитория, состоявшая только «из немногих», явно никак не могла удовлетворить.

Строгая самооценка, суровое самосознание были кризисом, связанным с дальнейшим могучим творческим ростом поэта.

За пределы ограниченной карамзинистской тематики и за пределы ограниченной же, по преимуществу дружеской, аудитории, как уже было выше показано, выходит Пушкин в своих «вольных стихах», которые получают широчайшее распространение во всех сколько-нибудь передовых слоях тогдашнего общества. Потребностью выйти за эти узкие пределы диктуется и его упорная работа над «Русланом и Людмилой».

4

Поэма Пушкина тесно и непосредственно связана со «старинной повестью» Жуковского «Двенадцать спящих дев». Можно думать, что не случайно Пушкин начинает работать над «Русланом и Людмилой» как раз в том же 1817 г., в который была закончена Жуковским, а затем и полностью выпущена в свет его стихотворная повесть. Повесть Жуковского, несмотря на то, что она, как я уже подчеркивал, явно не решала проблемы русской романтической поэмы, сразу же приобрела чрезвычайно широкую популярность. В то же время она явилась одним из чистейших образцов того «небесного», мистического и, тем самым, «дворцового» романтизма, который резко порицался «либералистами» конца 10-х — первой половины 20-х годов и был глубоко чужд материалисту Пушкину. Все это и могло послужить прямым толчком к намерению Пушкина попытаться самому взяться за решение все той же назревшей и никак не решенной Жуковским задачи.

Бесплотному, мистическому, сотканному из лунных лучей и туманов романтизму «старинной повести» Жуковского Пушкин резко противопоставляет другой тип романтизма — земного, чувственного.

Известно, что в описании того замка дев, в который попадает один из героев поэмы Пушкина, Рагмир, поэт прямо спародировал самую сердцевину «старинной повести» Жуковского. Но этим, в конце концов, не очень значительным и, во всяком случае, периферийным, даже почти внесюжетным эпизодом связь ее с «Двенадцатью спящими девами» отнюдь не ограничивается. Если прочесть оба эти произведения одно за другим, то нетрудно убедиться, что эта связь ощутима на всем протяжении «Руслана и Людмилы». В то же время эта связь все время идет, так сказать, — «от противного»; по ряду существеннейших мо-

ментов Пушкин едва ли не сознательно противопоставляет свою поэму «старинной повести» Жуковского.

Пушкин относит свою поэму в эпоху русского средневековья («нашего рыцарства», по уже приведенным словам Уварова), связываемого в русском былевом эпосе с именем того самого князя Владимира, писать поэму о котором собирался и Жуковский. Правда, поскольку Владимир выступает в поэме Пушкина «стариком», действие ее происходит не до «введения христианской веры», а уже после него. Но в самой поэме это никак не чувствуется, если не считать двукратного и довольно неопределенного упоминания о «молитве» в самом ее конце (перед боем с печенегами Владимир проводит ночь в «горестной молитве», несколько далее говорится о «молитвах русских витязей»). Зато Пушкин щедро наполняет свою поэму «баснословием», в изобилии черпая материал для него из «народных преданий».

Однако, вопреки Уварову и в противоположность своей собственной лицейской поэме о Бове, Пушкин не пишет своей новой поэмы «русским размером». Вообще, работая над ней, он явно учитывает лицейский опыт своей работы над аналогичным литературным замыслом и заданием.

Как мы отмечали, Пушкин тогда же почувствовал всю внутреннюю противоречивость, а отсюда и прямую ложность принятой им было попытки пересказать популярную народную сказку в манере Вольтера и вместе с тем в формах русского народного стихосложения. Этой ошибки он теперь не повторяет.

Атмосфера веселой и вольной насмешки, легкой иронии веет и над новой поэмой Пушкина. Но теперь это не вступает в противоречие с содержанием и формой поэмы.

Пушкин отнюдь не идет по пути «Людмилы» и «Двенадцати спящих дев» Жуковского, то-есть по пути «склонения» иностранного подлинника на русские нравы. В то же время, в противоположность своей лицейской поэме о Бове, он не кладет в основу новой поэмы и никакого определенного фольклорного источника — ни сказки, ни былины (как Н. Львов, отчасти Радищев-сын, автор поэмы «Альоша Попович и Чурила Пленкович», которую сам Пушкин приписывал его отцу). Не находим в поэме даже непосредственно заимствованных из фольклора имен. В то же время вся она построена на мотивах и образах, почерпнутых из русского народно-сказочного творчества, либо в той или иной мере связанной с ним русской же книжной традиции, замечательную осведомленность в которой Пушкин неоднократно обнаруживает. В пестрой сюжетно-повествовательной ткани поэмы причудливо переплетается слышанное в детстве от няни или дядьки с усвоенным из лубочной народной сказки или из многочисленных литературных произведений в «народном» духе конца XVIII — начала XIX века,

куда входят и «Душенька» Богдановича, и «Русские сказки» Левшина, и «Бахарияна» Хераскова, и «Громвал» Каменева, и многое другое.

Однако Пушкин совершенно свободно распоряжается всем этим воспринятым и накопленным им материалом. Отдельные переключки и реминисценции из всех этих разнообразных источников, которые в довольно большом количестве обнаружены исследователями, полностью тонут и растворяются в общем единстве и целостности пушкинского замысла.

На крыльях вымысла носимый,
Ум улетае за край земной —

так определял сам Пушкин свою работу над поэмой в эпилоге к ней. И он вольно носился на этих «крыльях вымысла», отдавался свободной и прихотливой игре фантазии, насыщенной разнообразным народно-сказочным и книжным материалом.

Но в то же время вся эта фантастика не обволакивала собой действительности, как мы это наблюдаем в балладном творчестве Жуковского, превращавшего даже вполне реальных персонажей в некие бесплотные видения и грезы, сквозящие «мирами иными», а, наоборот, облакалась во вполне земные, чувственные, пластические формы. Фантастические персонажи поэмы — Фин, Наина, Черномор — живут, думают, чувствуют, как обычные реальные люди; как и они, наделены земными страстями; как и они, несмотря на все свое колдовское могущество, бессильны перед разрушительной властью времени (вспомним трагикомический финал романа Финя и Наины, вспомним плачевное бессилие Черномора перед взятой им в плен красавицей). Еще больше относится это к реальным действующим лицам поэмы — к ее главному герою Руслану, к трем другим соискателям руки Людмилы, к самой Людмиле, к ее отцу — князю Владимиру.

Руслан, как и Вадим «Двенадцати спящих дев», пускается по твету, преодолевая все препятствия в стремлении к «желанному». Но, в противовес Жуковскому, решительно ничего мистического в этом нет.

Вадиму, которому Провидением было суждено стать искупителем грехов продавшего себя дьяволу Громобоя, трижды является во сне «чудосный муж», весь седой, в «белой ризе», с серебряным звонком в руке, как в католических храмах, и показывает в «голубой дали» некое «преlestное выденье» неведомой «младой девы» с лицом, закрытым «завесою туманной»:

Вздыхая, жалобной рукою
Манило привиденье
Итти Вадима за собой...
И юноша в смятенъе,
К ней, сердцем вспыхнув, полетел...

Но вдруг... призрак сокрылся,
Вдали звонок один гремел,
И бледный луч светился;
И вместе с девою пропал
Старик в одежде белой...
Вадим проснулся, день снял,
А в вышине... звенело.

Этот мистический звон, который отныне немолчно звучит Вадиму, этот «воздушный призрак», летающий «пред ним в знакомом покрывале», — все это рождает в нем романтическое «стремление вдаль», «скорбь о неизвестном» и побуждает, «презрев житейское», идти «неведомой стезей» в некий загадочный «желанный край».

В поэме Пушкина все просто, определенно, естественно, несмотря на всю ее сказочную фантастику. Руслан пускается в свой богатый приключениями путь, весь полный «житейским» — на поиски своей молодой жены, с которой он только что сочетался браком и которая была похищена из его страстных объятий:

И вот невесту молодую
Ведут на брачную постель;
Огни погасли... и ночную
Лампаду зажигает Лель.
Свершились милые надежды,
Любви готовятся дары;
Падут ревиные одежды
На царградские ковры...
Вы слышите ль влюбленный шопот
И поцелуев сладкий звук,
И прерывающийся ропот
Последней робости?... Супруг
Восторги чувствует заране;
И вот они настали... Вдруг
Гром грянул...

Столь же естественны побуждения и всех трех соперников Руслана, еще раньше влюбленных в Людмилу и также отправляющихся на ее поиски, поскольку великий князь, совсем, как в сказках, обещает тому, кто найдет и освободит его дочь, ее руку, да еще «цардарства» в придачу.

Балладные персонажи повести Жуковского или условно схематичны (страшный грешник Громобой, киевская княжна, о которой мы узнаем только, что она молода и прекрасна), или призрачно бесплотны (образы двенадцати дев, которые как сомнамбулы, подобно «бледному дыму», уединенным теням, облеченным туманным покровом», мелькают перед читателями). Правда,

главного героя повести, Вадима, Жуковский по началу словно бы рисует в более конкретных очертаниях — в виде некоего простодушно-патриархального древнерусского витязя, который пленяет не только красотой, но и «дерзким могуществом», проводит все свои досуги на охоте за дикими зверями, и в то же время, как «добрый молодец» русских сказок, почтителен к родителям, и т. д. Однако и этот намечающийся было образ вскоре полностью теряет свои реально-жизненные черты, целиком растворяясь в некоем таинственно-романтическом томлении, которое, лишая его воли и чувств, властно, почти как сомнамбулу, влечет и толкает вперед к неведомой цели. Древнерусский витязь превращается в одержимого мистика-романтика.

Совсем иное у Пушкина. В первых же критических откликах на «Руслана и Людмилу» современники с особенной похвалой отзывались о разработке Пушкиным «характеров» героев его поэмы. «В этой части, одной из труднейших, молодой стихотворец наш торжествует», — пишет А. Ф. Воейков.⁶ Действительно, в поэме перед нами не прямолинейно-условные, классицистические схемы, не бесплотные тени и призраки, а полнокровные лица, каждое из которых наделено своим особым, подчас довольно полно и богато развитым характером, определяющим линию его поведения и обуславливающим его жизненную судьбу.

В противоположность сомнамбулическому Вадиму, Руслан — весь из плоти и крови — показан с большой разносторонностью и широтой. Он храбр, пылок, решителен, добр, горд, отзывчив, благороден, великодушен, богатырски-силен. Пушкин прямо подчеркивает именно национально-русский характер доблести Руслана, представителя могучей и непобедимой «русской» силы. Вспомним обращение Руслана к Черномору: «Смирись, покорствуй русской силе!», и несколько ранее слова самого автора: «силе русской изумясь». В полный свой рост Руслан — русский «могучий богатырь» — вырастает в финале поэмы, в сцене его победоносного боя с печенегами:

...в поле меж врагами,
Блестая в латах, как в огне,
Чудесный воин на коне
Грозой несется, колет, рубит,
В ревущий рог, летая, трубит...
То был Руслан. Как божий гром,
Наш витязь пал на басурмана...
Где ни просвищет грозный меч,
Где конь сердитый ни промчится,
Везде главы слетают с плеч,
И с воплем строй на строй валится;

В одно мгновение бранный луг
Покрыт холмами тел кровавых,
Живых, раздавленных, безглавых,
Громадой копий, стрел, кольчуг.
На трубный звук, на голос боя
Дружины конные славян
Помчались по следам героя,
Сразились... гибни, басурман!
Объемлет ужас печенегов...

Но в то же время Руслан — отнюдь не просто схема идеального русского богатыря, рисуемого вне времени и пространства. На облик этого «витязя беспримерного» Пушкин явно стремится наложить черты исторического правдоподобия, колорита эпохи. Он наделяет своего героя не только известной резкостью, подчас и прямо грубостью, в поведении и в языке, но и жестокостью. Вспомним эпизод с головой, которой он «щекотит ноздри копием», его грубо-бахвальское к ней обращение:

Молчи, пустая голова!
Слышал я истину бывало:
Хоть лоб широк, да мозгу мало!
Я еду, еду, не свищу,
А как наеду, не спущу!

Вспомним его богатырскую пощечину той же голове, сопровождаемую «намереньем жестоком ей нос и уши обрубить». Причем Пушкин вводит этот эпизод совершенно сознательно. Несколько времени спустя, узнав, что П. А. Катенин перевел «Сида» Корнеля, он спрашивал его: «Скажи: имел ли ты похвальную смелость оставить пощечину рыцарских веков на жеманной сцене 19-го столетия? Я слышал, что она неприлична, смешна, *ridicule*». ⁷ «Пощечину рыцарских веков» заставляет он дать и своего Руслана. И так же, как пощечина Сида, она произвела впечатление совершенно «неприличной, смешной» на одного из противников поэмы.

Равным образом Пушкин рисует своего героя не только в моменты торжества и победы (бой с Черномором, битва с печенегами), но и в минуты упадка духа, глубокого уныния. Его Руслан способен и к элегическим настроениям (его меланхолические размышления на поле, усеянном мертвыми костями), и к лирическим порывам, и к дикому и неистовому исступлению, когда, не найдя в замке Черномора Людмилы, он начинает все «рушить и крушить» своим страшным мечом.

Опять-таки в противоположность насквозь лирическому «Вадиму» Жуковского, поэма Пушкина отнюдь не является произведением об одном герое. Поэт стремится дать широкое эпиче-

ское полотно, явить действительность разносторонне, а не только в ее положительных и даже прямо идеальных проявлениях.

Полной противоположностью открытому, доброму, вспыльчивому, но великодушному Руслану является другой киевский витязь, его соперник Рогдай, храбрый и сильный воин, «надежда киевлян», «воитель смелый, мечом раздвинувший пределы богатых киевских полей». Но в то же время он замкнут, зол, угрюм, мрачен, ревнив. Эта с самого начала резко подчеркиваемая Пушкиным контрастность неизбежно делает Рогдая непримиримым врагом Руслана. В этом — прямая завязка их будущего смертельного столкновения, кончающегося гибелью «овирепого» Рогдая. Еще примечательнее во всех отношениях образ второго соперника Руслана — надменного крикуна, хвастуна, обжоры и труса Фарлафа. Наличие в поэме подобного образа сообщает повествованию Пушкина особенно сочный, материально-земной колорит.

Вместе с тем едва ли случайно, что своему Фарлафу, который помимо всего оказывается по ходу действия изменником и презренным злодеем, Пушкин придает варяжское имя (в летописи в связи с Олегом встречается имя Фарлов или Фрелаф). В «Бове» Радищева Пушкин читал такие гневно-иронические строки о варягах:

...всю жизнь на синем море
Провела она с лет юных
В шайке лютых и сипрепых,
Ко серебру и злату алчных,
Сих Варягов и Норманов,
Коиm прозвище в дни наши
Не разбойники морские,
Не наездники, не воры,
Сохрани нас бог, помилуй,
Чтоб их назвали столь мерзко...
Но те люди благородны,
Что без страха разъезжают
В те суровые години,
Как Яр Позвизд с Чернобогом,
Пеня волны, окропляют
Их верхи людскою кровью;
Грябят всех — без наказания.

Поскольку с так называемым «призванием варягов» традиционно связывалось в то время установление княжеской власти — «самодержавства»; с другой стороны, поскольку представители высших аристократических кругов также всячески стремились

выводить свои родословные от варяжских предков, подобная характеристика варягов Радищевым явно имела определенное политическое звучание. В связи с этим политический смысл могло иметь и противопоставление носителю «русской силы» Руслану злодея-варяга Фарлафа.

Очень интересна по-своему и обрисовка Пушкиным характера третьего соперника Руслана — «младого хазарского хана Ратмира». Самое появление его в числе других витязей при дворе Владимира не только вполне оправдано исторически, но и прямо способствует историческому колориту эпохи. После того как хазары были наголову разбиты отцом Владимира, Свято-славом, и Хазария пала, многие из них стали служить русским князьям. В то же время, подобно тому как в Руслане Пушкин старается дать образец русского национального характера, в обрисовке Ратмира он делает первую несомненную попытку проникнуть в дух и существо другой национальности. В образе страстного, наклонного к чувственным наслаждениям и ленивой неге юного хана перед нами возникает колоритный облик восточного кочевника.

Уже в первых же критических откликах на «Руслана и Людмилу» восторженно отмечалось и то несомненное искусство, с каким Пушкин показывает своих героев, не столько рисуя их облик в авторских характеристиках, сколько заставляя их раскрываться перед читателем непосредственно из собственных слов и поступков. «Приятно для народной гордости Россиянина, — писал один из достаточно придирчивых к Пушкину критиков, — видеть, что герои Пушкина больше говорят и действуют, нежели Вольтеры в Генриаде». ⁸

Действительно, дав путем авторской характеристики легкий предварительный абрис трех соперников Руслана в сцене свадебного пира, Пушкин вскоре полностью и с большим мастерством, притом уже без всякого авторского посредничества раскрывает внутренний мир каждого из них в сцене езды по полю:

Руслан томился молчаливо,
И смысл и память потеряв,
Через плечо глядя спесиво
И важно подбочась, Фарлаф
Надувшись ехал за Русланом.
Он говорит: «Наслау я
На волю вырвался, друзья!
Ну, скоро ль встречу с великаном?
Уж то-то крови будет течь,
Уж то-то жертв любви ревнивой!
Повеселись, мой верный меч,
Повеселись, мой конь ретивый!»

Хазарский хан, в уме своем
Уже Людмилу обнимая,
Едва не пляшет над седлом;
В нем кровь играет молодая.
Огня надежды полон взор:
То скачет он во весь опор,
То дразнит бегуна лихого,
Кружит, подымлет на дыбы,
Иль дерзко мчит на холмы снова.

Рогдай угрюм, молчит — ни слова...
Страшась неведомой судьбы
И мучась ревностью напрасной,
Всех больше беспокоен он,
И часто взор его ужасный
На князя мрачно устремлен.

Имя героини поэмы Пушкина в сознании читателей-современников, несомненно, должно было ассоциироваться с именем героини первой «русской баллады» Жуковского «Людмила» — одного из популярнейших его произведений. Однако Пушкин, возможно, и назвал свою героиню именно этим именем для того, чтобы резче противопоставить ее балладной Людмиле с ее «тощими мечтаниями любви идеальной». И в самом деле Людмила Пушкина нисколько не походит на свою балладную тезку. Людмила баллады, узнав о смерти милого, призывает смерть и к себе («Расступись, моя могила, гроб откройся, полно жить») и жестоко наказывается за это как за «безрассудный ропот» на творца, хотя, по мнению Грибоедова, ничего «ужасного» в этом ропоте нет, и, наоборот, все слова ее «дышат кротостью и смиренiem». Людмила поэмы тоже «безутешно» грустит о супруге, с которым так неожиданно и жестоко разлучена, тоже помышляет о самоубийстве. Но перед нами отнюдь не экзальтированная героиня баллады, а «милая», кокетливая, «немножко ветреная», смешливая, любящая рядиться (не может, несмотря на всю свою «безутешность», не вертеться перед зеркалом и отказать себе в удовольствии примерить новый наряд), «девушка в семнадцать лет», рисуемая поэтом в грациозно-шутливой и слегка иронической манере «Душеньки» Богдановича — произведения, столь восхищавшего Пушкина и в лицейские годы, и в эту пору. Вот как описывается, например, пробуждение Людмилы, после ночного появления в ее опочивальне Черномора:

Читатель, расскажу ль тебе,
Куда красавица девалась?
Всю ночь она своей судьбе
В слезах дивилась и — смеялась.

Ее пугала борода,
 Но Черномор уж был известен,
 И был смешон, а никогда
 Со смехом ужас несовместен.
 Навстречу утренним лучам
 Постель оставила Людмила,
 И взор невольный обратила
 К высоким чистым зеркалам;
 Невольно кудри золотые
 С лялейных плеч приподняла;
 Невольно волосы густые
 Рукой небрежной заплела;
 Свои вчерашние наряды
 Нечаянно в углу нашла;
 Вадохнув, оделась и с досады
 Тихонько плакать начала;
 Однако с верного стекла
 Вздыхая не сводила взора,
 И девице пришло на ум,
 В волнении сгоревших дум,
 Примерить шапку Черномора.
 Все тихо, никого здесь нет;
 Никто на девушку не взглянет...
 А девушке в семнадцать лет
 Какая шапка не пристанет!
 Рядиться никогда не лень...

Однако Пушкину кажется чересчур серьезным даже и тон автора «Душеньки», и временами он добродушно пародирует и этого последнего, перенося, пусть тоже шутовское, но все же мифологизированное, повествование Богдановича в иную, чисто земную сферу, придавая поступкам героини человеческую, «слишком человеческую» мотивировку. Так, Душенька в отчаянии, что она лишилась супруга, тщетно хочет лишить себя жизни, но, волею «гневной судьбы», «смерть от ней бежала», и все ее попытки покончить с собой ни к чему не вели: бросалась она в пропасть, зефиры подхватывали ее и тихо опускали на мураву; хотела поразить себя острым камнем, он превращался в хлеб; пыталась повеситься на высоком и «крепчайшем» суку, он «с почтением» опустился долу и ставил ее на землю, и т. д. Явно переключаются с этим попытки покончить с собой Людмилы, когда, неожиданно вырванная из супружеских объятий, она очнулась во владениях Черномора. Но вот как рассказывает об этом Пушкин:

Но безутешная Людмила
 Идет, идет и не глядит;

Волшебства роскошь ей посылала,
Ей грустен неги светлый вид;
Куда, сама не зная, бродит,
Волшебный сад кругом обходит,
Свободу горьким дав слезам,
И взоры мрачные возводит
К неумолимым небесам.

Кстати, «неумолимые небеса» попали сюда прямо из «Людмилы» Жуковского («небо к нам неумолимо», — восклицает героиня баллады, — и дальше снова: «Что взирать на небеса? Что молить неумолимых?»).

Вдруг осветился взор прекрасный;
К устам она прижала перст;
Казалось, умысел ужасный
Рождался... Страшный путь отверст:
Высокий мостик над потоком
Пред ней висит на двух скалах;
В унынии тяжком и глубоком
Она подходит — и в слезах
На воды шумные взглянула,
Ударила, рыдая, в грудь,
В волнах решилась утонуть —
Однако в воды не прыгнула —
И далее продолжала путь.

Через некоторое время Людмила чувствует голод — перед ней немедленно оказывается «роскошный обед»:

Дивится пленная княжна,
Но тайне думает она:
«Вдали от милого, в неволе,
Зачем мне жить на свете боле?
О ты, чья гибельная страсть
Меня терзает и лелеет,
Мне не страшна злодея власть:
Людмила умереть умеет!
Не нужно мне твоих шатров,
Ни скучных песен, ни пиров —
Не стану есть, не буду слушать.
Умру среди твоих садов!»
Подумала — и стала кушать.⁹

Характерно, что тот же Воейков, не поняв намеренной пародийности этих мест и упрекая Пушкина за то, что он «некстати шутит» над своей героиней, приводил ему в пример как раз Богдановича: «Богданович иначе поступил в подобном случае».¹⁰

Пародизирует, кстати, только значительно резче и грубее этот же эпизод из «Душеньки» и Радищев в своей поэме «Бова». ¹¹

Исполнена «натуры», употребляя термин Грибоедова, и реакция Людмилы на появление в ее опочивальне Черномора:

Уж он приблизился: тогда
Княжна с постели соскочила,
Седого карлу за колпак
Рукою быстрой ухватила,
Дрожащий занесла кулак,
И в страхе завижала так,
Что всех арапов оглушила,
Трепеща, скорчился бедняк,
Княжны испуганной бледнее;
Зажавши уши поскорее
Хотел бежать... ¹²

Некоторые критики — современники Пушкина — упрекали его в известной исторической невыдержанности характеров поэмы, языка ее героев. Действительно, элегические размышления Руслана о «траве забвенья» и «вечной темноте времен» не очень вяжутся с обликом древнего русского богатыря; несомненным анахронизмом является и «опрошение» князя Ратмира, полюбовавшегося «пастушку» и ставшего рыбаком. Недаром этот эпизод в духе пасторалей XVIII века так восхищал критиков-карамзинистов, объявивших его «самым приличным, самым целомудренным и самым лучшим по содержанию и слогу во всей поэме». ¹³

Но, вместе с тем, все современники чувствовали в поэме нечто принципиально новое и дотоле в русской поэзии небывалое.

5

П. А. Катенин, не находивший в «Руслане и Людмиле» фольклорной русской древности, осуждал за это автора: «Читателю хочется того времени, того быта, тех поверий и лиц; вокруг ласкового князя Владимира собирает он мысленно Илью Муромца, Алешу Поповича, Чурилу, Добрыню, мужиков-залешан, видит их сражающихся с Соловьем-разбойником, с Ягой-Бабой, с Кашеем бессмертным и Змеем Горынычем, а встреча вместо их незнакомцев — не знает, где он, и ничему не верит». ¹⁴

Упрек этот явно был мимо цели. Как мы видели, Пушкин с самого начала не захотел строить свою поэму на пересказе каких бы то ни было фольклорных источников, предоставив в этом отношении своему творческому «вымыслу» полную свободу распоряжаться материалами, привлекаемыми из народного творчества. С другой стороны, Катенин был решительно не прав,

говоря об отсутствии в поэме «того времени, того быта». Наоборот, если в поэме Пушкина и отсутствовала условно-фольклорная старина, в ней как раз было то, чего не было во всей предшествующей ему литературе от трагедий Сумарокова до якобы исторических повестей Карамзина, — имелись, правда, еще мало развитые, но несомненные элементы подлинной историчности.

В начале 1818 г., когда Пушкин только что стал оправляться от тяжелой болезни — «гнилой горячки», больше чем на месяц приковавшей его к постели, вышли первые восемь томов «Истории Государства Российского» Карамзина. Появление их оказалось подлинным литературным событием. Сам Пушкин позднее так вспоминал об этом: «Это было в феврале 1818 года. Первые восемь томов «Русской Истории» Карамзина вышли в свет. Я прочел их в моей постели с жадностью и со вниманием. Появление сей книги (как и быть надлежало) наделало много шуму и произвело сильное впечатление. 3000 экземпляров разошлись в один месяц (чего никак не ожидал и сам Карамзин) — пример единственный в нашей земле. Все, даже светские женщины, бросились читать историю своего Отечества, дотоле им неизвестную. Она была для них новым открытием. Древняя Россия казалось найдена Карамзиным, как Америка — Колумбом. Несколько времени ни о чем ином не говорили».¹⁵

Консервативная установка карамзинской «Истории» была встречена с крайним неодобрением в кругах тогдашних «либералов». «Молодые якобинцы, — вспоминает Пушкин, — негодовали; несколько отдельных размышлений в пользу самодержавия, красноречиво опровергнутые верным рассказом событий, — казались им верхом варварства и унижения».¹⁶ Карамзинской апологии самодержавия явно не одобрял и Пушкин. Об этом прямо свидетельствует знаменитая эпиграмма, упорно связывавшаяся с его именем:

В его «Истории» изящность, простота
Доказывают нам без всякого пристрастья
Необходимость самовластья
И прелесть кнута.¹⁷

Но самый исторический материал, который он в изобилии находил в карамзинской «Истории», — «верный рассказ событий» произвел на него очень большое впечатление. С этого времени начинается непрерывный и все более нараставший в Пушкине интерес к русской истории и многочисленные попытки писать на исторические темы. Первые следы этого мы и обнаруживаем в «Руслане и Людмиле». Обращение именно к эпохе Владимира и его богатырей («круг седых богатырей», «храбрый сонм богатырей»), — к временам «нашего рыцарства» — было

подсказано Пушкину былевым эпосом. В соответствии с поэтикой романтической рыцарской поэмы и широким использованием народно-сказочного материала он щедро наполняет «Руслана и Людмилу» «баснословием». Но, вместе с тем, он не ограничивается, подобно Жуковскому, — автору «русской баллады» и «старинной повести», переначенных на русский лад, — только чисто внешним упоминанием нескольких историко-географических имен. Впервые в нашей литературе Пушкин пытается дать и дает в ряде мест своей поэмы представление о русской действительности того времени, отвечающее историческим данным, которые он почерпнул в жадно прочитанных им томах «Истории» Карамзина. Таково, например, открывающее поэму описание древнерусского пира. Подобный зачин — опять-таки в духе былин. Но само описание пира приобретает под пером Пушкина отнюдь не традиционный эпически-условный, а очень живой и поэтический и вместе с тем художественно-зримый, конкретно-весомый характер:

В толпе могучих сыновей,
С друзьями, в гряднице высокой
Владимир-солнце пировал;
Меньшую дочь он выдавал
За князя храброго Руслана
И мед из тяжкого стакана
За их здоровье выпивал.
Не скоро ели предки наши,
Не скоро двигались кругом
Ковши, серебряные чаши
С кипящим пивом и вином.
Они веселье в сердце лiali,
Шипела пена по краям,
Их важно чашники носили
И низко кланялись гостям,

Слился речи в шум невнятный;
Жужжит гостей веселый круг;
Но вдруг раздался глас приятный
И звонких гуслей бегдый звук;
Все смолкли, слушают Баяна
И славят сладостный певец
Людмилу-преlestь и Руслана
И Лелем свитый им венец.

Впервые с такой поэтической яркостью, точностью, сжатостью и вместе полнотой дана здесь Пушкиным картина древнерусского быта, на отсутствие которого в поэме несправедливо жаловался Катенин. И что особенно замечательно — в этом опи-

сании не чувствуется никакого стремления к археологической нарочитости, перегруженности историко-экзотическими деталями. Нет в нем и густо архаизированной лексики, которой требовал от произведений такого рода Катенин. Правдивый исторический колорит создается Пушкиным самыми скромными и простыми средствами: двумя-тремя старинными словами (гридница, чашники), точной выразительностью эпитета («тяжкий стакан» — тяжкий потому, что не из стекла, а из металла; далее: «серебряные чаши»), картинностью отдельных деталей (чашники, которые «низко кланялись гостям»). Вполне оправдано и присутствие на пире (вместо традиционно условных «бардов» или «скальдов», которые переполняли русские стихи того времени, нередко появляясь в явно несоответствующей национально-исторической среде и обстановке) древнерусского певца-Баяна с его звонкими гусями — новый и еще более явный, чем в «Воспоминаниях в Царском Селе» след знакомства и переклички Пушкина со «Словом о полку Игореве» — произведением, которым он станет живо и восторженно интересоваться и которое будет исключительно высоко ценить в течение всей своей жизни (имя Баяна упоминается в поэме и еще несколько раз: «И струны громкие Баянов» — в 3-й песне; «И голос вещего Баяна» — в 1-й песне). Вместе с тем отнесение Баяна ко времени Владимира, как и эпитет «сладостный», очень возможно подсказаны Пушкину Радищевым, который свои «Песни, петье на состязаниях в честь древним славянским божествам», развивающие один из эпизодов «Слова о полку Игореве» и сопровождаемые, как уже указывалось, эпиграфом из него, открывает таким обращением к Баяну: «Певец лет древних славных, певец времени Владимира, коего в троне парящая слава быстро пронеслась до Геллеспонта, Боян, певец сладчайший, коего глас, соловьиному подобной, столь нежно шекотал слухи твоих современников, возложи, Боян, благозвонкие твои персты на одушевленные, на живые твои струны...»¹⁸

Замечательно и описание в самом конце поэмы битвы киевлян с печенегами, в котором тоже чувствуется некоторое воздействие «Слова о полку Игореве» и которое так ценил Кюхельбекер, даже предпочитая его позднее знаменитому описанию Полтавской битвы в «Полтаве».¹⁹ Восторг Кюхельбекера понятен и естественен.

В пушкинское время особенно славилось описание Куликовской битвы русских с татарами, данное Ломоносовым в его трагедии «Тамира и Селим»:

Уже чрез пять часов горела брань сурова,
Сквозь пыль, сквозь пар едва давало солнце луч.
В густой крови кипя тряслась земля багрова,
И стрелы падали дождевых гуще туч.

Уж поле мертвыми наполнилось широко;
 Непрядва трупами спершись едва текла.
 Различный вид смертей там представляло око,
 Различным образом поверженны тела.
 Иной с размаху меч занес на сопостата,
 Но прежде прободен удара не скончал.
 Иной, забыв врага, прельщался блеском злата,
 Но мертвый на корысть желанную упал.
 Иной, от сильного удара убегаю,
 Стремглав на низ слетел и стонет под конем.
 Иной пронзен угас, противника пронзая,
 Иной врага поверг, и умер сам на нем.²⁰

Ломоносов тоже стремится придать исторический колорит этому описанию (река Непрядва, забитая трупами убитых, и т. п.), но самое описание боя носит канонически-условный характер. И недаром так восторгавшийся этим описанием Батюшков почти полностью переносит его в одно из своих собственных стихотворений.²¹

Сопоставим с этим пушкинское описание боя:

И день настал. Толпы врагов
 С зарею двинулись с холмов;
 Неукротимые дружины,
 Волнуясь, хлынули с равнины
 И потекли к стене градской;
 Во граде трубы загремели.
 Бойцы сомкнулись, полетели
 Навстречу рати удалой.
 Сошлись — и заварился бой,
 Почуя смерть, взыграли кони,
 Пошли стучать мечи о брони;
 Со свистом туча стрел взылась.
 Равнина кровью залилась;
 Стремглав наездники помчались,
 Дружины конные смешались;
 Сомкнутой, дружною стеной
 Там рубится со строем строй;
 Со всадником там пеший бьется;
 Там конь испуганный несется;
 Там русский пал, там печенег;
 Там крики битвы, там побег;
 Тот опрокинут булавою;
 Тот легкой поражен стрелою;
 Другой, придавленный щитом,
 Растоптан бешеным конем...
 И длился бой до темной ночи...

Дело здесь не только в прелести стихов, в энергии и динамике описания, а в том, — и это главное, — что здесь изображен не бой вообще, а именно бой осажденного древнерусского «града» с «питомцами бурных набегов» — печенегами.

Помимо, хотя и немногочисленных, но прямых исторических и историко-бытовых картинок и описаний, «исторический колорит» то там, то здесь — притом без всякой навязчивости, почти незаметно — накладывается Пушкиным на его поэму. То отдельным эпитетом (например, «падут ревнивые одежды на цареградские ковры», где традиционно литературное словосочетание — «ревнивые одежды» сразу, благодаря эпитету «цареградские», приобретает «местный» отпечаток), то заимствованным из летописи именем (Фарлаф — летописное — Фарлов, Фрелаф), то фигурой юного хазарского хана. Нет в поэме Пушкина и тех несообразностей, с которыми мы сталкиваемся даже, пожалуй, в наиболее историческом из произведений русской допушкинской художественной литературы — в повести «Марфа Посадница» Карамзина, где, например, войска московского князя попросту именуются «легионами». Наоборот, Пушкин, так сказать, «исправляет» историей фольклор, заставляя «храбрый сонм богатырей» Владимира сражаться не с условными былинными «татарами», а с исторически реальным врагом того времени — печенегами.

Заслуживает внимания и характер изображения Пушкиным единственного реально исторического лица в поэме — князя Владимира. «Владимир, благочестивый, великолепный, могущий Монарх, солнце подданных, нежный отец детей своих, изображен здесь так точно, как представляет его нам правдивая история», — писал в своем отзыве на поэму Пушкина А. Ф. Воейков.²² Однако другой критик (из «Невского Зрителя») был явно оскорблен изображением Владимира. Отмечая, что Пушкин «между необыкновенными героями своей поэмы поместил и историческое лицо — великого князя Владимира», критик продолжал: «Всякой русской, всякой христианки при одном имени его исполняется чувств благоговения. Впрочем, хорошо, что он показывается только в первой и последней песнях поэмы. Вначале он пирует, потом, узнав о похищении Людмилы, распадается гневом и вопрошает с ужасным пламенным челом... сжалиться над стариком, а в конце при нем Киев, осажденный печенегами, и он, один оставшись близ дочери своей, молится, и, наконец, после оживления ее пирует».²³ Благочестивого критика явно не удовлетворяло то, что Пушкин дал канонический образ героя, великого князя, да еще причисленного к лику святых, чересчур просто, по-человечески (гостеприимный хозяин пира, любящий отец, то гневный, то страдающий), без всякой иконописности и ложной величавости. Позднее именно за такую

простоту — «домашность» изображения исторических лиц — особенно хвалил Пушкин Вальтера Скотта. Но, как видим, сам Пушкин становится на аналогичный путь еще до знакомства с историческими романами Вальтера Скотта.

6

Один из старших современников Пушкина, поэт и критик, С. Е. Раич, который так пленился «Русланом и Людмилой», что склонен был и много позднее, даже в конце 30-х годов считать ее чуть ли не самым лучшим его произведением, писал: «Характеры в «Руслане и Людмиле» определены, индивидуальные и развиты, сколько позволял объем поэмы; нельзя сказать, что каждый из них резко обрисован, но этого нельзя строго требовать от нашего поэта, — он почти первый у нас выступил на эпическое поприще и, к чести его должно сказать, первый вывел на сцену в «Руслане и Людмиле» людей, а не тени». ²⁴

Действительно, из мира теней поэзии Жуковского в «Руслане и Людмиле» мы переходим в мир, населенный живыми людьми, наделенными вместо «тощих мечтаний любви идеальной» вполне реальными, земными желаниями и страстями.

Сам Пушкин в духе поэтики карамзинизма посвящает свою поэму «прекрасному полу»:

Для вас, души моей царицы,
Красавицы, для вас одних
Времен минувших небылицы,
В часы досугов золотых,
Под шопот старины болтливой,
Рукою верной я писал...

Но тут же, совсем не в духе Карамзина, сам называет песни ее «грешными». Это вызвало резкий отпор со стороны ближайшего единомышленника и сподвижника Карамзина, И. И. Дмитриева, отозвавшегося, что он не видит в поэме Пушкина «ни мыслей, ни чувств; вижу одну чувственность». ²⁵ Это же подхватил ряд критиков-карамзинистов, напавших на автора «Руслана и Людмилы» за наличие в его поэме «картин сладострастия», при чтении которых «невозможно не краснеть и не потуплять взоров». Так, например, автор самого обширного из отзывов, опубликованного в четырех номерах «Сына отечества», А. Ф. Воейков, дал в целом весьма положительную оценку поэмы; однако он сделал при этом ряд придирчивых замечаний, полностью соответствовавших литературным позициям карамзинизма. Свою статью он характерно заканчивал выражением «сожаления» по поводу «злоупотребления столь отличного даро-

вания», подчеркивая, что делает «это не в осуждение, а в предосторожность молодому автору на будущее время». «Он любит проговариваться, — объяснял критик, — изъясняться двусмысленно, намекать, если сказать ему не позволено, и кстати и некстати употреблять эпитеты: нагие, полунагие, в одной сорочке; у него даже и холмы нагие и сабли нагие. Он беспрестанно томится какими-то желаниями, сладострастными мечтами, во сне и наяву ласкает младые прелести дев; вкушает восторги и проч. Какое несправедливое понятие составят себе наши потомки, если по нескольким грубым картинам, между прелестными картинами расставленным, вздумают судить об испорченности вкуса нашего в XIX столетии». ²⁵

Другой критик писал: «Цель поэзии есть возвышение нашего духа — чистое удовольствие. Картины же сладострастия пленяют только грубые чувства. Они недостойны языка богов. Он должен возвещать нам о подвигах добродетели, возбуждать любовь к отечеству, геройство в несчастиях, пленять описанием невинных забав. Предмет поэзии — изящное. Изображая только оное, талант заслуживает дань справедливой похвалы и удивления». И тут же критик высказывал недвусмысленное предостережение насчет возможных общественных последствий появления произведений, подобных поэме Пушкина, прямо связывая их с аналогичными произведениями эпохи французской революции: «Тогда как во Франции в конце минувшего столетия стали в великом множестве появляться подобные ему произведения, произошел не только упадок словесности, но и самой нравственности». ²⁷

Третий критик «Руслана и Людмилы» патетически спрашивал: «Неужели решились бы вы прочесть сию Поэму вслух целомудренной своей матушке, целомудренными сестрицам, целомудренными дочерям, если вы их имеете?» ²⁸

Действительно, как и многие лицейские и послелицейские стихи Пушкина, его поэма заключает в себе немало эротического. Но, как и там, это не только следствие «пылких страстей» «юного поэта», «весьма извинительных в его лета», как оправдывает Пушкина, в ответ на упреки его Воейковым в безнравственности, один из доброжелательных ему критиков. ²⁹ Эротика поэмы носит, несомненно, воинствующий характер и не только в литературном отношении, но и в политическом. Пушкин подчеркнул, с прямым вызовом противопоставляет «грешные песни» своей поэмы бесплотной-серафической поэзии Жуковского «в мистико-романтическом роде» (определение одного из критиков 1820 г.) ³⁰ — тому его «дворцовому романтизму», который, хотел или не хотел того сам поэт, оказывался литературно равно-

значным «кривлянью» придворных мистиков, определявших политическую погоду современности. Особенно очевиден этот воинствующий тон Пушкина в пародировании им религиозной символики «Двенадцати спящих дев». Религиозные пассажи и элементы повести Жуковского получают в поэме Пушкина демонстративно эротическое перетолкование. «Прелестной лжи» «певца таинственных видений, любви, мечтаний и чертей, могила и рая» Пушкин противопоставляет свою «истину», не содержащую в себе ровно ничего мистического, а, совсем наоборот, окрашенную в подчеркнуто «земные» тона. «Монастырь уединенный» оказывается «отрадным теремом» «неги и пирований»; «двенадцать дев», ожидающих искупителя, «робкие инокини собора» оказываются жрицами любви и чувственных наслаждений; вместо мистического искупителя Вадима, который «небесной верен красоте, непобедим земною», в замок является юный и страстный хан Ратмир, делающийся пылким любовником всех двенадцати сестер.

И все же Дмитриев был совершенно не прав. Поэма Пушкина, демонстративно воспевающая не небесную, а земную любовь, земные радости и наслаждения, исполнена не столько «чувственности», сколько молодого и горячего лирического чувства. Эпическое повествование Пушкина, автора «Руслана и Людмилы», пропитано субъективностью; всюду и везде на всем протяжении поэмы ощутимо присутствие личности автора. Это присутствие дает себя знать не только в том шутивно-ироническом тоне повествования, который ставит автора над его героями и вообще над всей изображаемой им действительностью (такой тон отчасти был уже и в «Душеньке» Богдановича, сквозил он и в «Бове» Радищева). Наряду с иронией, вся поэма проникнута мягким и в высшей степени поэтическим лиризмом. Это чрезвычайно своеобразное и вместе с тем глубоко-органическое слияние в нечто целостное и единое иронии и лиризма как раз и представляло собой то новое и дотоле совершенно небывалое, что принесла в русскую литературу поэма Пушкина.

В то же время и сама «чувственность» «Руслана и Людмилы», на которую так напали некоторые чересчур уж добродетельные критики поэмы, не содержит в себе ничего слишком грубого, циничного, несомненно отличаясь в этом отношении не только от «Орлеанской девственницы» Вольтера и антирелигиозных поэм Парни, но и от «Бовы» Радищева. Сам Пушкин, вспоминая позднее о том, что его поэму «обвиняли в безнравственности», замечал: «Есть ли в «Руслане» хоть одно место, которое в вольности шуток могло быть сравнено с шалостями, хоть, например, Ариоста, о котором поминутно твердили мне». ³¹ И в самом деле, не очень многочисленные в поэме «грешные» эротические места исполнены грации и поэтического изящества.

При втором издании поэмы Пушкин, возможно в связи с еще усилившимся цензурным гнетом, и вовсе опустил несколько мест, на которые критики особенно нападали в 1820 г.

7

Называя свою «Людмилу» «русской балладой», перенося действие «Двенадцати спящих дев» в русскую действительность, Жуковский явно хотел сообщить этим произведениям характер «народности». Однако почти ничего действительно народного оба эти произведения в себе не заключают.

Пушкин, наоборот, имел право даже много позже, в пору полной творческой зрелости, отозваться о своей ранней поэме: «Там русский дух... там Русью пахнет».

Пушкин намеренно избегал в своей поэме внешних форм фольклорной народности. И тем не менее «Руслан и Людмила» — первая русская поэма, над которой, в самом деле, веет народно-национальный «дух», которая «Русью пахнет».

О том, что это так, лучше всего свидетельствуют негодующие отклики на поэму Пушкина со стороны представителей современной ему охранительно-дворянской критики, остро почувствовавших этот демократический, народный дух «Руслана и Людмилы». Именно народность поэмы явилась тем новым и свежим, что прежде всего обратило на себя внимание современников; именно эта народность, трактованная большинством критиков как «грубая» и «низкая» «простонародность», составила главную мишень для ожесточенных ударов по «Руслану и Людмиле».

Поэма вызвала сразу же при своем появлении целых двенадцать критических статей и отзывов — цифра, которой не могло похвалиться ни одно из произведений нашей допушкинской литературы.

Еще до выхода в свет всей поэмы в некоторых журналах были опубликованы отрывки из нее: в «Невском Зрителе» — отрывок из первой песни; в «Сыне Отечества» — почти вся третья песнь, в частности, знаменитый эпизод встречи Руслана с головой и пощечины Руслана. Эта последняя публикация встретила самую бурную реакцию со стороны одного из критиков, укрывшегося под псевдонимом «Житель Бутырской слободы». ³² Критик начинает с демонстративного заявления, что он и сам «старик» и поклонник писателей — «стариков», т. е., очевидно, представителей русского классицизма XVIII века. Свою статью, опубликованную в «Вестнике Европы» в качестве «Письма к редактору», Каченовскому, он открывает нападками на «балладный», «мистический» романтизм школы Жуковского, на

«неизмеримую бездну мистицизма, романтизма», в которую «поэты пустились» вслед за Жуковским. Однако главный удар он направляет по адресу «неизвестного пиита» — автора отрывков из «Руслана и Людмилы», которые были опубликованы без подписи Пушкина.

Начинает он в приподнятых, почти апокалиптических тонах, призывая обратить внимание на «новый ужасный предмет, который, как у Камюенса Мыс бурь, выходит из недр морских и показывается посреди Океана Российской Словесности».

«Пожалуйста напечатайте мое письмо, — вызывает он к редактору, — быть может люди, которые грозят нашему терпению новым бедствием, опомнятся, рассмеются — и оставят намерение сделаться изобретателями нового рода сочинений». Особенную тревогу автора вызывает проникновение в литературу элементов народного творчества. Автор заявляет, что он и сам не прочь «от собирания и изыскания русских сказок и песен» — этого «небольшого бедного наследства литературы», полученного «от предков». Он готов беречь их, как «мы бережем старинные монеты, даже самые безобразные», вспоминать их, «как мы любим вспоминать все, относящееся к нашему младенчеству, к тому счастливому времени детства, когда какая-нибудь песня или сказка служила нам невинной забавой и составляла все богатство познаний». Но он решительно высказывается против внесения всего этого в литературу, против того, чтобы «в стихотворениях XIX века заблистали Ерусланы и Бовы на новый манер» (под «Бовой на новый манер», очевидно, разумеется «Бова» Радищева).

«Чего доброго ждать от повторения более жалких, нежели смешных лепетаний?.. Чего ждать, когда наши поэты начинают пародировать Киршу Данилова?» (Под пародией Кирши Данилова, очевидно, разумеется, прежде всего, поэма Радищева-сына; но сюда же, видимо, попадает и «Илья Муромец» Карамзина).

Таким образом, как видим, критик нападает на все попытки внесения в литературу «народности». Однако апогеем всего этого, с точки зрения критика, являются отрывки из «Руслана и Людмилы».

«Возможно ли просвещенному или хоть немного сведущему человеку терпеть, когда ему предлагают новую поэму, писанную в подражание Еруслану Лазаревичу. Извольте же взглянуть в 15 и 16 № «Сына Отечества». Там неизвестный пиит на образчик выставляет нам отрывок из поэмы своей Людмила и Руслан (не Еруслан ли?). Не знаю, что будет содержать целая поэма, но образчик хоть кого выведет из терпения. Пиит оживает мужичка сам с ногой, а борода с локоть, придает ему еще бесконечные усы... по-

казывает нам ведьму, шапочку-невидимку и проч. Но вот что всего драгоценнее: Руслан наезжает в поле на побитую рать, видит богатырскую голову, под которой лежит меч-кладенец; голова с ним разглагольствует, сражается... Живю помню, как все это, бывало, я слушал от няньки моей; теперь на старости сподобился вновь то же самое услышать от Поэтов нынешнего времени!..»³³

Действительно, эпизод встречи с богатырской головой заимствован Пушкиным из сказки о Еруслане (видимо, этим же подсказано и имя героя — Руслан), которую, вероятно, еще в детские годы он слышал от Арины Родионовны. В сказке Еруслан встречается на поле среди побитой рати огромную мертвую голову (в поэме Руслан попадает сперва на поле, усеянное мертвыми костями, и только потом встречается мертвую голову), под которой находится чудесный меч. Только одним им можно убить «вольного царя: огненный щит, пламенное копье» (в поэме только им можно отрубить бороду Черномора, в которой и заключена вся его сила). Даже самое изображение головы подсказано отчасти сказкой («...лежит рать, сила побитая, а в той рати лежит человек-богатырь, а тело его что сильная гора, а глава его, что сильная бугра»; у Пушкина: «Вдали чернеет холм огромный»), отчасти народными картинками, где голова, как и у Пушкина, одета «пернатым шлемом».³⁴ Однако пощечина, которую Руслан дает голове, привнесена самим Пушкиным; в сказке, наоборот, Еруслан слез с коня, и «со слезами» земно «поклонился богатырской голове», прося ее дать ему меч. Вообще Пушкин придал всему этому эпизоду несколько бурлескную окраску, которая, в свою очередь, также возмутила «Жителя Бутырской слободы».

Но особенно возмутил его «грубый», «площадной» язык ряда мест поэмы: «Для большей точности или чтобы лучше выразить всю прелесть старинного нашего песнословия, Поэт и в выражениях уподобился Ерусланову рассказчику, например:

...шутите вы со мною,
Всех давялю вас бороною!..

Каково?

...объехал голову кругом
И стал пред носом молчаливо,
Щекотит ноздри копием...

Картина, достойная Кириши Данилова! Далее: Чихнула голова, за нею и эхо чихает... Вот что говорит рыцарь:

Я еду, еду, не свищу,
А как наеду, не спущу.

Потом витязь ударяет голову в щеку тяжелой рукавицей... Но увольте меня от подробностей и позвольте спросить: если бы в Московское благородное собрание как-нибудь втерся (предполагаю невозможное возможным) гость с бородою, в армяке, в лаптях, и закричал бы зычным голосом: «Здорово ребята! Неужели бы стали таким проказником любоваться?»³⁵

«Мужик» в Благородном собрании — нельзя точнее и выразительнее определить впечатление, которое произвела поэма Пушкина на литературных «стариков», любителей российской изящной словесности в духе XVIII века, рассматривавших поэзию как «язык богов» (термин, неоднократно употреблявшийся критиками «Руслана и Людмилы»). В этом отношении выступление «Жителя Бутырской слободы» является замечательным свидетельством современника и, тем самым, историческим документом первостепенной важности. Значение его тем более велико, что для нас сейчас народность «Руслана и Людмилы» мало ощутима. Скорее мы воспринимаем слишком литературный, эстетизированный характер этой народности ранней градиозно-шутливой поэмы Пушкина. Но для реакционных современников Пушкина даже и эта народность выглядела угрожающим демократизмом, грубым и резким вторжением «мужика» в круг благородного русского дворянства.

«Невозможное» для «Жителя Бутырской слободы» оказалось не только возможным, но и полностью — на наших глазах — осуществилось. «Московское благородное собрание» стало Домом Союзов — народ вошел во все области культуры, в том числе и в литературу, как ее полновластный хозяин, литература стала создаваться для всего народа и самим народом.

И надо сказать, что в этой исторической перспективе особенно отчетливо видно, насколько демократизм пушкинской поэмы был для того времени прогрессивным, даже по-своему революционным, насколько Пушкин оказался в ней на столбовой дорожке исторического развития.

Прав был критик и в своей тревоге перед «бедствием», которым угрожала поэма Пушкина. «Он первый возвел у нас литературу в достоинство национального дела, между тем как прежде она была, по удачному заявлению одного из старинных журналов, «приятным и полезным препровождением времени» для тесного кружка дилетантов», — писал о Пушкине Чернышевский.³⁶ И этот процесс начался уже с «Руслана и Людмилы». С появлением «Руслана и Людмилы» построенная на узкой сословно-замкнутой базе карамзинистская «изящная словесность», словесность «тесного кружка дилетантов», словесность «Московского благородного собрания», рассчитанная на «немногих», действительно, по существу, кончилась; наоборот, начался ка-

чественно новый пушкинский период в развитии русской литературы, когда она стала приобретать общенациональное, всенародное значение.

В 1828 г., переиздавая «Руслана и Людмилу», Пушкин ввел в предисловие к ней без всяких комментариев «благонамеренную статью» «Жителя Бутырской слободы». Это лучше всего показывает, что к этому времени она уже являлась чем-то столь архаическим и забавным, что вместо всякого на нее ответа просто достаточно было выставить ее на публичное позорище. Голосом, словно бы раздавшимся из XVIII века, прозвучала статья уже и в 1820 г. Однако основное обвинение, выдвинутое против поэмы, — близость ее к народному творчеству, — в это время казалось еще очень серьезным.

Статья «Жителя Бутырской слободы» вызвала отповедь со стороны некоего — *е-а*. Всячески высмеивая критику «Бутырского старца», как он его подчеркнуто-иронически называет, — *е-в*, однако, еще явно не решается в ответ на основное его обвинение по адресу «Руслана и Людмилы» заявить, что не видит здесь ничего предосудительного. Наоборот, он характерно старается подчеркнуть родственные связи пушкинской поэмы с каноническими для классицистов литературными образцами: «Почему г-н старец относит поэму Людмила и Руслан к какому-то новому, необычайному роду Сочинений? Он мог назваться новым до Одиссея, Роланда, Налая (Lutrin), Оберона; теперь он столь же нов, как и критика, в которой упражняются от нечего делать престарелые жители разных московских предместий».³⁷

Соединять в одно целое такие резко отличающиеся друг от друга в жанровом отношении произведения, как «Одиссея», поэма Ариосто и иронико-комическая поэма Буало «Налой», мог человек, который уже явно далеко отошел от литературного мышления классицистов. «Жителю Бутырской слободы», выступившему, в свою очередь, с новой — антикритической — статьей, не трудно было поймать на этом своего критика. В то же время «Житель Бутырской слободы» снова энергично подчеркивает, в качестве основного порока «новой сей поэмы», ее тесную связь с народным творчеством: «Совсем не относил я поэмы Людмила и Руслан к какому-то новому, необычайному роду сочинений... Образцы, по которым она писана, известны всякому: кто не слышал о Бове королевиче, о Игнатье Царевиче, об Иване Царевиче, о Силе Царевиче, о Булате Молодце и о знаменитом Иванушке Дуралее? Если вам нравится переделанный в Черномора мужичок сам с ногой, борода с локоть, то не худо взять и другие, столь же стихотворные выдумки: можно Руслана заставить влезть в ушко сивки-бурки, конюшним придать ему

Ивашку белу рубашку, заставить его сделать визит Ягой-бабе...»³⁸

Говоря так, «Житель Бутырской слободы» явно рассчитывал на сочувственное понимание со стороны читателей. О том, насколько традиционное барски-презрительное отношение к народным сказкам было сильно даже еще в эту пору, лучше всего свидетельствует выдержка из письма Батюшкова к Н. И. Гнедичу, писанного им в мае 1817 г., т. е. как раз в ту пору, когда уже шла работа Пушкина над «Русланом и Людмилой».

Батюшков и сам в это время, как мы помним, носился с замыслом написания «русской поэмы», соединявшей в себе элементы истории и «баснословия», т. е. народных преданий. В связи с этим он просил Гнедича купить для него сборник того самого Кириши Данилова, на который столь нападал «Житель Бутырской слободы», и «Славянские сказки Новикова» (очевидно, «Русские сказки», изданные Новиковым, авторство которых приписывалось М. Чулкову и которые на самом деле написаны В. Левшинным). «К этому пришли,— добавлял Батюшков,— Бову Королевича, Петр золотые ключи, Ивашку белую рубашку и всю эту дрянь. Авось когда-нибудь и за это возмусь. Не шутя, пришли это, только все вдруг».³⁹ Итак, даже собираясь заняться литературной обработкой материалов народного творчества, Батюшков в то же время, не обинуясь, называет самые эти материалы «дрянью», да еще характерно добавляет, что он не шутит, прося купить и прислать соответствующие лубочные издания их. Если мы сопоставим с этим известный, хотя и несколько более поздний отзыв Пушкина о русских сказках: «Что за прелесть эти сказки! Каждая есть поэма!»⁴⁰ — для нас станет особенно ясно, как далеко вперед от одного из литературных законодателей той поры ушел Пушкин в своем отношении к народу и к его творчеству. Именно в этом — причина огромного значения его поэмы.

В свете всего этого неудивительно, что «простонародность», «мужицкое» обличье поэмы Пушкина вызвали если и не столь грубо-прямолинейные, как со стороны литературных «стариков», хранителей традиций классицизма XVIII века, то, по существу, не менее решительные нападки и со стороны представителей новых течений в литературе — со стороны карамзинистов.

Таков неизвестный автор уже частично приводившегося нами отзыва на поэму, опубликованного в журнале «Невский Зритель».

Очень сочувственно отзываясь о стихотворном мастерстве Пушкина, он в то же время с самого же начала своей статьи полностью совпадает с «Жителем Бутырской слободы» в резко отрицательном отношении к «простонародности» «Руслана и Людмилы»: «Чрезвычайная легкость и плавность стихов — от-

менная версификация составили бы существенное достоинство сего произведения, если бы лирические красоты, в нем заключающиеся, не были перемешаны с низкими и сравнениями, безобразным волшебством, сладострастными картинками и такими выражениями, которые оскорбляют хороший вкус. Поэт умел устать для читателя путь цветами. Не спорю, что это дорога к обогащению нашей Словесности; но она не поведет к образованию и облагородствованию вкуса. Черномор и все его братья и сестры свиты Вельзевула могут нравиться более грубому, не образованному народу». Затем следуют опять восторженные похвалы таланту Пушкина, «смелою и роскошною рукою» раскидывающего «красоты поэзии». «Все показывает в нем поэта. При всем том,— продолжает автор,— надобно жалеть, что дарование не избрало для себя более благородного и возвышенного предмета, а обратилось на такой, который мог занимать тогда только, когда ум и знания были еще в младенчестве. Кто бы подумал до появления сего произведения, что, при нынешнем состоянии просвещения, старинная сказка Еруслан Лазаревич найдет себе подражателей? Теперь можно надеяться, что у нас расплодятся и Бовы Королевичи, и Ильи Муромцы». Очевидно, поскольку последнее замечание могло задеть и Карамзина, автор тут же спешит оговориться: «Не спорю, что такого рода повести в стихах могут нравиться,— как и опера Русалка. Прекрасная музыка! прекрасные декорации!» Однако в дальнейшем он снова нападает на поэму Пушкина за ее «грубое простонародное волшебство», за «чудесную смесь смешного с простонародным, нежным и разными картинками»; упрекает поэта за то, что «он редко возвышается». ⁴¹ «Самого Руслана,— иронизирует критик,— один только великий подвиг — удар по щеке головы рукавицей... Людмила мила, особенно, когда визжит и подымает кулак на Черномора... Ратмир прекрасен после как его омыли красавицы в русской бане». ⁴²

Автор сообщает, что, «прочитав Руслана и Людмилу», он собирался было посвятить «сему повествованию» подробный разбор, но такой разбор уже появился в «Сыне Отечества». Это и была уже неоднократно упоминавшаяся нами обширнейшая статья Воейкова.

Статья Воейкова также, как указывалось, написана в сочувственном тоне и не скупится на похвалы сочинителю, но в то же время она включает в себе и ряд характерных упреков, подчас весьма энергично выраженных. Мы уже видели, что критик резко осуждал автора поэмы за «чувственность». Не меньшие упреки с его стороны вызывает и «простонародность» поэмы. В противоположность «Жителю Бутырской слободы» он не против внесения фольклора в литературу. «Происшествие, здесь

воспеваемое, почерпнуто из старинных русских сказок. Они все, сколько до сих пор известно, писаны прозою; наш молодой поэт поступил очень хорошо, написав сию богатырскую повесть стихами». ⁴³ Однако критик явно хотел бы, чтобы эти народные элементы были отобраны в соответствии с требованиями поэтики карамзинизма: «Эпический поэт ни на минуту не должен выпускать из виду своих слушателей, перед коими он обязан вести себя вежливо и почтительно. Просвещенная Публика оскорбляется площадными шутками. — «О с н о в а н и е П о э м ы в з я т о и з н а р о д н о й с к а з к и», — скажут мне; я это знаю; но и между простым народом есть своя благопристойность, свое чувство изящного. Говоря об простом народе, я не разумею толпы пьяниц, буйнов, праздношатающихся ленивцев, но почтенный, работающий и промышленный разряд граждан общества».

Легко заметить, что слова эти весьма напоминают знаменитые рассуждения Карамзина о разности для его слуха двух в равной мере народных слов — «пичужечка» и «парень». Народностью «пичужечки» был и «Илья Муромец» самого Карамзина, и якобы народные произведения Жуковского. В этом же ключе звучали и некоторые места «Руслана и Людмилы», в частности, пасторальный эпизод о любви и об опрощении хана Ратмира, который недаром Воейков припоминает непосредственно вслед за только что приведенными нами его словами, объявляя, как уже указывалось, этот эпизод «самым лучшим по содержанию и слогу во всей поэме». Но наряду с этим в поэме Пушкина была обильно представлена и народность «парня». И вот соответствующие места подвергаются самому ожесточенному обстрелу критика, который с неодобрением отмечает по ходу своего разбора поэмы встречающиеся в ней «низкие и грубые» эпизоды, «уродливые» и «отвратительные» картины, «стишки, которые не могут понравиться читателям образованным», «низкие» слова, «выражения слишком низкие» и даже «мужицкие рифмы». ⁴⁴

Говоря так, Воейков всецело стоял на почве «салонной» поэтики Карамзина — Дмитриева. Поэтому недаром с критикой Воейкова полностью солидаризировался сам Дмитриев, который также сожалел, что Пушкин в своей поэме «часто впадает в бюрлеск», и тут же заявлял: «Воейкова замечания почти все справедливы». ⁴⁵ Дмитриев вообще отнесся к поэме явно отрицательно, по впечатлению А. И. Тургенева, «уничтожая» ее в своих отзывах и пренебрежительно сравнивая с перелицованной «Энеидой» Н. П. Осипова («Вергилиева Энеида, вывороченная наизнанку»), пользовавшейся весьма незавидной репутацией в дворянских литературных кругах. ⁴⁶ Карамзин счел нужным вступить за Пушкина, но и он отозвался о его новом произ-

ведении достаточно сдержанно, снисходительно именуя его «поэмкой». ⁴⁷ Зато, наоборот, на сторону Пушкина стал Крылов. Крылов, который в это время печатно выступал только с одними баснями, опубликовал в том же «Сыне Отечества», где печаталась и статья Воейкова (в номере, непосредственно следовавшем за ее окончанием), эпиграмму по ее адресу:

Напрасно говорят, что критика легка.
Я критику читал «Руслана и Людмилы»:
Хоть у меня довольно силы,
Но для меня она ужасно как тяжка! ⁴⁸

Эпиграмма была не подписана, но авторство Крылова не было секретом в литературных кругах. В качестве именно «эпиграммы Крылова» ее послал и А. И. Тургенев П. А. Вяземскому, находившемуся тогда в Варшаве. ⁴⁹

Тут же была напечатана эпиграмма на Воейкова — критика «Руслана и Людмилы», написанная одним из самых близких лицейских друзей Пушкина, Дельвигом. Наконец, через некоторое время в журнале была опубликована и ответная статья Воейкову, подписанная П. К-в (автором ее был А. А. Перовский-Погорельский). ⁵⁰

Перовский вступает за Пушкина по двум основным пунктам, отвечая и на упрек Воейкова в «греховности», чувственности поэмы и на упрек в ее простонародности: «Поэма Пушкина, конечно, выше критики г. В., и мы бы не обратили никакого на оную внимания, если б не опасались, что учительский вид, им на себя взятый, может привести в заблуждение некоторых читателей вашего журнала. Люди, одаренные слишком пугливою совестью, могут, упираясь на остроумное изречение г. В., подумать, что стихи Пушкина в самом деле грешные; другие опасаться будут, что нежный слух их потерпит от рифм, кои примерная учтивость г. Разбирателя назвала мужицкими; зачем же, милостивый государь, и тех, и других лишить удовольствия читать превосходное сочинение?» Дальше он снова несколько раз иронизирует над «г. Изобретателем» термина «мужицкие рифмы». ⁵¹

В ответ на статью П. К-ва в следующем же номере «Сына Отечества» появилась новая статья «Скромный ответ на нескромное замечание г. К-ва», подписанная М. К-в и написанная, очевидно, самим Воейковым. ⁵² Статья начинается ссылкой на слова «одного знаменитого архипастыря и изыскателя отечественных древностей», т. е. Евгения Болховитинова (по указанию М. А. Цявловского), который писал в одном из частных писем: «Жаль, что г. В. потерял над разбором Руслана много времени; зная его занятия, я уверен, что он мог бы полезнее употребить его». Автор статьи выражает свое полное с этим

согласие и, чтобы избавить г. В. от дальнейшего «неблагодарного труда отвечать на замечания г. К-ва», берется сделать это сам. Свои возражения он начинает подробным изложением заслуг г. В. (указывает, членом каких ученых учреждений и литературных обществ он состоит, какие литературные труды ему принадлежат, — тем самым, кстати сказать, авторство Воейкова прямо обнаруживается). Затем осылается на то, что стихи Пушкина называются «грешными» не одним только В. (приводит отрывок из рецензии «Невского Зрителя» и уже упоминавшиеся выше слова «увенчанного первоклассного отечественного писателя» — И. И. Дмитриева). Затем он отстаивает термин — «мужицкие рифмы». П. К-в (Перовский) по этому поводу писал: «Что значат мужицкие рифмы? — Следуя собственному примеру вашему, имеем право спросить: разве бывают мещанские рифмы, поповские рифмы, дворянские рифмы, купеческие рифмы и проч.?»⁵³ М. К-в в ответ прямо раскрывает, какое недвусмысленное содержание было вложено им в эти слова. «Замечания о рифмах г. антирецензента, — иронически пишет М. К-в, — показывают его глубокие по сей части сведения, за которые мы весьма благодарны ему; но разве не дошло до него, что стихотворный язык богов должен быть выше обыкновенного, простонародного? Поэзия требует, чтобы мы писали: ко п и е м. Стихотворцы по вольности сократили сие слово и стали писать копьём; потом и копьём, последнее есть уже слово низкое, простонародное; как же назвать прикажете грубое слово: «копийём?»⁵⁴

Как видим, на все эти рассуждения прямо падает тень все того же «мужи́ка» в «Благородном собрании».

Никак не мог быть удовлетворен статьей Воейкова и сам Пушкин: «Кто такой этот В., который хвалит мое целомудрие, укоряет меня в бесстыдстве, говорит мне: красней, несчастный? (что между прочим очень неучтиво)», — спрашивает он Н. И. Гнедича в письме к нему.⁵⁵

Тем более должна была порадовать Пушкина поддержка Крылова. Саркастическое выступление последнего против Воейкова было не только свидетельством сочувственного внимания и интереса к поэме Пушкина, но и поощрением того демократического, народного пути, на который стал Пушкин, притом поощрением, исходящим от того, кого сам Пушкин считал из всех предшествующих и современных ему писателей во всех отношениях «самым народным», т. е., как он пояснял, и самым национальным и самым популярным. Неудивительно, что в предисловии ко второму изданию, подводя итоги полемики, вызванной поэмой, поэт только упоминает — и притом весьма сдержанно — о статье Воейкова («При ее появлении в 1820 г. тогдашние журналы наполнились критиками более или менее снисходитель-

ными. Самая пространная писана г. В. и помещена в «Сыне Отечества»), зато полностью приводит эпиграмму Крылова.⁵⁶

Неодобрительно была встречена статья Воейкова и многими арзамасцами. Так, А. И. Тургенев писал П. А. Вяземскому: «Каков Воейков? Я вчера сказал ему в глаза все, что думаю о его разборе...», и через некоторое время снова: «О критике на Пушкина я уже писал к тебе и откровенно говорил Воейкову, что такими замечаниями не подвинешь нашей литературы».⁵⁷

Возмущался педантизмом статьи Воейкова и сам П. А. Вяземский. «Кто сушит и анатомит Пушкина? — спрашивал он у Тургенева еще до получения его писем. — Обрывают розу, чтобы листок за листком доказать ее красоту. Две, три странички свежие, — вот чего требовал цветок такой, как его поэма. Смешно хрипеть с кафедры два часа битых о беглом порыве соловьиного голоса».⁵⁸

Однако из всех этих одобрений значительнее и важнее всего для Пушкина было безоговорочно восторженное отношение к его поэме Жуковского. Жуковский прекрасно чувствовал, что в своей поэме Пушкин был не только его учеником, но и почти все время, в ряде основных моментов упорно и последовательно боролся с ним и, больше того, одержал над ним решительную и блестящую творческую победу. Однако это не помешало Жуковскому с замечательной широтой и редкостным бескорыстием не только воспринять пушкинскую поэму как величайшее торжество для всей русской литературы, но и гласно, можно сказать, во всеуслышанье, признать свое поражение. Все это было высказано им в знаменитой подписи под своим портретом, символически подаренным им Пушкину: «Победителю-ученику от побежденного учителя. В тот высокоторжественный день, в который он окончил свою поэму „Руслан и Людмила“».

Надпись эта была Пушкиным вполне и во всех отношениях заслужена. Пушкин, действительно, осуществил то, что не удалось ни Батюшкову, ни Жуковскому: создал высокохудожественную национально-русскую, «отечественную поэму».

8

Критики того времени немало бились над тем, к какому роду отнести поэму Пушкина, которая не подходила полностью ни под одну из существовавших тогда у нас жанровых рубрик, — не являлась ни «героической» поэмой, ни «волшебной», ни «богатырской», ни «шуточной», ни «иронико-комической», ибо заключала в себе элементы и той, и другой, и третьей, и четвертой, и пятой. Воейков пытался выйти из этих затруднений, признав ее одновременно и «богатырской», и «волшебной», и «шуточной».

«Ныне сей род поэзии называется романтическим», — заключал критик.⁵⁹ «Следовательно, смесь богатырского, волшебного и шуточного составляет романтическое, — иронизировал по этому поводу Перовский. — Прекрасная дефиниция! — Неужели не случилось никогда г. В. читать творения так называемые романтические, в кои не было ничего ни волшебного, ни богатырского, ни шуточного? Советуем ему прочитать лорда Байрона, признанного первым сочинителем в сем роде: там он найдет многое, где нет ничего ни волшебного, ни шуточного, ни богатырского».⁶⁰

«Дефиниция» Воейкова и в самом деле носит слишком внешний и мало убедительный характер. Но по существу он был прав. «Руслан и Людмила» Пушкина, отнюдь не представляя собой механической «смеси» различных сложившихся к тому времени видов поэмы, является в то же время замечательным образцом чрезвычайно широкого синтеза, где в некоем целостном единстве слиты самые различные жанровые категории. Ни в рамках классицизма XVIII века, ни в рамках сентиментализма Карамзина — Дмитриева такой синтез не мог быть осуществлен. Поэтому закономерно, что в качестве произведения нового «романтического» рода воспринял ее не только Воейков. Свое определение «романической» или «романтической поэмы» строит на «Руслане и Людмиле» в качестве единственного ее у нас образца и автор вышедшего примерно через год после нее известного «Словаря древней и новой поэзии», Николай Остолопов.⁶¹

И в самом деле, отнесение действия поэмы в русское «средневековье», обильное привлечение фольклорного, народно-сказочного материала, свобода от всех ранее «принятых правил», непринужденно-разговорный, шутивно-иронический и вместе с тем лирически окрашенный тон повествований, все время дающая себя чувствовать, порой самым непосредственным образом, — в форме прямых обращений к друзьям, к читателям, — личность автора — все это делало «Руслана и Людмилу» явлением новой романтической поэтики, только и не в духе «лорда Байрона», и не в духе того рыцарско-сказочного, пассивно-мечтательного, уводящего от земли, от живой жизни романтизма, провозвестником и насадителем которого был у нас Жуковский. В противовес «мистической», «дворцовой» романтике Жуковского, Пушкин создал в «Руслане и Людмиле» новый тип романтики — земной, чувственной, романтики, если так можно выразиться, материалистической, несмотря на все «чудеса» сказочной фантастики, которые Пушкин щедро, хотя и не без тонкой иронии, — ею все овеяно в поэме, — в нее вводит.

Вместо одетого туманами, озаренного таинственным лунным сиянием, пронизанного смутным романтическим томлением «бал-

ладного» мира Жуковского, в поэме Пушкина перед нами мир яркий, полноцветный, залитый солнцем, полный жизни, красок, движения.

Вся поэма насквозь жизнерадостна, оптимистична, перекликается в этом с оптимизмом народных сказок, — с их торжествующими, в конечном счете, положительными героями, с их победой добра над злом. Знаменитый позднейший клич Пушкина: «Да здравствует солнце, да скроется тьма!» — мог бы быть поставлен в качестве эпиграфа и над его ранней сказкой-поэмой.

Этому способствует и самый стихотворный размер, выбранный Пушкиным для «Руслана и Людмилы».

9

Под знаком народности, интерес к которой стал все сильнее сказываться в нашей литературе с конца XVIII века, была сделана попытка преобразовать и наше стихосложение. В «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищев, который — один из всех своих современников, — действительно, стремился к созданию новой русской литературы как литературы народной, резко выступил против рифмованного ямбического стиха, употреблявшегося в качестве основного стихотворного размера, усвоенного нашей поэзией со времен Ломоносова. При этом вопрос ставился не только о данном стихотворном размере, а о коренной перемене всего русского стихосложения (как это позднее в своих статьях о Радищеве подчеркивал Пушкин) — о замене ломоносовской литературной традиции, канонизированной всем последующим развитием нашей поэзии XVIII века, стихосложением, более свойственным «российскому языку». ⁶² Этот призыв, как мы уже упоминали, имел свой отклик: в 90-е годы XVIII века и в начале XIX века появляются произведения, авторы которых стремятся писать коренным «русским» народным размером. По этому пути пошел было и Пушкин в своей лицейской поэме «Бова». Однако он, видимо, инстинктивно почувствовал, что этот путь ведет к противопоставлению народной, фольклорной традиции — традиции литературной; почувствовал, что проблема создания новой русской национальной литературы может быть осуществлена путем не противопоставления этих традиций, а их взаимопроникновения, слияния, синтеза. В этом, возможно, также заключалась одна из причин того, что Пушкин бросил свою поэму «Бова» на первой песне. Во всяком случае, в «Руслане и Людмиле» он решает спор Радищева с Ломоносовым явно в пользу последнего.

Однако, приступив к работе над «Русланом и Людмилой», Пушкин отказывается и от канонического для жанра поэмы, со

времени того же Ломоносова, стихотворного размера — русского «александрийского стиха», торжественно-замедленного шестистопного ямба. Шестистопным ямбом писалось подавляющее большинство русских поэм XVIII и начала XIX века. Были попытки и отступать от этой традиции: «басенный» разностопный ямб «Душеньки» Богдановича; четырехстопный ямб, разделенный на десятистишия, в бюрлескной поэме «Вергилиева Энеида, вывороченная наизнанку» Осипова; такой же ямб, разделенный на шестистишия, в поэме Радищева-сына «Алеша Попович»; четырехстопным ямбом написано несколько песен «Бахарианы» Хераскова (остальные песни написаны или четырехстопным хореем, или, чаще всего, так называемым «русским размером»). Но все это были произведения более или менее подчеркнуто-шуточного характера, и вообще новой традиции в отношении стихотворного размера поэмы ни одно из них не создало. Пушкин впервые применил в эпической поэме, написанной, так сказать, всерьез, четырехстопный ямб (без деления на строфы). Эффект получился необычайный. В своем некрологе о Пушкине Ксенофонт Полевой писал: «Самый стих, избранный Пушкиным для первого его большого опыта, не мог не обратить на себя внимания: он краток, сообразен с юною пышностью предмета, и для современников звучал освобождением от длинных тягучих стихов тогдашнего поколения писателей... Он именно должен был начать четырехстопным ямбом». ⁶³ Ломоносов первый стал писать свои мажорно-торжествующие оды четырехстопным ямбом, считая его размером, наиболее подходящим к их общему тону и характеру. Пушкин сделал этот, говоря словами Ломоносова, «бодрый», исполненный «героического звона» стихотворный размер — воинствующий метр победной, мажорно-торжествующей ломоносовской оды — размером монументального эпического произведения. С этого времени четырехстопный ямб не только неизменно (за одним-двумя исключениями) применяется Пушкиным во всех его последующих поэмах, но и на долгое время становится основным каноническим размером русской поэмы вообще.

Между «Одой на взятие Хотина» Ломоносова 1739 г. — первым произведением, написанным четырехстопным ямбом, — и пушкинской поэмой прошло почти восемьдесят лет. За это время культура русского стиха под руками Державина, Радищева, Карамзина, Батюшкова, Жуковского чрезвычайно возросла. Пушкин синтезировал в своем стихе результаты всей этой длительной и упорной работы. Четырехстопный ямб Ломоносова, обогащенный, в особенности, замечательными достижениями Батюшкова и Жуковского, доведен у Пушкина до изумительного художественного совершенства. Это сказывалось уже в небольших его стихотворных произведениях 1818—1820 гг., вызвавших

такие бурные восторги старших литературных друзей и наставников; в «Руслане и Людмиле» это впервые развернулось на произведении такого большого пространства и размаха, такого широкого и свободного творческого дыхания.

В поэме Пушкина несколько однообразный, однотонный одический ломоносовский метр становится необычайно гибким, разносторонним, способным к передаче не только героических, но и самых различных тем и мотивов.

На признании небывалого художественного совершенства и поэтического очарования пушкинского стиха — этих поистине соловьиных трелей (вспомним слова Вяземского), впервые с такой обаятельностью, богатством звуков, тонов, переливов, с такой силой и полнотой зазвучавших в русской литературе, — сошлись почти все — даже враждебные — критики «Руслана и Людмилы». «Стихи, пленяющие легкостью, свежестью, простотою и сладостью; кажется, что они не стоили никакой работы, а сами собой скатывались с лебединого пера нашего поэта», — пишет о стихах пушкинской поэмы пристрастный и педантично-придирчивый Воейков. При описании «приятных предметов» они «плавны и легки, быстро бегут... один за другим, как светлые струи ручейка по цветному лугу»; при описании предметов «ужасных», например, боя Руслана с печенегам, «стихи Пушкина кипят и волнуются, как смятенный стан неприятелей, гремят, как меч Руслана, поражающий все, что ему противится». ⁶⁴

С похвал «чрезвычайной легкости и плавности стихов» автора «Руслана и Людмилы», о которых кажется, «будто они выливались у него сами собою», начинает свою резко неприязненную статью и рецензент «Невского Зрителя». ⁶⁵ Тем более восторжали стихи Пушкина, «сего юного гиганта в словесности нашей», ⁶⁶ дружественно расположенных к нему критиков.

10

Стремясь создать на смену чисто книжному, церковно-славянскому языку — «глубокословной славенщизне» — новый русский литературный язык, «каковым мы меж собою говорим», старший современник Ломоносова, Тредиаковский, ориентировался преимущественно на языковую практику двора и высшего дворянства — «знатнейшего и искуснейшего благородных сословия». ⁶⁷ Однако на такой классово-ограниченной основе создать национальный литературный язык было нельзя. Равным образом полностью отказаться от «славенщизны», т. е. исторически сложившегося письменного языка, значило отказаться от почти всей культурной традиции, почти всего литературного наследия. Историческая задача заключалась не в этом, а в языковом

синтезе, в сближении языка книги и просторечия, слиянии их в один целостный общедоступный и общепонятный язык. Именно так и ставил вопрос Ломоносов. Вместе с тем он строил новый литературный язык не на узкой сословно-аристократической базе, а на широком использовании всего национально-языкового фонда — и на книжной речи церковных книг, и на устном языке всех слоев общества — «словах, употребляемых при дворе, между духовенством и простым народом». ⁶⁸ Это-то и позволило Ломоносову решить задачу колоссальной исторической важности — заложить основы русского национального языка. В этом непререкаемое значение литературно-языкового дела Ломоносова, — по выражению Радищева, «насадителя российского слова». Но вместе с тем Ломоносов в духе поэтики классицизма развил свою теорию трех языковых стилей, прикрепив к каждому из них определенные литературные жанры. В эпоху Ломоносова это деление на стили имело свое положительное значение, ибо помогало внести на начальных стадиях образования языка известный строй и порядок в царившую в ту пору языковую разладицу и неустройство, наглядное представление о которых может дать творчество того же Тредиаковского. Однако это имело только временное историческое значение, а вскоре стало и прямо мешать дальнейшему свободному развитию языка и литературы. Карамзин уничтожил ломоносовскую иерархию стилей, создал некий единый «средний» язык, но вместе с тем сузил ту широкую речевую базу, на которой действовал Ломоносов, до пределов языка дворянской интеллигенции, тщательно оберегаемого от «грубого» просторечья. Наоборот, противники языковой реформы Карамзина, шишковисты готовы были принять последнее, но вместе с тем держались за явно уже отжившую к этому времени систему ломоносовских «стилей».

Пушкин в уничтожении иерархии трех стилей следовал за Карамзиным, но в то же время, в полную противоположность Карамзину, открыл широкий доступ в литературу народному языку — ввел «мужика» в «Благородное собрание». В результате его поэма и в этом отношении вызвала резкие нападки со стороны обоих враждующих литературных лагерей, которые упрекали его и в допущении им в свою поэму «низких», «мужицких» слов, и в непозволительном, с точки зрения ломоносовской стилиевой иерархии, употреблении друг подле друга слов «высоких» и «простонародных». «От ужаса за жмуря очн. Славянское слово очн высоко для простонародного русского глагола жмурить с я. Лучше бы автору за жмурить гла за а», — замечал Воейков. ⁶⁹ Перовский, хотя и возражал ему, однако характерно защищал Пушкина, ссылаясь не на допустимость подобного смешения самого по себе, а на то, что «в простонародном русском языке слово очн так же употребительно,

как слово глаза», ⁷⁰ т. е. с позиции того же ломоносовского учения о штилях.

Пушкин полностью разрушил штилевые ломоносовские перегородки. Но, отказавшись от временного и условного в языковой теории и практике Ломоносова, Пушкин принял основы его преобразования. И именно потому не противники Пушкина, нападавшие на него с ломоносовских позиций, а он сам оказался истинным наследником и продолжателем Ломоносова, полностью осуществившим только начатое последним дело создания общенационального русского литературного языка.

Ломоносов в своих работах по созданию русского языка был движим горячим убеждением в огромных возможностях, заключенных в русском языке, величайшей любовью к присущим ему силе, богатству и красоте.

В посвяtitельном предисловии к своей «Риторике», вышедшей в свет в 1748 г., Ломоносов с гордостью заявлял, что русский язык по своему «природному изобилию, красоте и силе... ни единому европейскому языку не уступает». В подобном же посвяtitельном предисловии к «Российской грамматике», опубликованной им семь лет спустя, в 1755 г., Ломоносов идет еще далее, выдвигая тезис не только о равенстве русского языка с другими европейскими языками, но и о превосходстве его над ними: «Карл пятый, римский император, говаривал, что испанским языком с богом, французским с друзьями, немецким с неприятелями, итальянским с женским полом говорить прилично. Но естли бы он российский языку был искусен, то, конечно, к тому присовокупил бы, что им со всеми оными говорить пристойно. Ибо нашел бы в нем великолепие испанского, живость французского, крепость немецкого, нежность итальянского, сверх того богатство и сильную в изображениях краткость греческого и латинского языка». ⁷¹

Очень поучительно сопоставить с этим ломоносовским высказыванием оценку русского языка, даваемую Батюшковым. Батюшков высоко оценил деятельность Ломоносова в области образования и упорядочения русского литературного языка, прямо приравнявая ее к деятельности Петра Великого: «Он преобразовал язык наш, созидая образцы во всех родах. Он то же учинил на трудном поприще словесности, что Петр Великий на поприще гражданском... Ломоносов пробудил язык усыпленного народа... Он возвел в свое время язык русский до возможной степени совершенства». ⁷² Но сам Батюшков почти с таким же барским пренебрежением, с каким относился он к произведениям русского народного творчества, относился и к русскому языку, характерно сопоставляя его с русскими народными инструментами, «волынькой или балалайкой» «слепого нищего», и противопоставляя ему, в качестве «арфы виртуоза»,

излюбленную итальянскую речь; ⁷³ можно думать, что Батюшков прямо полемизирует здесь с Радищевым, который в одной из глав своего «Путешествия из Петербурга в Москву» (глава «Клин»), как раз наоборот, сочувственно противопоставляет безыскусственное, но глубоко задушевное пение нищего слепца «кудрявому напеву» знаменитых итальянских певцов и певиц. В соответствии с этим взглядом Батюшков стремится в своих стихах придать русской речи наибольшую музыкальность, благозвучие, в чем замечательно и успевает.

Пушкин высоко ценил эти батюшковские достижения. ⁷⁴ Но, в противоположность Батюшкову, Пушкин с самого начала любил русский язык широкой и горячей ломоносовской любовью. Зато, если в поэзии Батюшкова выразилось по преимуществу лишь одно из свойств русского языка, замечательно почувствованных Ломоносовым, — «нежность итальянского», — в «Руслане и Людмиле» ярко и полно выказались они все. Те возможности, которые Ломоносов скорее предугадывал, чем находил осуществленными в современной ему литературной речи, были полностью осуществлены в языке поэмы Пушкина, в котором, действительно, замечательно соединились и великолепие, и живость, и крепость, и нежность, и богатство, и «сильная в изображениях краткость» — изумительный пушкинский лаконизм.

11

Разрешена была Пушкиным в «Руслане и Людмиле» и чисто жанровая задача создания «большой формы» — монументального эпического произведения — «отечественной поэмы», задача, перед которой оказались бессильными его учителя, которую только поставил перед собой Батюшков, которой не смог решить Жуковский. В «Руслане и Людмиле» найдем все элементы, присутствующие в ранней лицейской лирике Пушкина, и анакреонтики, и элегии, и дружеских посланий. В этом отношении поэма, начатая еще в Лицее, является как бы синтезом и итогом всего лицейского творчества. Но в то же время она отнюдь не представляет собой, как «Двенадцать спящих дев» Жуковского, механического укрупнения малых жанров, арифметической суммы двух баллад.

В «Руслане и Людмиле» перед нами совершенно самостоятельный, органически целостный новый большой жанр — обширное повествовательное произведение с развитым сквозным сюжетом, построенным по типу романа приключений, осложненного еще несколькими боковыми сюжетными линиями (жизненные судьбы всех трех соперников Руслана) и рядом вставных новелл-эпизодов (история Фина и Нанны, пребывание Ратмира в

замке двенадцати дев, братоубийственная история богатырской головы и Черномора). В то же время, в противоположность русскому авантюристическому роману XVIII века, от которого отталкивался в своих повестях уже Карамзин, все это сюжетное разнообразие и сложность не ведут к распаду целого на отдельные, составные, механически приставленные друг к другу куски, а, наоборот, сочленено в некое стройное и гармоническое композиционное единство.

Никак не нарушает единства целого и разнообразие содержания поэмы, представляющего собой как бы целый замкнутый мир в миниатюре, — пеструю и прихотливую смену бытовых и батальных картин, пейзажных зарисовок, волшебных-рыцарских приключений, ненависти и коварства, эротических сцен и элегических раздумий, наконец, полулирических, полупутиных обращений к читателю господствующего над всем этим в высшей степени разнохарактерным материалом и свободно всем этим распоряжающегося демиурга-автора.

Все это не могло не произвести на современников глубокого впечатления, надолго ими запомнившегося. «Единство есть центр, — восторженно писал о структуре «Руслана и Людмилы» в уже цитированной нами статье 1839 г. Ранч, — разнообразие — лучи, разбегающиеся от центра и стремящиеся к окружности, к периферии. Прелесть разнообразия усиливается эпизодами, отступлениями, картинками, образами, чувствами, мыслями, применениями и проч.; но все это должно быть в зависимости от центра, от единства. Разнообразие и единство представляют в поэме две силы — центробежную и центростремительную и находятся точно в таком же отношении друг к другу».⁷⁵

12

Устойчивой традиции поэма Пушкина не создала, хотя в 20-е годы и появилось явно по ее следам несколько произведений в том же роде, в настоящее время совершенно забытых (отрывок из сказочной поэмы «Ратмир и Светлана» А. А. Шишкова, «Илья Муромец» Загорского).⁷⁶ Но, в силу всего сказанного, она сыграла более важную роль — явилась новым и в высшей степени важным этапом в развитии русской литературы.

Такая же роль принадлежит ей в творчестве и самого Пушкина. Произведений того же типа, что «Руслан и Людмила», Пушкин никогда больше не писал. В следующей же своей поэме «Кавказский Пленник», начатой в год окончания «Руслана и Людмилы», он полностью перешел от рыцарско-сказочного «романтизма» к «романтизму новейшему» (термин Белинского).

Но на пути от лицейской анакреонтики и элегии к этому «новейшему романтизму» поэма «Руслан и Людмила» явилась необходимым соединительным звеном. В то же время в первой завершенной поэме Пушкина замечательно выразились некоторые основные существеннейшие стороны художественной индивидуальности и творческого гения Пушкина — его яркая и ликующая жизнелюбивость, его светлая гуманность, гармоническая стройность форм, небывалое очарование стиха. Недаром многие современники даже и тогда, когда уже появились неизмеримо более зрелые и значительные создания Пушкина, все еще продолжали упорно именовать его «певцом Руслана и Людмилы».

Вместе с тем в «Руслане и Людмиле» — произведении, являвшемся итогом лицейской лирики, — одновременно как бы заключена целая россыпь творческих зерен — образов, ситуаций, мотивов, которые замечательно прорастут в последующем пушкинском творчестве.

Так, в строках о Фине:

В пещере старец: ясный вид,
Спокойный взор, брада седая;
Лампада перед ним горит;
За древней книгой он сидит,
Ее внимательно читая —

как бы наброски, первый абрис летописца Пимена. В противопоставлении мудрого старого Фина юному, кипящему страстями Руслану — ситуация, с которой столкнемся и в том же «Борисе Годунове», и в «Цыганах». Сцена между Людмилой и Черномором, приблизившимся к ее постели, — предварение аналогичной сцены между Натальей Павловной и графом Нулиным. Фарлаф, который «свалился тяжело в грязный ров», — прообраз Заречного из «Евгения Онегина», который «отличился в сраженьи» — «смело в грязь с коня калмыцкого свалясь».

Описание битвы киевлян с печенегам и боя с ними же Руслана — предварение знаменитой картины Полтавского боя, даже вплоть до близости отдельных стихов («Грозой несется, колет, рубит» — «Швед, русский — колет, рубит, режет»; «То был Руслан. Как божий гром» — «Он весь, как божия гроза»). Вообще в этом последнем отношении поэма «Руслан и Людмила» явилась как бы своего рода творческим фоном Пушкина, из которого он неоднократно черпал сложившиеся стиховые формулы: «Один Рогдай, воятель смелый» — «И первый Флавий, воин смелый» — в «Египетских ночах»; «И всходит месяц золотой» — «Ходит месяц золотой» — в позднейшем стихотворном наброске; «Народ... в страхе ждет небесной казни» — «Народ зрит божий гнев

и казни ждет» — в «Медном всаднике»; «И князь его простил» — «И дук его простил» — в «Анджело» и т. д. Особенно много реминисценций из «Руслана и Людмилы» можно обнаружить в «Евгении Онегине» («О люди, странные создания!» — «О люди, все похожи вы...»; «Княжна ушла, пропал и след!» — «А где, бог весть. Пропал и след»; «Не знаю — скрыт судьбы закон!» — «Нет нужды; прав судьбы закон» и т. д.).

Помимо этих прямых переключек стих «Евгения Онегина» по самой своей фактуре, по особому своему звучанию наиболее близок из всех предшествующих произведений Пушкина именно к «Руслану и Людмиле». И это закономерно. В «Руслане и Людмиле» — этом как бы первом пушкинском «романе в стихах» — уже в какой-то мере найден и осуществлен тот особый, синтетический, субъективно-объективный, лиро-эпический, «полумешинной, полупечальный, простонародный, идеальный» характер и тон повествования, которые во всей своей полноте прозвучат в «Евгении Онегине».



Глава VI

ЮЖНАЯ ССЫЛКА. «КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННИК» И ДРУГИЕ ПОЭМЫ. ЛИРИКА

1

Литературная атмосфера, которой был с детства окружен Пушкин в семье, как мы знаем, была атмосферой дилетантизма, литературного любительства, стихотворных упражнений и безделок, «употребляемых», говоря словами самого же Пушкина, «токмо для приятного проявления форм». ¹ В значительной степени такой же оставалась литературная атмосфера и в Лицее и даже в послелицейских литературных кружках — не только в «Арзамасе», но в какой-то мере и в «Зеленой лампе».

Самого Пушкина такая атмосфера совершенно не удовлетворяла. Именно имея в виду все эти стихотворные любительские «поделки», он уже в одном из самых ранних своих писем к старшему литературному другу, П. А. Вяземскому, литературная деятельность которого тоже в значительной степени стояла в эту пору на грани литературного дилетантизма, писал: «... век наш — не век поэтов... Круг поэтов делается час от часу теснее — скоро мы будем принуждены, по недостатку слушателей, читать свои стихи друг другу на ухо». ² «Просвещение века, — пояснял Пушкин несколько позднее, — требует важных предметов размышления для пищи умов, которые уже не могут довольствоваться блестящими играми воображения и гармоник». ³

Очень серьезный удар по дилетантской нязной словесности Пушкин, как уже сказано, нанес первой же своей появившейся в печати поэмой «Руслан и Людмила». При всем историко-литературном значении этой поэмы, появление которой, по свидетельству Белинского, «сделало эпоху в истории русской литературы», в ней, по словам того же Белинского, было мало «дельного» ⁴ — отсутствовала прямая связь с реальной жизнью, с насущными запросами русского общества конца 10-х годов XIX века. Это явно не удовлетворяло и самого автора, к этому времени уже написавшего «Вольность», «Деревню» и послание к Чаадаеву. Свою длительную и большую работу над поэмой он,

ценой большого упорства и настойчивости, довел до конца, но сам явно — еще во время этой работы — охладел к своему первому большому литературному детищу. «Поэму свою я кончил, — извещал он Вяземского. — И только последний, т. е. окончательный стих ее принес мне истинное удовольствие. Ты прочтешь отрывки в журналах, а получишь ее уже напечатанную — она так мне надоела, что не могу решиться переписывать ее клочками для тебя». ⁵

А реальная действительность, конкретная общественно-политическая атмосфера, царившая в стране, не только все время напоминала о себе, но и грубо вторглась в личную жизнь, а значит, и в творческий мир Пушкина. Автор «Вольности» и «Деревни», восстававший в своих стихах против самодержавно-крепостнических насилий и произвола, сам сделался их жертвой.

20 марта 1820 г. Пушкин читал у Жуковского шестую, заключительную песнь «Руслана и Людмилы» и получил от него в подарок портрет с надписью, в которой Жуковский поздравлял поэта с окончанием поэмы. А через неделю с небольшим петербургский генерал-губернатор Милорадович, по внушению самого Аракчеева, дает распоряжение полиции добыть текст пушкинской оды «Вольность». Это было началом надвигающейся грозы, разразившейся вскоре над головой поэта. Вся жизнь Пушкина резко нарушилась и изменилась. Высланный из столицы далеко на юг, поэт был вырван из привычного круга друзей, прочно, казалось, сложившейся общественной и литературной обстановки, попал совсем в иную среду, в совершенно новые условия существования. Все это, по свидетельству современников, было пережито им с немалой остротой.

Крутой жизненный перелом отозвался соответствующим образом и на пушкинском творчестве. Пушкин сам прямо свидетельствует об этом в эпилоге к «Руслану и Людмиле», написанном им несколько месяцев спустя, уже на Кавказе (в конце июля 1820 г.):

Так мира житель равнодушный,
На лоне праздной тишины,
Я славил лирою послушной
Преданья темной старины.
Я пел — и забывал обиды
Слепого счастья и врагов,
Измены ветреной Дориды
И сплетни шумные глупцов.
На крыльях вымысла носимый,
Ум улетал за край земной;
И между тем грозы незримой
Сбиралась туча надо мной!..
Я погнбал...

Здесь очень ярко и отчетливо обрисована Пушкиным та житейская и психологическая атмосфера, в которой создавалась поэма, и соответствовавший этому характер и дух ее: «Мира житель равнодушный, на лоне праздной тишины» и — «На крыльях вымысла носимый, ум улетал за край земной». Отражен и разразившийся кризис — внезапно налетевшая угроза самой реальной гибели: «Я погибал». Затем после строк, посвященных друзьям, спасшим его от этой, казалось бы, неминуемой гибели —

О дружба, нежный утешитель
Болезненной души моей!
Ты умолила непогоду;
Ты сердцу возвратила мир;
Ты сохранила мне свободу,
Кипящей младости кумир!

— следует описание той новой обстановки, в которой он очутился:

Забывтый светом и молвою,
Далече от брегов Невы,
Теперь я вижу пред собою
Кавказа гордые главы.
Над их вершинами крутыми,
На скате каменных стремнин,
Питаюсь чувствами немymi
И чудной прелестью картин
Природы дикой и угрюмой.

После всего пережитого, после пронесшейся страшной грозы, перед лицом нового мира — природы Кавказа — этого реального Востока, не только не уступавшего условно-восточным, сказочно-феерическим декорациям замка и садов Черномора, но и резко, своей угрюмой дикостью, от них отличающегося, он уже не мог писать по-прежнему. Невозможность писать в прежней манере по началу была воспринята поэтом как конец вообще всего его поэтического творчества. Мучительным сознанием этого конца эпилог и заканчивается:

Душа, как прежде, каждый час
Полна томительною думой —
Но огонь поэзии погас.
Ищу напрасно впечатлений:
Она прошла, пора стихов,
Пора любви, веселых снов,
Пора сердечных вдохновений!
Восторгов краткий день протек —
И скрылась от меня навек
Богиня тихих песнопений...

Нечто подобное Пушкин пережил, как мы отмечали выше, и в Лицее в 1816 г., когда, полный неудовлетворенности всем, что он до того писал, заявлял в уже известном нам послании к А. А. Шишкову:

Сравнив стихи твои с моими, улыбнулся:

И полно мне писать.

Писать Пушкин, как мы знаем, отнюдь не перестал. Наоборот, первая критическая оглядка, первый творческий кризис поэта оказались могучим толчком к его дальнейшему творческому росту. Неслучайно вскоре после этого он обратился от «лепетанья на рифмах», от лицейских «безделок» и стихотворных «игрушек» к работе над созданием монументальной «отечественной поэмы». Ей, кстати, стал подражать как раз и сам А. А. Шишков.

Таким же кризисом роста было и то, что Пушкин переживал теперь, после окончания «Руслана и Людмилы». Кризис этот привел к еще более значительным и плодотворным результатам, но и носил он более серьезный и затяжной характер. Со второй половины апреля — от первых ударов «грозы» (попытка обыска у Пушкина, вывоз его к Милорадовичу) и до конца августа, т. е. в течение почти четырех с половиной месяцев — случай в его биографии чуть ли не единственный, — им и в самом деле не было написано почти ни одной строчки.

2

Дар поэтической речи снова вернулся к Пушкину во время переезда морем из Феодосии в Гурзуф, когда он набросал элегию «Погасло дневное светило», окончательно обработанную им несколько позже, в сентябре, в Гурзуфе.

Сам Пушкин придал позднее своей элегии подзаголовок «подражание Байрону» (так значится в оглавлении первого отдельного сборника стихотворений Пушкина 1826 г. Этот же подзаголовок сохранен и в оглавлении издания 1829 г.).⁶

О так называемом «байронизме» Пушкина немало твердили уже при жизни поэта. По укоренившейся в то время ложной привычке мерить русских писателей западноевропейскими знаменитостями многие сочувственные поэту критики, энтузиасты новой «романтической» литературы, прямо провозгласили Пушкина, в качестве величайшей ему похвалы, «Северным Байроном». В устах других современников — от одесского начальника Пушкина, графа Воронцова до ренегата и доносчика Фаддея Булгарина — сближение Пушкина с Байроном было продиктовано стремлением не только принизить поэта, сведя его до роли

простого подражателя, но и прямо набросить тень на его политическую «благонадежность».

Проблема «байронизма» Пушкина была подхвачена и крайне раздута последующими литературоведами. Между тем уже Белинский в своих высказываниях и статьях о Пушкине настойчиво подчеркивал, что «между Пушкиным и Байроном не было ничего общего» в главном — «в направлении и духе таланта»: «Пушкина некогда сравнивали с Байроном. Мы уже не раз замечали, что это сравнение более чем ложно, ибо трудно найти двух поэтов, столь противоположных по своей натуре, а следовательно, и по пафосу своей поэзии, как Байрон и Пушкин». ⁷

Герцен проникательно указал и причины этого различия, усматривая их в особом характере русской социально-политической действительности, в особенностях исторической жизни русского общества: «Пушкин знал все страдания цивилизованного человека, но у него была вера в будущее, которой человек Запада уже лишился». ⁸

Белинский и Герцен совершенно — и единственно — правильно подошли к решению искусственно раздутого вопроса о так называемом «байронизме» Пушкина. Но при всем глубоком различии по существу, при всем величайшем национально-русском своеобразии своего гения, Пушкин, который жил всеми интересами своей эпохи, творчески откликался на все значительные ее явления, действительно, одно время горячо откликнулся на вольнолюбивое творчество Байрона, разделяя увлечение им со всеми своими современниками — представителями новых романтических течений в литературе. ⁹ «Вместе с романтизмом, — писал Белинский, — стали вкрадываться в наши журналы слухи о каком-то великом английском поэте, г-не Бироне, Бейроне или Байроне». ¹⁰

Впервые имя Байрона появилось на страницах русской печати в 1815 г. В первом номере журнала «Российский Музеум», в котором были напечатаны послание самого Пушкина к Батюшкову «Философ, резвый и пият...» и две его эпиграммы, было опубликовано и первое у нас известие о Байроне, сопровождаемое отрывками из его поэмы «Корсар» (в подлиннике и в прозаическом переводе) под названием «Морской разбойник в трех песнях, сочинение лорда Бирона». ¹¹

Хотя этот номер «Российского Музеума», конечно, был в руках Пушкина, и указанная статья как и отрывки из перевода «Корсара», при молодой пылливости поэта и жадности его ко всяким литературным новинкам, можно не сомневаться, были им прочитаны, имя Байрона, единично и случайно мелькнувшее на страницах журнала и в течение долгого времени не упоминавшееся больше в нашей печати, могло скользнуть по его сознанию, не оставив на нем сколько-нибудь существенных следов. ¹²

Могла не обратить на себя его внимания и другая, переведенная с французского статья о Байроне, появившаяся в 1818 г. в «Вестнике Европы», хотя и она была, вероятно, им прочитана.¹³

Но с 1819 г. имя Байрона не только начинает все больше и больше мелькать в печати, но и попадает в центр усиленного внимания того дружеского литературного круга, с которым Пушкин был ближайшим образом связан, мнениями и суждениями участников которого особенно дорожил. С начала 1819 г. Байроном заинтересовываются и увлекаются Жуковский, И. И. Козлов, находившийся в Варшаве П. А. Вяземский.¹⁴ В том же 1819 г., совершенно независимо и от Жуковского, и от Козлова, и от Вяземского, увлекается Байроном и другой особенно близкий молодому Пушкину русский поэт — Батюшков, находившийся в эту пору в Италии.¹⁵ 3 октября 1819 г. Батюшков сообщает об этом А. И. Тургеневу. Передавая Вяземскому в начале 1820 г. содержание письма Батюшкова, которое «дышит Италией», Тургенев замечает: «Итальянцы, как и вы же, висяне и невяне, переводят поэмы Байрона и читают их с жадностью... следственно от Севера до Юга восхищаются Байроном».¹⁶

Пушкин, который в период 1819—1820 гг. непрерывно общался и с Жуковским и с А. И. Тургеневым, конечно, не мог не слышать от них об английском поэте, слава которого в эту пору уже начала греметь по всей Европе. Можно почти с уверенностью предположить (и предположение это подтверждается рядом фактов), что Тургенев давал читать Пушкину письма к нему Вяземского с упоминаниями и выдержками из Байрона. Это тем несомненнее, что в первом же «исполненном Байроном» письме своем от 11 октября 1819 г. Вяземский прямо и чуть ли не в первую очередь вспоминает, в связи с возможными переводчиками Байрона на русский язык, и о «племяннике», т. е. о Пушкине.¹⁷

Интерес Пушкина к байроновской поэзии должен был особенно усилиться, поскольку для передовых русских читателей Байрона сразу же стала очевидна вольнолюбивая и даже революционная зарядка творчества этого «смелого пророка свободы», как назовет его позднее, как раз в обращении к Пушкину, поэт Веневитинов.¹⁸

В тех же письмах к А. И. Тургеневу Вяземский неоднократно приводит резко сатирические выпады Байрона в его «Чайльд-Гарольде» против тогдашнего штаба европейской реакции — Священного союза. «Чему радоваться, что свалили льва, когда после достались на добычу волкам», — цитирует он из «Паломничества Чайльд-Гарольда», характерно для «либералистов» того времени добавляя: «Конечно, надеяться можно, что у волков этих подпилят зубы конституционным образом: потому и надобно, чтобы наше поколение положило всему основание.

Но если дети наши родятся на старом ходу, то — все прости!» «К чему праздновать кончину льва, когда пируют нами волки», — повторяет он снова, в связи с конгрессом в Тройшау.¹⁹

Позднее Вяземский скажет о революционном романтизме Байрона и еще определеннее: «...у Жуковского все душа, и все для души. Но душа, свидетельница настоящих событий, видя эшафоты, которые громоздят для убийства народов, для зарезания свободы, не должна и не может теряться в идеальности Аркадии... Байрон, который носится в облаках, спускается на землю, чтобы грянуть негодованием в притеснителей, и краски его романтизма сливаются часто с красками политическими... Поэту должно искать иногда вдохновения в газетах».²⁰

Как мы знаем, призывает он в это же время и самого «доброего мечтателя» Жуковского спуститься с облаков «на землю»: «пусть, по крайней мере, ужасы, на ней свирепствующие, разбудят энергию души твоей. Посвяти пламень свой правде и брось служение идолов. Благородное негодование — вот современное вдохновение! При виде народов, которых тащат на убийство в жертву каких-то отвлеченных понятий о чистом самодержавии, какая лира не отгрянет сама: мечь! мечь!»²¹

Наоборот, в реакционных кругах русского общества злободневная политическая направленность, вольномыслие байроновского творчества, его сочувствие революционно-освободительным движениям европейских народов, его ненависть к реакционной — воачей — политике Священного союза вызывали крайнее осуждение. Так в 1820 г. в газете «Русский Инвалид или Военные Ведомости» в отделе «Смесь» была приведена характеристика «славного английского стихотворца лорда Байрона», переведенная из французского журнала «Le Conservateur». Автор характеристики, соглашаясь с тем, что «лорд Байрон истинный поэт», в то же время уподобляет его творчество «блеску зловредного метеора». Герои Байрона — это «какие-то средние существа», составленные «из уничтоженного человечества и из адского характера — злых духов». «Лукреций описал в стихах систему Атеизма. — заканчивается заметка. — Можно сказать, что лорд Байрон переложил в стихи душу Атеиста». Помещая эту заметку, редакция «Русского Инвалида» полностью солидаризировалась с «основательной и беспристрастной характеристикой французского „Le Conservateur“».²² Но отечественным мракобесам и этого показалось недостаточно. Член Главного правления училищ и попечитель С.-Петербургского округа Д. П. Рунич, известный своей расправой над лицейским преподавателем Пушкина, либеральным профессором Куницыным, и рядом профессоров Петербургского университета, обратился к издателям «Русского Инвалида» с письмом, в котором резко протестовал против самого упоминания на столбцах их газеты имени Байрона — этого

«чудовища», стихотворения которого «исполнены смертоносного яда» и «такой философии, которую изрыгает один только ад... Кто заразится бреднями Байрона — такой погиб навеки... Поэзии Байронов и приписываемое им достоинство гениев и истинных поэтов родят Зандов и Лувелей». ²³

Естественно, что Пушкину, зло осмеивавшему в своих эпиграммах мракобесов типа Рунича, воспевавшего Занда и демонстративно показывавшему в театре портрет Лувеля, — поэту, у которого, по словам одного из его петербургских знакомцев, члена «Зеленой лампы» А. Родзянки, был «гимн Занда на устах, в руке портрет Лувеля», ²⁴ — эти стороны творчества Байрона не могли не быть привлекательны, не могли не заинтересовать его творениями «славного» английского поэта.

Но в то же время замечательно, что мы не находим в эту пору ни одного упоминания Пушкина о Байроне и, что еще важнее, ни малейшего следа того, что чтение Байрона «отозвалось» в его творчестве этого периода. Это и не удивительно. При огромной начитанности Пушкина и замечательной его осведомленности в самых разнообразных явлениях мировой литературы, меньше всего находим мы в его творчестве литературности. Одним из основных, можно сказать, органических качеств пушкинского творчества является его глубочайшая внутренняя искренность. Пушкин никогда не гонялся за литературной модой, мог писать только о том, что было ему внутренне близко, составляло какую-то часть лично им пережитого и пережитого, его собственного идейного и психологического опыта. До того, как над Пушкиным сгустилась «непогода», жизнерадостному, несмотря на наличие ряда больших и малых уколов и обид и со стороны «дружбы» и со стороны «любви», «горящему надеждами» автору «Руслана и Людмилы» и вольных стихов был явно чужд мир «мрачной» (эпитет самого Пушкина, постоянно употребляемый и Белинским) поэзии Байрона, исполненной гордого одиночества, надменной отверженности от всего окружающего. Приблизили Пушкина к Байрону события апреля — мая 1820 г., которые привели поэта к прямому конфликту с правительством и поддерживавшими его кругами общества, вырвали из привычного круга, поставили его в положение политического «изгнанника». Именно в этот период Пушкин пишет Вяземскому: «Петербург душен для поэта. Я жажду краев чужих; авось полуденный воздух оживит мою душу». ²⁵

Пребывание Пушкина на юге, впечатления от кавказской и крымской природы, встречи с казаками и горцами, представителями совсем иного мира, иной, вольной и простой, «первобытной культуры», — все это, естественно, должно было еще больше заинтересовать Пушкина творчеством Байрона, которым он в эту пору, действительно, начинает зачитываться.

С особой силой должен был Пушкин вспомнить о Байроне в те памятные вечер и ночь, когда сам поэт оказался в обстановке, столь близкой Чайльд-Гарольду, — на корабле, плывущем по морю. Тогда-то и возникло, как известно, стихотворение «Погасло дневное светило». Русским поклонникам английского поэта сразу бросилась в глаза близость стихотворения Пушкина к мотивам Байрона. На вопрос А. И. Тургенева Вяземскому: «Читал ли „Черное море“ Александра Пушкина в последнем „Сыне отечества“?»²⁶ — Вяземский сейчас же отозвался: «Не только читал Пушкина, но с ума сошел от его стихов. Что за шельма! Не я ли наговорил ему эту байронщицу:

Но только не к брегам печальным
Туманной родины моей.»²⁷

«Байронщина» стихов Пушкина, действительно, лежала на самой поверхности: море, корабль, лирическое обращение к тому и другому, стремление поэта к «пределам дальным». Именно это и побудило самого Пушкина придать стихам уже упомянутый выше подзаголовок: «Подражание Байрону». Однако если по-настоящему взглянуть в стихотворение Пушкина и провести сопоставление его с соответствующими местами «Чайльд-Гарольда», придется признать, что в пушкинской морской элегии нет никаких подражательных, т. е. механически привнесенных из чужого образца, элементов.

Самый тон пушкинских стихов резко отличен от «Прощальной песни» Гарольда, которому ничего не жаль в родной стране, который в ней — в противоположность его пажу, оставившему на родине родителей, и слуге, оставившему там жену и детей, — ничего и никого не покинул. Он с горьким смехом плывет в даль. Если он о чем и сожалеет, так только о том, что для него не существует ничего, о чем бы стоило жалеть, что требовало бы слез. Чайльд-Гарольд Байрона и в самом деле человек, который не только не видит ничего положительного в настоящем, но который лишился веры и в будущее.

Совсем иную окраску имеет психологическая тональность стихотворения Пушкина. Бесчувственности чайльд-гарольдова прощания с родиной противостоит молодое, горячее, искреннее и глубокое чувство.

Погасло дневное светило;
На море синее вечерний пал туман.
Шуми, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной угрюмый океан.
Я вижу берег отдаленный,
Земли полуденной волшебные края;
С волненьем и тоской туда стремлюся я,
Воспоминаям упоенный...

«Искатель новых впечатлений», поэт «бежал краев отеческих», он стремится в «дальные пределы», в новые открывающиеся его взорам «волшебные края земли полуденной», но стремится он туда не только с волееньем, но и с тоской; он упоен воспоминаниями о безумной любви прежних лет:

И чувствую: в очах родились слезы вновь;
 Душа кипит и замирает;
Мечта знакомая вокруг меня летает;
Я вспомнил прежних лет безумную любовь
И все, чем я страдал, и все, что сердцу мило,
Желаний и надежд томительный обман...

Правда, дальше поэт говорит о своей «потерянной младости», рано отцветшей «в бурях», о «хладном страданье сердца», о забытых им «младых изменниках», тайных «подругах златой весны» — мотивы, перекликающиеся с мотивами его лицейских элегий 1816—1817 гг. и явственно окрашенные у Пушкина в автобиографические тона. Но заканчивается стихотворение все тем же лирическим чувством — живущими в сердце поэта томительными воспоминаниями о прежней безумной любви: «Но прежних сердца ран, глубоких ран любви ничто не излечило».

Вяземский, «с ума сошедший» от пушкинских стихов, однако тут же добавлял Тургеневу: «Мне жаль, что в этой элегии дело о любви одной. Зачем не упомянуть о других неудачах сердца? Тут было где поразгуляться».²⁸

Пушкинское стихотворение, и в самом деле, являясь в ряде мест своего рода художественным развитием, как бы развернутым поэтическим комментарием уже приводимых нами лаконических фраз в его письме к Вяземскому, написанном перед самой ссылкой на юг, вместе с тем в основном отливается в форму элегического воспоминания о любви, попрежнему живущей в его страстном, молодом, бурно бьющемся сердце.

В заключение сравнения стихов Пушкина и «Прощальной песни» Гартольда весьма важно и знаменательно, как мне кажется, подчеркнуть, что, наряду с последней, в творческом сознании Пушкина, когда он слагал свои элегические строки, явственно возникало и другое поэтическое произведение, связанное уже с самой что ни на есть русской речевой народно-песенной стихией. Ведь вторая строка стихотворения Пушкина: «На море синее вечерний пал туман» — представляет собой почти буквальное воспроизведение начала популярнейшей народной песни, прекрасно, конечно, известной поэту: «Уж как пал туман на синем море». И дело не только в совпадении этих двух строк. Эта народная песня, не имеющая ничего общего по содержанию с пушкинскими стихами, по своему тону («злодей-тоска», павшая, подобно туману «на синем море», «в ретиво сердце»; прощание

умирающего «доброго молодца» со своей «молодой» вдовой; величая эпическая суровость, в которой разрешается лиризм зачина), как-то музыкально родственна, созвучна пушкинским стихам, проникновенный лиризм которых тоже разрешается в торжественно-величавую резиньяцию рефрена:

Шуми, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан...

Представляется поэтому вполне правомерным повторить, что в этом «подражании Байрону» нет, в сущности говоря, решительно ничего подражательного. Стихотворение Пушкина — это произведение, отнюдь не идущее следом за литературным образцом, а непосредственно подсказанное самой жизнью — окружающей в высшей степени романтической обстановкой, произведение, искренне и правдиво раскрывающее душевный мир самого поэта, мир, исполненный и созвучных Байрону впечатлений, характерных для одной и той же эпохи, отразившейся в творчестве обоих поэтов, и многого совсем иного, что никакого отношения к поэзии Байрона не имеет и даже прямо противоположно ей.

Дав в своей элегии глубоко личное, субъективно-лирическое выражение тому настроению, которое овладело им в ссылке, Пушкин, однако, сразу же стремится выйти за эти узко-личные рамки, стремится увидеть и показать в «личном» «общее», присутствующее не ему одному, а всему его поколению, хочет дать некий объективный образ, в котором это общее нашло бы свое художественное отражение и воплощение.

В том же августе 1820 г., когда было в основном создано Пушкиным его стихотворение «Погасло дневное светило», поэт принимается за работу и над своей первой южной романтической поэмой «Кавказский Пленник».

3

Сам Пушкин не скрывал наличия в образе Пленника субъективного, автобиографического (в смысле не внешне-фабульном, а психологическом — общий душевный настрой) начала: «Характер пленника неудачен; это доказывает, что я не гожусь в герои романтического стихотворения». Я не гожусь! Однако тут же Пушкин прямо подчеркивает, что, создавая образ своего героя, он никак не хотел ограничиться рамками субъективного, а хотел дать объективное типическое изображение «героя времени», представителя «молодежи 19-го века»: «Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и/ее к наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделали отличительными чертами молодежи 19-го века».²⁹

Признание это представляет исключительный интерес и имеет огромное значение. Оно показывает, что, едва окончив свою сказочную поэму, в самом начале южного, по преимуществу, романтического, периода своего творчества, Пушкин, как художник, уже ставит перед собой задачу чисто реалистического порядка — стремится дать в лице своего главного действующего лица широчайшее типическое обобщение, центральный образ эпохи — наиболее характерную фигуру современности, своего рода «героя века». И эта реалистичность задания непрерывно дает себя знать. Субъективное и объективное начала все время перемешиваются, сливаются в образ Пленника и вообще в поэме.

Так, неприкрыто-личный, автобиографический характер носит предпосланное поэме посвящение одному из друзей, с которым Пушкин, как мы знаем, сблизился еще в лицейский период, но который стал особенно близок ему на юге, во время общего путешествия на Кавказ и в Крым, Н. Н. Раевскому. В то же время легко заметить связь лирического образа самого поэта, как он дан в посвящении, с образом Пленника.

И в том и в другом имеем параллельные ряды общих мотивов. Общим является мотив бурности жизни обоих («бурям» над главой поэта соответствует «бурная жизнь» Пленника до его отъезда на Кавказ); настойчиво звучит и в посвящении, и в поэме мотив «свободы» («с в о б о д н о й музы приношенье», «но сердце укрепив с в о б о д о й...» и «с веселым призраком с в о б о д ы...», «с в о б о д а, он одной тебя...»). Параллельны мотивы клеветы («шопот клеветы» — в посвящении и «жертва клеветы» — в поэме; в конце посвящения повторяется и самое это выражение: «Я жертва клеветы»), мотивы измены со стороны близких:

Когда княжал измены хладный,
Когда любви тяжелый сон
Меня терзали и мертвили... (посвящение).

Людей и свет изведал он
И знал неверной жизни цену.
В сердцах друзей нашед измену,
В мечтах любви безумный сон... (поэма).

Помимо связи образа Пленника с посвящением, имеются переклички между ним и элегией «Погасло дневное светило» (Ср., например: «Отступник света, друг природы, покинул он родной предел» и «Искатель новых впечатлений, я вас бежал, отчески края»). Равным образом эпитет «любви безумный сон» прямо возвращает нас к основной теме элегии: «Я вспоминал прежних лет безумную любовь». Дело не ограничивается совпадением эпитетов: безумная любовь Пленника к некоей

женщине, не отвечающей ему взаимностью, входит, как известно, в самую фабульную сердцевину поэмы.

Но в то же время в образе Пленника Пушкин выходит за пределы своей субъективности. Отсюда, наряду со сходством, и явные различия, несовпадение между «я» поэта в посвящении и образом Пленника в самой поэме. Пленник нашел измену в сердцах друзей, Пушкин находит близ друга спокойствие сердца и утешение. Вспомним и характерную, лирически-пушкинскую оптимистическую и альтруистическую концовку «посвящения»:

Я ждал беспечно лучших дней;
И счастье моих друзей
Мне было сладким утешеньем.

По черновикам «Кавказского Пленника» мы можем составить себе достаточно отчетливое представление о том, как постепенно складывался, формировался образ героя в творческом сознании Пушкина.

По началу образ Пленника был лишен тех могучих титанических черт, которыми он был в какой-то мере означен впоследствии. Сперва герой — это просто «несчастный юноша», «слабый питомец нег», попавший на «могучий аркан» черкеса. Но вскоре на этот образ, намеченный «во вкусе новейших унылых элегий» и повторяющий в новой обстановке лирическое «я» пушкинских элегических лицейских стихов, накладываются иные, героизирующие краски.

Пушкин стремился наделить образ своего Пленника чертами мрачности, титанической силы, богатырского величия. «Грозные страдания» и «бурная жизнь», погубившая «надежду, радость и желанье», — в прошлом. В настоящем — «увядшее сердце», не способное к новым чувствам, равнодушие ко всему, гордая замкнутость и величественное одиночество:

Таил в молчаньи он глубоко
Движенья сердца своего,
И на челе его высоко
Не изменялось ничего.

Недаром эти две последние строки, как известно, были почти буквально перенесены Лермонтовым в характеристику его Демона.

Беспечной смелости Пленника дивились сами «грозные черкесы», которые

Щадили век его молодой
И шопотом между собой
Своей добычею гордились.

«Унылый» элегический образ принимает те черты излюбленного героя эпохи, которые современная Пушкину критика именвала «байроническими». Сам Пушкин как раз в пору работы над «Кавказским Пленником» определял «байроническую поэзию» как «мрачную, богатырскую, сильную». ³⁰ Видимо, это-то и имел в виду сам Пушкин, когда замечал о своей поэме, что она «отзывается чтением Байрона». ³¹

Однако со всей силой следует подчеркнуть, что главное, основное в поэме идет не от «чтений», не от книг, а от жизни, от реальной действительности.

Жизнью, непосредственности впечатлениями действительности подсказано, прежде всего, Пушкину само место действия его поэмы, тот новый мир, который открылся ему во время пребывания его на Кавказе. Этот новый мир произвел на него громадное впечатление, следы которого сказываются на всем, что бы он ни писал в эту пору. В конце сентября 1820 г., т. е. как раз в период интенсивной работы над «Кавказским Пленником», Пушкин писал брату, Льву: «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 недвижными; жалею, что не всходил со мною на острый верх пятикольного Бешту... Кавказский край, знойная граница Азии, любопытен во всех отношениях... Видел я берега Кубани и сторожевые станицы — любовался нашими казаками. Вечно верхом, вечно готовы драться, в вечной предосторожности! Ехал в виду неприязненных полей свободных горских народов». Дальше в письме говорится и о возможности «попасться на аркан какого-нибудь чеченца».

Здесь в основном и обрисован тот мир, который изображается в поэме и который снова и снова возникает перед автором, повторяясь и в эпилоге «Руслана и Людмилы» и в посвящении к «Кавказскому Пленнику». Пейзажные зарисовки «Кавказского Пленника» местами и прямо перекладывают в стихи строки письма к брату:

В час ранней, утренней пролады
Вперял он любопытный взор
На отдаленные громады
Седых, румяных, синих гор
Великолепные картины!
Престолы вечные снегов,
Очам казались их вершины
Недвижной цепью облаков ³²

Недаром сперва свою поэму Пушкин так прямо и хотел назвать — «Кавказ».

Литературоведы-компаративисты неоднократно утверждали, что Пушкин якобы заимствовал фабулу «Кавказского Пленника» из байроновского «Корсара» — освобождение пленного Конрада Гюльнаррой. На самом деле жизнью, а не книгой подсказана Пушкину и основная фабула его поэмы. П. И. Бартенев, собиравший материалы о Пушкине по горячим следам — от его близких, друзей, знакомых, прямо указывает, что «внешним содержанием к «Пленнику» послужил рассказ одного из московских его знакомых и дальнего родственника, Немцова, человека, страстно любившего выдумывать про себя необыкновенные анекдоты и умевшего передавать их с правдоподобием и увлекательностью. Он однажды рассказывал при Пушкине, будто, живя на Кавказе, попался в плен к горцам и был освобожден черкешенкой, которая в него влюбилась. О таком происхождении «Кавказского Пленника» сам Пушкин передавал Жуковскому». ³³ Немцов про себя и черкешенку, может быть, и действительно, все выдумал, но подобные случаи и в самом деле тогда бывали. Так уже в первом же журнальном отклике на поэму Пушкина читаем: «Пребывание поэта в пиитической стране, видевшей страдания Прометея и прибытие аргонавтов греческих, в стране, и ныне отличной воинственными, романтическими нравами своих жителей, побудило его воспеть дикие красоты ее и оживить картину кавказских гор повестью о происшествиях, как и не редко случаются в тех местах». ³⁴

Таким образом, повторяю, сама фабула — не плод книжного заимствования, а подсказана Пушкину действительностью.

Точно так же Вяземский, отмечая в своей статье о «Кавказском Пленнике» «некоторое сходство» образа Пленника с «героем Байрона», тут же настойчиво подчеркивал, что как сам Байрон, так и Пушкин взяли своих героев непосредственно из жизни: «Подобные лица часто встречаются взору наблюдателя в нынешнем положении общества». ³⁵

Пушкин и прямо ставил своей задачей дать в Пленнике типическое изображение «молодежи XIX века». И поэт успел в этом. Современная ему критика дружно указывала на недоработанность, «означенность слегка» образа Пленника. ³⁶ Сам Пушкин замечал о Пленнике, что это «был первый неудачный опыт характера», с которым он насилу справился впоследствии. ³⁷ Но значение этого первого опыта в истории и русской литературы, и русского общественного сознания было громадно. «Пленник — это герой того времени...» — пишет в своем цикле пушкинских статей Белинский. — Не Пушкин родил или выдумал их: он только первый указал на них... В этом отношении, — заключает он, — «Кавказский Пленник» есть поэма историческая». ³⁸

«Исторической» поэмой является «Кавказский Пленник» и по своей проблематике.

В основу поэмы положена большая и очень актуальная в ту пору проблема отношений между личностью и обществом, столкновения вольнолюбивого героя с неудовлетворяющим его, им презируемым общественным строем. Проблема эта решается в романтическом плане: «отступник света», герой-одиночка в «поисках свободы» покидает «родной предел» и бежит из общества в «природу» — на дикий первобытный Кавказ. Но сама эта проблема органически связана с определенным преддекабристским моментом в жизни русского общества.

Людей и свет изведал он,
И знал неверной жизни цену.
В сердцах друзей нашед измену.
В мечтах любви безумный сон,
Наскуча жертвой быть привычной
Давно презренной суеты,
И неприязни двуязычной,
И прстодушной клеветы,
Отступник света, друг природы,
Покинул он родной предел
И в край далекий полетел
С веселым призраком свободы.

«В этих немногих стихах, — замечает цитирующий их Белинский, — слишком много сказано. Это краткая, но резко-характеристическая картина пробудившегося сознания общества в лице одного из его представителей. Проснулось сознание — и все, что люди почитают хорошим по привычке, тяжело пало на душу человека, и он в явной вражде с окружающей его действительностью, в борьбе с самим собою недоволен ничем, во всем видит призраки, он летит вдаль за новым призраком, за новым разочарованием...»³⁹

Как видим, поэма Пушкина вырастает по всем линиям не на литературном, а, прежде всего, на жизненном материале, прямо подсказываемом поэту его живой и бурной современностью.

Если кое-что в поэме и «отзывается» чтениями Пушкина, то «жизнь» непрерывно борется в ней с «книгой» и, как правило, — иной раз даже вопреки желанию самого автора — оказывается явно сильнее «книги».

Как уже сказано, Пушкин взял замах на могучего титанического героя, грозного и сурового, — вспомним демонические строки о его «высоком челе» и проч. Но выдержать его до конца в такой психологической тональности Пушкин не смог. Реальная типичная русская действительность того времени — конца 10-х — начала 20-х годов XIX века — периода пылкой веры в близкий восход предрассветной звезды, в торжество «святой вольности» — не имела на своей палитре подобных мрачно

«демонических» красок. Не было их тогда и в самом Пушкине. В конце того же 1821 г. старшая из сестер Раевских, Екатерина Николаевна, вышедшая замуж за арзамасца М. Ф. Орлова и потому постоянно встречавшая поэта в Кишиневе, пишет своему брату Александру Николаевичу Раевскому — прототипу «злобного гения» в будущем пушкинском стихотворении «Демон»: «Пушкин больше не корчит из себя жестокого». ⁴⁰ «Жестокий» — эпитет, тоже имеющий непосредственное отношение к психологическому комплексу «байронического» героя, но мрачная и эгоистическая отчужденность от мира и людей, демоническое презрение к «миллионам двуногих тварей» были никак не свойственны натуре поэта.

Все это ощутимо сказалось и на невыдержанности, непоследовательности в обрисовке Пушкиным характера Пленника, в нанесении на его образ ряда черт, прямо противоречивших облику мрачного, титанического героя. Действительно, радующийся бурям, бестрепетный, безмолвно-сосредоточенный в себе самом — таким Пленник дан в первой части поэмы. — во второй ее части (в сценах с Черкешенкой) он неожиданно предстает перед нами в облике «унылого» элегического любовника, страдающего от любви без взаимности:

Нет, я не знал любви взаимной,
Любил один, страдал один;
И гасну я, как пламень дымный,
Забытый средь пустых долин...

И Пленник, действительно, «гаснет»: в самые неподходящие минуты вздыхает и льет слезы по своей недоступной и холодной красавице:

Когда так медленно, так нежно
Ты пьешь лобзания мои,
И для тебя часы любви
Проходят быстро, безмятежно,
Снедая слезы в тишине,
Тогда рассеянный, унылый
Перед собою, как во сне,
Я вижу образ вечно милый;
Его зову, к нему стремлюсь,
Молчу, не вижу, не внимаю;
Тебе в забвении предаюсь
И тайный призрак обнимаю.
Об нем в пустыне слезы лью;
Повсюду он со мною бродит
И мрачную тоску наводит
На душу сирую мою.

Оставь же мне мои железы,
Уединенные мечты,
Воспоминанья, грусть и слезы...

В то же время сквозь всю эту традиционно-элегическую, «слезную» лексику явно пробивается живой голос самого поэта, окрашенный в автобиографические тона утраченной «несчастной любви», — тема, которая настойчиво звучит в лирических признаниях Пушкина 20-х годов до «Полтавы» включительно. Недаром сам поэт замечал по поводу «Пленника»: «...в нем есть стихи моего сердца». ⁴¹

В первой части поэмы Пленник загадочно-гордо таил «в молчанье глубоко» «движенья» своего сердца. Во второй части он заговорил. Но его речи звучали в явном несоответствии с мрачно-богатырским обликом, намеченным до этого поэтом. Причиной охлаждения и разочарованности героя оказалась всего-навсего неудачная любовь. Да и какое же здесь, вообще говоря, «охлаждение», если на самом деле герой все еще пламенеет прежней любовью («Я вижу образ вечно милый, его зову, к нему стремлюсь...» и т. д.)?

Недаром разочарованный и охладевший скептик Чаадаев, которого Пушкин незадолго до этого как раз характерно призывал отдать себя служению отчизне и поверить в победу над «самовластьем», по словам поэта, «вымыл» ему голову за Пленника, находя, что он «недовольно blasé» — недостаточно пресыщен жизнью. ⁴²

«Характер Пленника странен и вовсе непонятен, — указывал и автор одного из первых критических откликов на поэму Пушкина, М. П. Погодин. — В нем замечаются беспрестанные противоречия. Нельзя сказать, что составляет его основу: любовь или желание свободы». ⁴³ Это ощущал как свою творческую неудачу и сам Пушкин. Именно в этой связи поэт и указывал, что он не годится «в герои романтического стихотворения».

Мало того, уже в процессе работы над своей первой же южной поэмой Пушкин в какой-то мере сумел, — очевидно, еще не столько сознательно, сколько чутьем гениального художника, — критически отнестись и к самому образу героя-индивидуалиста, поставить под сомнение его «героичность».

Именно этим, видимо, объясняется то, что, несмотря на все свое желание показать Пленника в максимально приподнятом облике «героя романтического стихотворения», Пушкин в финале поэмы, столь огорчившем и даже возмущившем многих дружественных критиков, отнюдь не венчает Пленника ореолом героизма. Пушкин сам соглашался с критиками, но, вместе с тем, подчеркивал, что бесчувствие Пленника к судьбе Черкешенки, отсутствие в нем естественного порыва спасти ее коренится в самой его натуре. «Другим досадно, что Пленник не кинулся

в реку вытаскивать мою Черкешенку — да, сунься-ка; я плавал в кавказских реках, — тут утонешь сам, а ни чорта не сыщешь; мой Пленник умный человек, рассудительный, он не влюблен в Черкешенку, — он прав, что не утопился», — отшучивается Пушкин в одном из писем к Вяземскому, который также осуждал «бесчеловечность» героя по отношению к Черкешенке.⁴⁴

«Рассудительность» отнюдь не входит в ассортимент качеств героя романтической поэмы. Однако дело тут даже не просто в рассудительности, а в некоей другой черте, неотъемлемо, как Пушкин вскоре осознает это, присущей герою-индивидуалисту, по природе своей носителю «безнадежного эгоизма», — в привычке походя шагать по чужим жизням, даже не замечая этого. «Ты для себя лишь хочешь воли», — скажет поэт года четыре спустя все тому же герою-индивидуалисту устами старика-цыгана и почти одновременно уже прямо от себя даст формулу подобного индивидуализма:

Мы все глядим в Наполеоны;
Двуногих тварей миллионы
Для нас орудие одно...

В пору написания «Кавказского Пленника» Пушкин этого еще не осознал. Тем не менее, в негероическом финале поэмы бессознательным художественным чутьем он уже произносит приговор над героем-индивидуалистом и, что особенно важно, произносит сразу же, после первого появления этого героя в его творчестве.

Не-героическому в существе своем характеру героя-индивидуалиста противопоставлен Пушкиным образ «девы гор», дочери природы — «дикого народа», «черкесской вольности», — «младой черкешенки». Ее отец, ее «суровый брат», вообще все черкесы, — эти «дикие питомцы брани», «сердца, рожденные для войны», — ведут по-своему весьма героический образ жизни, но их героизм, так сказать, стихийен и вместе с тем жесток. Сыны «разбойничьих племен», они — «хищники», как все время подчеркивает это поэт («Вот русский!» — хищник возопил»; «коварный хищник с ним таится»). И любясь их дикой вольностью, первобытной простотой их жизни и нравов, их гостеприимством у себя дома, в быту, их дерзкой отвагой в бою с врагом, Пушкин полностью отдает себе отчет в этой жестокой, кровавой природе их героизма и прямо без всяких прикрас говорит об этом читателям:

Но скучен мир однообразный
Сердцам, рожденным для войны,
И часто игры воли праздной
Игрой жестокой смущены.

Нередко шашки грозно блещут
В безумной резвости пиров,
И в прах летят главы рабов,
И в радости младенцы плещут.

Вольнолюбивой и по-своему тоже дикой героинкой овеван и образ Черкешенки. Вспомним ее слова Пленнику, что, полюбив его, она не пойдет за немилото, а, если ее станут принуждать силой, она сумеет не уступить этому, не покориться:

Я знаю жребий мне готовый:
Меня отец и брат суровый
Немилоту продать хотят
В чужой аул ценою злата;
Но умолю отда и брата,
Не то — найду кинжал иль яд.

Но героизм Черкешенки иного качества; в поэме она является носителем возвышенно-героического, подлинно-человеческого начала: полюбив сильно и глубоко, она не щадит себя, готова на все для любимого.

Эгоистически холодной «рассудительности», благоразумию Пленника, не сделавшего ни малейшей попытки спасти жизнь своей освободительницы, противостоит ее истинная и самоотверженная любовь. Освобождая Пленника, Черкешенка жертвует собой, дает ему свободу ценою своей жизни, ибо знает, что все связи ее с прошлым, с семьей навсегда порваны, что ни ее близкие, ни другие черкесы никогда не простят ей ее поступка. Она кончает с собой не только потому, что не может жить без Пленника, но и потому, что ей нет пути назад, в прежнюю жизнь. С ним же она отказывается идти, когда в мгновении порыве благодарности он зовет ее бежать вместе, потому что не хочет становиться поперек его любви к другой женщине и возможному счастью его с ней:

Возможно ль? ты любил другую!..
Найди ее, любя ее...

Легко убедиться, что в эпизоде Пленник — Черкешенка, в ином, романтизированном, плане повторяется один из характернейших эпизодов радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву» — знаменитая сцена встречи путешественника с простой крестьянской девушкой (в главе «Едрово»). Растратившему себя, свои душевные и физические силы жителю столицы, дворянскому интеллигенту противопоставляется Радищевым дочь «природы», «натуры», крестьянка Аня — олицетворение здоровья, невинности душевной, простоты и естественности чувств. Так же контрастно противостоит в поэме Пушкина «увядшему сердцем».

«истребившему» «чувства страстями» Пленнику, «печальному хладу» его «бесчувственной души» глубина, свежесть и непосредственность чувства впервые полюбившей простой и естественной «девы гор» — Черкешенки. Путешественник Радищева горько сожалеет, почему он не встретился с Анютой ранее! «Для чего я тебя не узнал лет пятнадцать тому назад... для чего первой мой в жизни поцелуй не был тот, который я на щеке твоей прилепил, в душевном восхищении. Отражение твоея жизненности проникнуло бы во глубину моего сердца, и я бы избегнул скaredностей, житие мое исполнивших». ⁴⁵ Сходным образом Пленник обращается к Черкешенке:

Несчастный друг, зачем не прежде
Явилась ты моим очам,
В те дни, как верил я надежде
И упойтельным мечтам!
Но поздно: умер я для счастья,
Надежды призрак улетел;
Твой друг отвык от сладострастья,
Для нежных чувств окаменел.

Радищевским духом проникнута в какой-то мере и сама фабульная ситуация пушкинской поэмы: Пленник получает свободу из рук дочери народа. Но в то же время Пушкин отнюдь не просто воспроизводит на новом материале радищевскую схему. Следуя и здесь Радищеву, он в то же время наполняет эту схему живой лирической кровью, дает — на языке художественных образов — выражение чувствам и настроениям и своим собственным и своих сверстников — передовых людей своего поколения, — их пламенным порывам к «свободе», их отступничеству от «света», их обращенности к «природе» — к народу.

Еще сильнее проступает борьба между «жизнью» и «книгой» во внефабульных частях поэмы — в описаниях природы Кавказа и нравов горцев. Здесь особенно наглядно можно проследить, как непосредственно-жизненный, притекающий из самой действительности материал раздвигает, а местами и прямо ломает рамки канона романтической поэмы, целиком заполненной личностью героя, субъективным миром его страстей и переживаний и фабульных происшествий, в которых он является основным участником. Сам Пушкин склонен был на первых порах рассматривать это как прямую художественную неудачу в отношении поставленного им перед собой задания.

«Описание нравов черкесских не связано ни с каким происшествием и не что иное, как географическая статья или отчет путешественника», — писал поэт в черновике письма к Гнедичу, тут же, однако, характерно добавляя, что это описание — «самое сносное место во всей поэме». ⁴⁶ Многочисленные и обширные по

объему описательные места «Кавказского Пленника» и в самом деле явно нарушают канон «романтической» поэмы. Однако художественным «недостатком», как склонен был считать их Пушкин, они ни в коем случае не явились.

Очень верно и сравнение Пушкиным своих описаний с «географической статьей или отчетом путешественника». «Местные краски» в «Кавказском Пленнике», при небывалой дотоле в русской литературе поэтичности, отличаются конкретной «географической» точностью. «Описания дикой воли, разбойнического героизма и домашней жизни горцев дышат чертами ярковыразительными», — правильно замечает Белинский.⁴⁷ А цитируя в частном письме с Кавказа знаменитое описание Пушкиным в его поэме Кавказского хребта («Великолепные картины. Престолы вечные снегов...»), Белинский пишет: «„Кавказский Пленник“ его здесь, на Кавказе, получает новое значение. Я часто повторяю эти дивные стихи... Какая верная картина, какая смелая широкая размашистая кисть!»⁴⁸ Этой верности описаний, точному соответствию их оригиналу удивлялся позднее и сам Пушкин: «Сам не понимаю, каким образом мог я так верно, хотя и слабо, изобразить нравы и природу, виденные мною издали», — писал он в черновиках своего «Путешествия в Арзрум».⁴⁹

Замечательную верность описаний Пушкина, впервые открывших русскому читателю настоящий, подлинный Кавказ, с восторгом отмечала и современная поэту критика.

Тем характернее для той поры творчества Пушкина, что сам он был склонен сомневаться в правомерности и этого своего отступления по направлению к реальности.

«Местные краски верны, но понравятся ли читателям, избалованным поэтическими панорамами Байрона и Вальтера-Скотта — я боюсь и напомнить об них своими бледными (вариант — «тощими») рисунками. Сравнение мне будет убийственно», — замечал он в уже цитированном черновике письма к Гнедичу.⁵⁰

Наличие в «Кавказском Пленнике», наряду с малым миром — личностью героя и романтической фабулой, — большого мира — широко данных картин объективной действительности, в которую и герой, и фабула органически включены, определило собою и структуру поэмы, в частности — ее композицию.

И в этом отношении «Кавказский Пленник» резко отличается от «восточных поэм» Байрона. Байроновские поэмы начинаются сразу, с середины действия; писаны как бы мазками; носят отрывочный, если можно так выразиться, «рваный» характер, гранича зачастую в своей намеренной недосказанности с прямой неясностью, почти загадочностью для читателя, который подчас даже не улавливает, что к чему и что после чего. С наибольшей резкостью выражено это в «Гяуре», поэме, которую Пушкин

особенно ценил и которую, примерно, в ту же пору, когда начал писать «Кавказского Пленника», стал было переводить.

Фабула «Гяура» настолько неясна, что сам Байрон счел себя вынужденным предварительно рассказать ее читателю в специальном «предисловии». Предупреждая, что его повесть состоит из «несвязанных отрывков», он прибавляет, что «законченный рассказ изображал бы историю невольницы, за неверность брошенной по мусульманскому обычаю в море и отмыщенной молодым венецианцем, ее любовником». Ни в чем подобном не нуждается «Кавказский Пленник». В поэме Пушкина фабула ясна и прозрачна; композиция рационалистически стройна и естественна. Пространство поэмы целиком определяется и охватывается ее заглавием. Повесть о Пленнике начинается взятием его в плен, заканчивается освобождением из плена. Отчетливо выступает и ее идейная проблематика. В «Кавказском Пленнике» перед нами столкновение, в лице героя и черкесов, — культуры и «природы», «просвещения» и первобытности. Проблема эта никак не нова: со времени Руссо она настойчиво волновала европейское литературное сознание. Но Пушкин уже в «Кавказском Пленнике» разрешает эту проблему в явно антируссосистском духе. Культурному человеку нет пути назад, в природу. «Друг природы», ринувшийся на Кавказ в поисках свободы, оказывается рабом вольных черкесов. На этом контрасте стремления к свободе и рабства, невозможности обрести свободу в первобытности, как уже сказано, построена вся поэма. Неспособна удовлетворить героя и любовь дикой Черкешенки.

С этим связан и обнаженно антируссосистский эпилог поэмы. Уже Вяземский резко напал на Пушкина за этот эпилог, считая его механическим привеском, которым Пушкин напрасно «окро-
вавил» свою поэму.⁵¹ На первый взгляд выпадает он из лирико-элегической поэмы Пушкина и своим резко иным, одическим тоном. И, вместе с тем, эпилог представляет собой неотъемлемую часть всего целого.

Прежде всего, он не механически приставлен к поэме, а естественно ее заканчивает. Пленник бежит из плена к своим, к тем, кто ведет борьбу с черкесами:

И перед ним уже в туманах
Сверкали русские штыки,
И окликались на курганах
Сторожевые казаки.

Описание в эпилоге «грохота русских барабанов» — русских войск, сокрушающих «дикую вольность» Кавказа, хотя и исполненную для поэта поэтической прелести, но исторически, как он это прямо подчеркивает, неизбежно обреченную на гибель, бросает свет не только на всю поэму, но и на дальнейшие пути идейно-художественного развития Пушкина.

Позднее, под впечатлением своей второй кавказской поездки в 1829 г.— «путешествия в Арзрум»,— Пушкин дал необыкновенно выразительный образ Кавказа, быющего, подобно стесненному «немыми громадами» Тереку в «железной клетке» даризма:

Так буйную вольность законы теснят,
Так буйное племя под властью тоскует,
Так ныне безмолвный Кавказ негодует,
Так чуждые силы его тяготят...

Выражение «Кавказ негодует» в точности повторяет соответственное выражение из эпилога к «Кавказскому Пленнику»: «На негодующий Кавказ». Но в том же эпилоге, как и в позднейшем «Путешествии в Арзрум», Пушкин признает историческую необходимость, закономерность торжества более высоких форм общественного развития над «природой», над первобытной патриархальностью.⁵²

Лирическое посвящение к «Кавказскому Пленнику» вводит нас в мир южных поэм Пушкина с их героями-индивидуалистами, эпилог выводит из этого мира на широкие пути государственного мышления, на пути истории, которые в дальнейшем приведут поэта к «Полтаве» и к «Медному Всаднику».

В ряде существеннейших моментов «Кавказским Пленником», еще более, чем своей морской элегией, Пушкин решил назревшую историческую задачу, над которой титетно бились его старшие литературные друзья: художественно оформил то, что, можно сказать, носилось в воздухе, создал первое русское романтическое произведение лирико-повествовательного типа, исполненное неудовлетворенности существующим строем жизни, проникнутое страстным вольнолюбием, и тем открыл целый новый период в духовной жизни русского общества — полосу «новейшего романтизма». Тем самым Пушкин стал во главе всей современной ему литературы, ведя ее теперь за собой. Недавний «ученик» Жуковского стал учителем всех своих современников.

В то же время это первое большое русское вольнолюбиво-романтическое произведение явилось произведением глубоко своеобразным, сыгравшим исключительно важную роль в творческом становлении поэта.

Вяземский призывал Жуковского «с облаков», из отрешенно-нездешнего мира его баллад, спуститься на землю, в реальную жизнь общества, в современность. На этот призыв как бы и ответил «Кавказский Пленник» Пушкина.

Вязем шутивно-сказочной романтики «Руслана и Людмилы», Пушкин открывает «Кавказским Пленником» и для самого себя, и для всей русской литературы мир романтики, если можно так

выразиться, реальной. Взамен условно-литературных, балетно-театральных садов и замков Черномора, поэт раскрывает перед восхищенными читателями «точные, как географическая статья», и исполненные вместе с тем необычайной поэтичности картины «гордой», «суровой» и «дикой» кавказской природы и кавказского быта. И это включение Кавказа в литературу было не просто расширением географического ее горизонта и этнографических границ. Восхищенные современники по праву стали называть Пушкина «певцом Кавказа». И действительно, он не только открыл читателю один из самых живописных и своеобразных краев тогдашней России, но и показал мир русского «нового» романтизма. «Певец Кавказа», Пушкин явился в своей поэме в полном и прямом смысле этого слова поэтом кавказской реально-романтической действительности. В то же время певец кавказской природы и черкесского быта во многих чертах образа своего Пленника, как он показан, в особенности, в первой части поэмы (его неудовлетворенность жизнью, светом, его страстные искания свободы), дал первое высоко поэтическое выражение вольнолюбивым настроениям и порывам передовых кругов современного ему общества. Именно этим объясняется неслыханная литературная популярность «Кавказского Пленника», огромное количество вызванных им подражаний, наконец, самое утверждение жанра романтической поэмы, в качестве основного ведущего жанра всей нашей литературы 20-х годов.

Первая южная романтическая поэма Пушкина, являвшаяся, по приведенным уже словам Белинского, одновременно и «поэмой исторической», — огромный шаг поэта вперед в тот мир поэзии действительности, могучим властелином которого он вскоре станет.

4

Вольнолюбие Пушкина, автора «Вольности» и «Деревни», его негодование против притеснителей созрели в нем под влиянием непосредственных впечатлений от русской жизни того времени и на почве, подготовленной просветительством XVIII века вообще и, в особенности, литературной деятельностью Радищева. Эта линия будет продолжаться и в политической лирике Пушкина первых годов ссылки, но, наряду с этим, пушкинское вольнолюбие окрашивается в эту пору и в новые тона: «краски политические» сменяются в нем с «красками романтизма».

Исключительно ярким примером этого является первое же стихотворение Пушкина, написанное непосредственно вслед за его морской элегией «Погасло дневное светило» и в самый разгар

работы над «Кавказским Пленником». Ввиду чрезвычайной выразительности этого стихотворения, приводим его полностью:

ДОЧЕРИ КАРАГЕОРГИЯ

Гроза луны, свободы воин,
Покрытый кровию святой,
Чудесный твой отец, преступник и герой,
И ужаса людей, и славы был достоин.
Тебя, младенца, он ласкал
На пламенной груди рукой окровавленной;
Твоей игрушкой был кинжал,
Братоубийством изощренный...
Как часто, возбудив свирепой мести жар,
Он молча над твоей невинной колыбелью
Убийства нового обдумывал удар —
И лепет твой внимал, и не был чужд веселью...
Таков был: сумрачный, ужасный до конца.
Но ты, прекрасная, ты бурный век отда
Смиренной жизнью пред небом искупила:
С могилы грозной к небесам
Она, как сладкий фимиам,
Как чистая любви молитва, восходила.

Глава национального восстания сербов против турецкого ига, Георгий Петрович, убивший, как тогда считали, своего отца (на самом деле отчима) и брата, не захотевших примкнуть к восстанию, и получивший за это в народе прозвище Кара-Георгий («Черный Георгий»), был, действительно, фигурой необыкновенной и в высшей степени колоритной. Сам Черный Георгий был убит за три года до пушкинского стихотворения, в 1817 г. Но неподалеку от Кишинева, в Хотине, жила его семья. Пушкину, как только он приехал в Кишинев, очевидно, рассказали об этом.

То, что поэт так остро воспринял этот рассказ (о личной встрече его с дочерью Кара-Георгия данных у нас нет) и так стремительно откликнулся на него первыми же написанными на новом месте стихами (в Кишинев Пушкин приехал 21 сентября 1820 г., дата на черновике стихотворения — 5 октября), лучше всего свидетельствует, как вообще восприимчив он был в эту пору ко всему необычному, романтическому (в данном случае и прямо революционно-романтическому), как жадно впитывал его в себя и как горячо на него отзывался. Причем романтический и сам по себе облик Кара-Георгия приобретает в стихах Пушкина еще более романтическую окраску.

Построенное на контрасте между грозным и суровым образом Черного Георгия и прекрасным женственным обликом его дочери, стихотворение Пушкина как бы представляет собой

клубок сплошных антитез, восходящих к основному парадоксальному сочетанию взаимоисключающих понятий: «Преступник и герой». Отсюда столь же парадоксальная структура всего стихотворения: «Чудесный отец», который достоин одновременно «и ужаса людей и славы», который над «невинной колыбелью» младенца-дочери обдумывает очередное «новое убийство», давая ей играть «братоубийственным» кинжалом.

Потрясающей жизненной правды и глубочайшего психологического проникновения в образ «героя-преступника» Кара-Георгия Пушкин сумеет достигнуть только в последние годы жизни в своей изумительной «Песне о Георгии Черном», входящей в цикл «Песен западных славян». Но зато в стихотворении 1820 г. перед нами предстает в высшей степени романтический образ «сумрачного, ужасного до конца» «воина свободы» — едва ли не наиболее романтический образ во всем пушкинском творчестве.

Но, наряду с этим, стихотворение окрашено и в специфически пушкинские тона. В нем пробивается тот гуманизм, та высокая человечность, которая составит одну из самых замечательных черт зрелого пушкинского творчества. Беспощадно грозного отцеубийцу и брагоубийцу Георгия поэт воображает себе в одну из его светлых минут, когда он ласкает окровавленной рукой малютку-дочь, отзывается радостной улыбкой и веселым смехом на ее младенческий лепет («И лепет твой внимал и не был чужд веселью...»).

Три почти одновременно написанными произведениями — морской элегией, первой южной поэмой, наконец, стихотворным обращением к дочери «воина свободы» Кара-Георгия — открывается новый этап творческого развития Пушкина — период его «активного», вольнолюбивого романтизма.

Однако романтическое восприятие жизни и художественно-романтическое ее воспроизведение не исчерпывают и в это время всего отношения поэта к действительности.

Характерно, что в том же 1820 г., когда написаны такие ультраромантические стихотворения Пушкина, как «Дочери Карагеоргия» или «Черная шаль», им создается и «Неренда»:

Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду,
На утренней заре я видел Неренду.
Скрытый меж дерев, едва я смел дохнуть:
Над ясной влагою полубогия грудь
Младую, белую как лебедь, воздымала
И пену из власов струею выжимала.

С темой стихотворения — поэт тайком наблюдает обнаженную купающуюся красавицу — мы постоянно встречаемся в той

галантно-эротической поэзии XVII и XVIII веков, с которой Пушкин был так близко знаком еще в бытность свою в Лицее. Однако эта традиционная тема разработана теперь поэтом совсем в ином духе. Нет здесь никакой игривой чувственности и дразнящей эротики — всех этих традиционных «роз и лилей», которыми пестрили лицейские стихи и самого Пушкина. Нет, конечно, и «тощих мечтаний любви идеальной» в духе Жуковского и его школы. Насквозь пластическое, насквозь «материальное» созерцание поэта дышит, вместе с тем, таким же целомудрием и чистотой, которыми дышат античные статуи. На драгоценную «античную статую» (с нею прямо и сопоставляет «Нереиду» Белинский), где нет ничего лишнего, никакой внешней «украшающей» черты, где все исполнено строгой простоты и абсолютной естественности и именно потому так обаятельно-прекрасно, походит и сама форма этого стихотворения, являющего собой одно из совершеннейших чудес прославленного пушкинского лаконизма.

И подобных стихов написано Пушкиным в годы его южной ссылки немало («Муза», «Дева», «Дионея» и др.). Причем все эти стихотворные «статуи» вонстину одушевлены поэтом. Скульптурная пластичность их формы не заключает в себе ничего холодного, сочетается с горячим внутренним лиризмом, с глубокой эмоциональностью. Особенно ощутимо это в таких стихотворениях, как «Редет облаков летучая гряда» (написано одновременно с «Нереидой» в самом конце 1820 г.) или как «Ночь», написанная в конце 1823 г. (оба эти стихотворения объединены вместе с предыдущими в особый раздел «Подражаний древним»). По своему художественному совершенству «Ночь» не уступает «Нереиде»:

Мой голос для тебя и ласковый, и томный
Тревожит позднее молчанье ночи темной.
Близ ложа моего печальная свеча
Горит; мои стихи, славясь и журча,
Текут, ручьи любви; текут полны тобою.
Во тьме твои глаза блистают предо мною,
Мне улыбаются — и звуки слышу я:
Мой друг, мой нежный друг... люблю... твоя... твоя!..

Эти лаконичные восемь строк насыщены весьма разнообразным реально-автобиографическим содержанием.

Прежде всего они заключают в себе ценное свидетельство о творческом процессе Пушкина. Поэт дает здесь столь же поэтическое, сколь точное описание одной из своих вдохновенно-творческих минут.

«Мой голос... тревожит... молчанье ночи». Слагая стихи, Пушкин обычно произносил их вслух. Об этом он пишет в

своём совсем раннем лицейском стихотворении «Моему Аристарху» (1815 г.):

Спужу ли с добрыми друзьями,
Легу ль в постеле пуховой,
Брожу ль над тихими водами
В дубраве темной и глухой,
Задумаюсь — взмахну руками,
На рифмах вдруг заговорю...
Мараю два нль три куплета
И их *вполголоса* пою.

Это же подтверждает поэт уже в пору своей полной творческой зрелости в одной из строф «Евгения Онегина» (гл. 4, строфа XXXV):

Или (но это кроме шуток),
Тоской и рифмами томим,
Бродя зад озером моим,
Пугаю стадо диких уток:
Вняв *пенью сладкозвучных* строф,
Они слезают с берегов.⁵³

Отсюда и высоко-поэтическое сравнение стихов с «ручьями любви» (каждая строка — ручей), которые текут, сливаясь друг с другом (в рифмах) и журча.

«Близ ложа моего печальная свеча...» Из рассказов современников мы знаем, что Пушкин и в самом деле очень часто писал лежа в постели. Как выразителен и эпитет «печальная», относящийся и к свече (горит одиноким, слабым, мерцающим пламенем) и к душевному настроению самого поэта (ведь он также одинок!).

Но Пушкин не ограничивается только внешним описанием своего творческого процесса. Он раскрывает нам и психологию своего творчества. Он так живо воображает себе ту, о которой пишет, что *видит* ее блистающие любовью глаза, *слышит* ее трепетно прерывающийся шепот. В свою очередь это красноречиво говорит о напряженности его собственного чувства к далекой возлюбленной; чувства, ласковая сила и нежная страстность которого, наполняящая все это стихотворение, делает его одним из замечательнейших образцов мировой любовной лирики.

Все только что названные стихотворения — и «Нереида», и «Муза», и «Дева», и «Дионея», и «Редает облаков летучая гряда...», и «Ночь» — Белинский относит к числу «чисто пушкинских песен», «простота и обаяние красоты» которых выше всякого выражения, которые обнаруживают величайшую, ни с чем не сравнимую художественность поэтической природы Пушкина — не только, говоря словами Белинского, «первого поэта-художника

Руси», но, пользуясь верной формулой Горького, и «величайшего в мире художника». ⁵⁴

Так, приподнято-романтическое отношение к действительности, свойственное Пушкину на Юге, уживалось в нем с необыкновенной ясностью созерцания, с классической стройностью, строгостью и уравновешенностью форм.

5

«Неудача», как это было воспринято самим Пушкиным, попытки дать в «Кавказском Пленнике» художественно-типическое изображение характера представителя молодости XIX века приостановила на некоторое время дальнейшие замыслы поэта в этом направлении.

Новые впечатления от Кавказа, Крыма, Молдавии, усиленные раздумья, беседы и чтения в области политики и истории, крупные политические события, почти непосредственным свидетелем которых Пушкин оказался (греческое восстание), не только вызывают у него лирические отклики, воплощавшиеся в форме небольших стихотворений, но и требуют для себя более широких и вместительных и, наряду с этим, более объективных эпических форм.

И вот в 1821—1822 гг. мы видим возникновение в творческом сознании Пушкина все новых и новых эпических замыслов, причем большинство из них так и не получает окончательного творческого воплощения, зачастую и прямо останавливаясь на стадии самой первичной разработки. Пушкин явно не удовлетворяется ни одним из них и непрерывно переходит от одного замысла к другому. Происходит все это, очевидно, потому, что многие из этих замыслов как бы представляют собой шаг назад от «Кавказского Пленника» — по направлению к уже пройденному Пушкиным этапу — поэме «Руслан и Людмила» и даже еще далее — к поэтике и приемам классицизма XVIII века.

В этом отношении особенно выразителен замысел большой историко-фантастической поэмы о Мстиславе, князе Тмутараканском. Ни одной строки этой поэмы до нас не дошло, но зато сохранился подробно разработанный план ее. Катенин упрекал Пушкина за отсутствие в его «Руслане и Людмиле» древнерусского быта, так же как и за то, что князь Владимир окружен в поэме вместо образов и персонажей, заимствованных из былевого эпоса, какими-то «незнакомцами». ⁵⁵ Пушкин, видимо, запомнил это. Едва ли не Катенина имеют в виду строки из шутовского послания его к Дельвигу 1821 г.: «Бывало, что ни напишу, все для иных не *Русью пахнет*». ⁵⁶ Позднее в прологе к «Руслану и Людмиле», опубликованном при втором издании

поэмы в 1828 г., Пушкин, видимо, отводил этот же упрек своим утверждением: «Там русской дух... там Русью пахнет».

Ответом на этот упрек являлся, очевидно, в какой-то мере и новый замысел, возникший сейчас же за окончанием «Кавказского Пленника». В эпилоге к этой поэме Пушкин прямо обещает воспеть «Мстислава древний поединок» — рассказываемую в летописях и упоминаемую в «Слове о полку Игореве» борьбу с кавказскими горцами удельного тмутараканского князя Мстислава, сына Владимира, убившего в единоборстве косоожского князя Редедю.

Наряду с летописными данными поэт предполагал использовать в задуманной им новой поэме и богатырский эпос: в замысле ее отводилось видное место Илье Муромцу. Должны были действовать в ней и другие былевые персонажи. Фигурирует здесь и сказочный элемент («меч Еруслана»). Для кавказской обстановки поэмы Пушкин предполагал, конечно, воспользоваться своими собственными впечатлениями.

Все это должно было явиться материалом для очень обширного повествовательного полотна. Если судить по плану, объем поэмы почти равнялся бы херасковской «Россияде». Присутствуют в нем и все наиболее специфические признаки классицистической эпопеи, в частности, обильно представлен элемент «чуждого», вплетающегося в рассказ об исторических событиях. Так, в плане читаем: «а) на Киев нападают соединенные народы, б) [духи] [боги языческие], изгнанные крещением, их одушевляют, с) [(Меч Еруслана об двух ударах). Колдун убил Мстиславом]». Мать царевны косогов — «волшебница: старается заманить Мстислава — Мстислав упорствует ее прелестям» (в плане фигурирует и традиционное имя Армида). Встречаем в плане и столь же традиционный эпизод «пророчества» о судьбах России, который имелся и в «Россияде»: «Илья находит пустытника, который пророчествует ему участь России». ⁵⁷

Однако, хотя ни одной строки самой поэмы о Мстиславе до нас не дошло, можно с уверенностью сказать, что новая пушкинская поэма никак не была бы облечена в форму херасковской «Россияды», а, вероятно, представляла бы собой вариант шуточно-лирико-фантастической поэмы в духе «Руслана и Людмилы», являя собой довольно пестрое сочетание противоречивых мотивов истории, былевого эпоса, сказки, классицистической эпопеи и рыцарского романа.

Именно потому, видимо, Пушкин и не смог привести в движение все это грандиозное и противоречивое целое и дальше плана не пошел. Однако самый замысел Пушкина весьма интересен как первая попытка художественного воплощения непосредственно исторической темы, стремление к чему с этой поры не перестанет снова и снова возникать в поэте.

Колебания между «старинной» и «новизной», между поэтикой классицизма и новой романтической поэтикой продолжаются у Пушкина и далее.

Так, несколько позже, в 1822 г., поэт задумывает вольнолюбивую гражданскую трагедию «Вадим» явно в классицистическом духе, в традиции публично сожженного в 1799 г. рукой палача «Вадима Новгородского» Княжнина. Однако, набросав план и едва приступив к началу первого акта (диалог между Вадимом и Рогдаем), Пушкин отказывается от разработки этого замысла в форме трагедии и начинает набрасывать романтическую поэму о Вадиме, также им не осуществленную (была написана только одна первая песнь).⁵⁸

Наряду с этим, Пушкин задумывает поэму о героической борьбе греческих гетеристов (сохранился план и незначительный набросок начала). Около этой же поры замышляет мифологическую поэму об Актеоне (план и начало: «В лесах Гаргафии счастливой»). Наконец, снова возвращается к замыслу поэмы о Бове, которую на этот раз пробует писать уже не «русским» размером, а четырехстопным ямбом. Но дальше обстоятельного плана и нескольких набросков Пушкин и здесь не пошел.

Из всех замыслов этого времени — 1821—1822 гг. — Пушкин довел до конца только один. Сейчас же по окончании «Кавказского Пленника», даже еще не оторвавшись от него (эпilog к поэме написан в мае 1821 г.), Пушкин создает (в апреле 1821 г.) свою пародийную и иронико-мифическую, однако основанную на материале не античной, а христианской мифологии, поэму «Гавриилнада». Но и здесь, при всей политической остроте этой поэмы, в самом предмете изображения он снова уходит назад из того мира реальной жизни и современности, в который погрузился в «Кавказском Пленнике».

Это обилие планов и, если не считать «Гавриилнады», отсутствие завершенных — явный признак того, что традиционные формы литературы XVIII века и даже форму своей поэмы «Руслан и Людмила» творческая мысль Пушкина явно переросла, а новых форм для нового содержания создать он еще не мог.

И вот после разнообразных исканий Пушкин снова возвращается на путь романтической поэмы. В этом отношении характерна указанная нами эволюция замысла о Вадиме. Еще отчетливее это сказывается в замысле большой «разбойничьей» поэмы, от которой до нас дошел только один отрывок под названием «Братья Разбойники». Свою разбойничью поэму, на которой позднее мы еще специально остановимся, Пушкин хотел почти всю пронизать фольклором, даже собирался было писать ее песенным размером, но потом снова обратился к форме романтической поэмы, сохранив, однако, фольклорный элемент и создав в рамках романтической жанровой формы — лирической

поэмы — новый «отечественный» слог, что в какой-то мере сделало «Братьев Разбойников» первым шагом на пути к «Полтаве». ⁵⁹ Все эти искания и попытки разрешаются созданием Пушкиным осенью 1823 г. новой поэмы «Бахчисарайский Фонтан» (замысел поэмы и начало ее относятся еще к весне и лету 1821 г.).

«Бахчисарайский Фонтан» — тоже поэма о прошлом, но если в «Руслане и Людмиле» старина облечена в форму сказки, то здесь она ближе к истории, дается в форме воспроизведения хотя и легендарного, но все же рассказа о прошлом. Как и «Кавказский Пленник», новая поэма тесно связана с непосредственными, на этот раз крымскими, впечатлениями Пушкина. Своего «Кавказского Пленника» Пушкин по началу, как мы помним, хотел было назвать «Кавказ». Равным образом «Бахчисарайскому Фонтану», видимо, предшествовал замысел поэмы, которую он собирался назвать «Таврида». Но описания Крыма включены органичнее, не выглядят такими, по слову самого Пушкина «hors d'oeuvre», как описания Кавказа в «Кавказском Пленнике». ⁶⁰ Присутствует в поэме и автобиографический элемент — «любовный бред», связанный с личными переживаниями поэта, но он дан не в сюжете и образах героев, а лишь в лирических отступлениях.

Самый сюжет разработан не в субъективно-монологическом плане, а драматизирован. Пушкин позднее и сам с удовлетворением подчеркивал, что «сцена Заремы с Марией имеет драматическое достоинство». ⁶¹

Есть в «Бахчисарайском Фонтане» «скупающий» и «разочарованный» романтический герой, но он уже явно не только уступает главное место героине, но и вообще отодвинут на задний план, являясь к тому же и самым художественно неубедительным из всех образов поэмы.

Причем важнее всего, что в данной поэме со всей очевидностью уже не романтический герой является носителем эстетических и моральных ценностей, некоей высшей героики, а отсюда и высшей правды и высшей красоты (процесс «дегероизации» романтического героя, мы видели, начался уже в «Кавказском Пленнике»). Наоборот, этот герой, в лице хана Гирея, преклоняется перед Марией как носительницей некоей высшей правды. Именно это заставляло Белинского так восторгаться «огромностью» «мысли» поэмы, о которой, говорил он, можно написать «целую книгу». ⁶²

По романтичности сюжета, обрисовке характеров героев, в особенности трагически-страстной натуры Заремы, их «неистовых» страстей, которым контрастно противопоставлен ангельски-чистый облик Марии; по глубоко эмоциональной лиричности тона, наконец, по композиционной своей структуре (поэма со-

стоит из ряда «бессвязных отрывков», как писал об этом сам поэт⁶³), таинственной недоговоренности фабулы «Бахчисарайский Фонтан» из всех южных поэм Пушкина наиболее близок к традиционному канону романтической поэмы. Сам Пушкин именно с «Бахчисарайским Фонтаном» связывал позднее апогей своего романтизма. Не случайно, противопоставляя новое реалистическое отношение к действительности — «прозаические бредни» — «высокопарным мечтаньям» своей романтической «весны», Пушкин обращался мыслью именно к этой поэме:

Таков ли был я, расцветая?
Скажи, Фонтан Бахчисарая!
Такие ль мысли мне на ум
Навел твой бесконечный шум,
Когда безмолвно пред тобою
Зарему я воображал
Средь пышных, опустелых зал...

Но указанные выше особенности вносят и в эту поэму существенно иные, не романтические черты.

Однако еще не окончив «Бахчисарайский Фонтан», Пушкин снова приступает к осуществлению того замысла, с которым он, по его собственному признанию, не справился в «Кавказском Пленнике». 9 мая 1823 г. — дата, которая должна быть вписана золотыми буквами в летописи не только русской, но и всей мировой литературы, — он начинает набрасывать первые строфы «Евгения Онегина» — произведения, в котором созданную им в «Руслане и Людмиле» особую «смешанную», «пеструю» форму и манеру стихотворного романа использует уже не для сказочного повествования, а для произведения, развертывающего широчайшую картину реальной действительности — жизни всего современного ему русского общества.

6

На пребывание Пушкина в ссылке на юге, в особенности в Кишиневе, где он прожил почти три года, современники, а следом за ними и многие биографы поэта, склонны были смотреть, как на серию непрерывных «историй» — шумных скандалов, дуэлей, любовных эпизодов. Пушкин — «бес арабский» (бессарабский), каламбуря называли его старшие петербургские друзья.

Оторванный от столичной жизни, от друзей, от литературы, томившийся в глухом, тогда «полуазиатском» по всему своему облику и характеру южном захолустье, Пушкин с его огненным темпераментом, с избытком кипевших в нем и не находивших применения молодых, смелых сил и в самом деле переходил

подчас границы дозволенного и вообще выглядел слишком ярким пятном на тусклом и сером фоне кишиневских помещиков и русских чиновников. Но в бытность свою в Кишиневе Пушкин отнюдь не занимался только эпатированием молдавской знати — «бояр» — помещиков и их чопорных жен — «кукониц».

Южный период был периодом и замечательного дальнейшего творческого роста Пушкина, его стремительного интеллектуального развития, временем упорного труда, раздумий, чтений, настойчивых стремлений преодолеть недостатки «проклятого своего воспитания», как отзывался о нем несколько позже сам Пушкин, — пороки и домашнего воспитания у иностранных гувернеров и гувернанток, и лицейской образовательной системы, учившей «понемногу, чему-нибудь и как-нибудь». В этом отношении исключенность из шумной и суетной петербургской жизни, относительное уединение явно помогли поэту и были замечательно им использованы:

В уединении мой своенравный гений
Познал и тихой труд, и жажду размышлений;
Владею днем моим; с порядком дружен ум;
Учусь удерживать внимание долгих дум;
Иду вознаградить в объятиях свободы
Мятежной младостью утраченные годы
И в просвещении стать с веком наравне...

Эти замечательные строки из нового, второго послания Пушкина к одному из самых близких и значительных друзей своей молодости, П. Я. Чаадаеву, точно отвечали действительности. Проникнуты они в значительной своей части и той особенной уравновешенностью, гармоничностью настроения, которыми дышат пушкинские «подражания древним»; исполнены подлинной внутренней зрелости, высокого самообладания, спокойного и уверенного в себе торжества вольнолюбивого поэта над постигнувшими его невзгодами — политическими гонениями, ссылкой, готовности бестрепетно встретить новые удары судьбы:

Благодарю богов: прешел я мрачный путь;
Печали ранние мою теснили грудь;
К печалям я привык, расцелся я с Судьбою
И жизнь перенесу стоической душою.

Когда значительно позднее, в 1828 г., в связи с делом о «Гаврииладе» для Пушкина возникла угроза новой ссылки и поэт спрашивал себя:

Сохраню ль к судьбе презренье?
Понесу ль навстречу ей
Непреклонность и терпенье
Гордой юности моей?

— он имел, очевидно, в виду как раз ту свою настроенность, которая выразилась и в этом послании к Чаадаеву и в строках о себе в написанном несколькими месяцами позднее стихотворном обращении «К Овидию» (при печати эти строки, видимо, по цензурным соображениям исключены, но они имеются в беловом автографе):

Но не унижил ввек изменой беззаконной

Ни гордой совести, ни лиры непреклонной.

Пушкин и в самом деле упорно добивался в эти годы стать в просвещении в уровень с веком, с лучшими людьми своего времени, и блестяще достиг этого. Однако в то же время поэт очень тяжело переживал оторванность от прежних друзей, свое в этом смысле одиночество. Одиноким чувствовал он себя и в политическом отношении.

На юге Пушкин был окружен деятелями гораздо более решительного и радикального Южного тайного общества; встречался и с будущим главой его, П. И. Пестелем, общение с которым произвело на него очень сильное впечатление. В своем кишиневском дневнике под 9 апреля 1821 г. Пушкин записывает: «...утро провел я с Пестелем, умный человек во всем смысле этого слова... Мы с ним имели разговор метафизической, политической, нравственный и проч. Он один из самых оригинальных умов, которых я знаю...»⁶⁴ Из записи Пушкина можно составить некоторое представление и о содержании его метафизического разговора с Пестелем: «*Mon coeur est matérialiste*, говорит он, *mais ma raison s'y refuse*». Такая парадоксальная постановка вопроса, в частности, прямо противоположная хорошо известному, как мы знаем, Пушкину трактату Радищева, не могла не остановить на себе внимания поэта и не напомнить ему его собственный стих из лицейского «Безверия»: «Ум ищет божества, а сердце не находит». Причем, при несомненном сходстве этих двух формулировок, Пушкин в своем отрицании божества явно оказывался категоричнее деиста Пестеля. Недаром в том же апреле 1821 г. Пушкин принялся за работу над «Гаврилиадой». Нетрудно представить себе содержание и политической части его разговора с Пестелем. Основной темой его было, конечно, совсем незадолго до этого (в феврале 1821 г.) вспыхнувшее греческое восстание. О том, как Пушкин восторженно встретил его, свидетельствуют его письма этой поры. Пестель был специально командирован в Бессарабию для собирания сведений о восстании. Вместе с Пестелем Пушкин побывал у бывшего молдавского господаря Михайла Суццо, в начале греческого восстания бежавшего из Ясс (Запись в дневнике Пушкина от 24 ноября 1833 г.). Записывает Пушкин в своем кишиневском дневнике и о том, что Пестель побывал у него в день его рождения, 26 мая 1821 г.

Как раз перед встречами Пушкина с Пестелем Южная управа Союза Благоденствия во главе с тем же Пестелем организовала Южное общество декабристов. На его первых же заседаниях были приняты решения о будущем республиканском строе в России, о царевыйстве и о военном государственном перевороте. В «политической» части своих бесед с Пушкиным Пестель несомненно мог как-то затронуть и все эти вопросы.

По справедливым словам Вяземского, хоть Пушкин «и не принадлежал к заговору, который приятели таили от него, но он жил и раскалялся в этой жгучей и вулканической атмосфере. Все мы более или менее дышали и волновались этим воздухом», — добавлял Вяземский.⁶⁵ Особенно «дышал» и «раскалялся» этой атмосферой периода, непосредственно предшествовавшего декабрьскому восстанию, Пушкин именно на юге.

И вот в этой жгучей и вулканической атмосфере, еще сильнее накаляемой буржуазно-национальными революционными движениями, происходившими в начале 20-х годов в ряде европейских стран, мысль и чувство Пушкина еще больше революционизируются.

Почти сейчас же по приезде в Кишинев он пишет, как мы уже знаем, стихотворение «Дочери Карагеоргия», в котором славит «война свободы» Георгия Черного, вождя сербского национально-освободительного восстания 1804 г. С неизменным сочувствием упоминает он в своих стихах этого времени и об испанской революции, и о восстании в Неаполе.

Как уже сказано, в начале 1821 г. на глазах Пушкина, можно сказать в непосредственной близости от него, вспыхнуло национально-освободительное восстание в Греции. В Москве распространились слухи, что Пушкин, который и сам мечтал стать «воином свободы», бежал к восставшим. Слухи эти были неосновательны. Но, действительно, поэт, лично познакомившийся в Кишиневе со ставшим во главе повстанцев вождем тайного греческого общества, гетерии, Александром Ипсиланти, встретил известие о начале восстания с исключительным энтузиазмом.

Об этом лучше всего свидетельствует дошедший до нас черновик большого письма Пушкина, адресованного, как можно думать, декабристу В. А. Давыдову:

«Уведомяю тебя о происшествиях, которые будут иметь следствия, важные не только для нашего края, но и для всей Европы. Греция восстала и провозгласила свою свободу», — начинает Пушкин свое письмо. И дальше, со слов одного из инсургентов, он с жаром описывает «восторг ...народа» и «прекрасные минуты Надежды и Свободы», завидуя судьбе Ипсиланти: «Первый шаг Александра Ипсиланти прекрасен и блистателен. Он счастливо начал — отныне и мертвый или победитель принад-

лежит истории — 28 лет, оторванная рука, цель великодушная! — завидная участь». ⁶⁶

Около этого же времени, во второй половине 1821 г., Пушкин пишет стихотворение «Гречанка верная! Не плачь, — он пал героем...», в котором славит смерть за «великое святое дело» освобождения родины.

Сам Пушкин также жадно рвется к немедленному революционному действию против «самовластья» — русского самодержавия, которое он воспринимает как своего рода внутреннее «тюрецкое иго». ⁶⁷

Совсем незадолго до записи о разговоре с Пестелем, в марте 1821 г. Пушкин создает одно из своих самых решительных политических стихотворений «Кинжал», воспринятое многими декабристами, как прямой призыв к цареубийству.

Когда один из главарей Южного общества декабристов, М. П. Бестужев-Рюмин, подготавливал некоторых членов общества к убийству Александра I, он, дабы настроить их соответствующим образом, читал вслух пушкинский «Кинжал», а затем переписал его и пустил по рукам (указание М. В. Нечкиной).

Интересно, в качестве одной из иллюстраций творческого процесса Пушкина, что прежде чем тема «Кинжала» была воплощена в стихах, она была как бы уже намечена графически — в серии портретных зарисовок. На странице 45/1 рабочей кишиневской тетради Пушкина, в которой находятся и черновики «Братьев Разбойников», и отрывок из трагедии о Вадиме, и наброски комедии об игроке, Пушкин рисует друг подле друга портреты Марата (профиль Марата повторяется два раза), Занда и Лувеля. Наверху, над, тут же написанным планом поэмы о разбойниках, Пушкин набрасывает голову, повидимому, античного божества, очевидно, Зевса. Зевс, Марат, Занд — всех их находим и в тексте «Кинжала». Лувеля, правда, в стихотворении нет, но Пушкин, конечно, помнил и думал о нем, когда писал «Кинжал».

Для понимания революционного духа задуманной Пушкиным поэмы о волжских разбойниках представляет несомненный интерес то, что программа ее непосредственно соседствует с графической тоже своего рода программой «Кинжала». В одном из черновых набросков поэмы и прямо фигурирует даже самое слово *кинжал*:

Курган серебрился при ясной луне;
Купец оробелый скакал на коне.
Его мы настигли
И первую кровью умыли кинжал.

Однако из окончательного текста поэмы Пушкин слово «кинжал» убирает, заменяя его более свойственным русским разбойникам оружием: булатный нож, кистень.

В написанном в апреле 1821 г. послании к тому же В. А. Давыдову Пушкин и сам мечтает о том, чтобы как можно скорее «причаститься кровавой чашей» революции. Несомненной и крайне резкой политической оппозиционностью проникнута и написанная им одновременно с этим посланием, в том же апреле 1821 г., «Гавриилиада» — самое дерзостное, что когда-либо появлялось против христианства и церкви в нашей дореволюционной литературе.

Уже Радищев в своей оде «Вольность» подчеркивал реакционно-политическую роль «веры» — христианской религии, церкви, как орудия и союзника «царской власти», именно за это ее поддерживавшей:

Власть царска веру охраняет,
Власть царску вера утверждает,
Союзно общество гнетут.

Об этом же говорит в «Вольности» и Пушкин, ставя друг подле друга, в качестве «оград», т. е. защиты царей, тюрьму и «алтарь»:

И днесь учитесь, о цари:
Ни наказанья, ни награды,
Ни кров темниц, ни алтари
Не верные для вас ограды...

В условиях александровской реакции конца десятих — начала двадцатых годов прошлого века нападение Пушкина на «алтарь» — на церковь — носило особенно острый и сугубо политический характер. «Гавриилиада» (характерно, что она писалась Пушкиным как раз в предпасхальные — на Страстной неделе — и пасхальные дни) является прямым и задорным ответом на те мистические «кривлянья», которым предавались в эти годы «придворные» круги, т. е. и сам Александр I и его ближайшее окружение, и которые так возмущали и раздражали Пушкина еще в Петербурге, в период писания «Руслана и Людмилы».

Именно это-то и имеет он в виду, когда иронически пишет Вяземскому: «Посылаю тебе поэму в мистическом роде — я стал придворным». ⁶⁸ Недаром поэма была так сочувственно встречена декабристами. ⁶⁹ Недаром не просто антицерковное, а именно революционно-политическое звучание она продолжала сохранять и в дальнейшем, как это можно ясно видеть из доноса на Пушкина жандармского полковника Бибикова Бенкендорфу 8 марта 1826 г., т. е. в самый разгар следствия над декабристами. В нем Бибиков прямо характеризует «Гавриилиаду» как «бунтовские стихи», которые, нападая «опасным и коварным оружием насмешки на святость религии — узды, необходимой для всех народов и, в особенности, для русских», тем самым «разносят пламя мятежа по всем классам общества». ⁷⁰

Примерно в ту же пору, когда Пушкин начинает было писать трагедию о древнесовгородском борце против самовластия Рюрика, республиканце Вадиме, он задумывает бытовую комедию об игроке, в которой должны были быть ярко показаны безобразия крепостничества, ведущие к моральному распаду самих крепостников: молодой дворянин проигрывает в карты своего старого и преданного крепостного слугу. Так в обоих драматургических замыслах Пушкина снова продолжаются радищевские темы «Вольности» и «Деревни».

В конце своего второго послания к Чаадаеву Пушкин, явно имея в виду свое первое послание к нему же 1818 г. («Любови, надежды, тихой славы...»), призывал друга «оживить вольнолюбивые надежды»:

Поспорим, перечтем, посудим, побраним,
Вольнолюбивые надежды оживим.

Тема «вольнолюбивых надежд», порывов к свободе, вольности составляет одну из основных тем пушкинского творчества этого периода. Тема эта пронизывает собой большинство южных поэм. Снова и снова звучит она и в пушкинской лирике. Здесь она окрашена и в личные, автобиографические тона: поэт сам тяжело томился в неволе, рвался из ссылки к друзьям, в столицу. Однако личное сливалось с общим, с освободительными чаяниями не только передовых, декабристских кругов тогдашнего общества, но и еще шире — народа, закрепощенного крестьянства.

В этом отношении очень выразительна знаменитая пушкинская «Птичка» (апрель 1823 г.):

В чужбине свято наблюдаю
Родной обычай старины:
На волю птичку выпускаю
При светлом празднике весны.

Я стал доступен утешенью;
За что на бога мне роптать,
Когда хоть одному творенью
Я мог свободу даровать!

Посылая «Птичку» в письме к Н. И. Гнедичу, Пушкин прямо подчеркивал и народный, крестьянский характер этого обычая: «Знаете ли вы трогательный обычай русского мужика в светлое воскресенье выпускать на волю птичку? вот вам стихи на это... Напечатают ли без имени в «Сыне Отечества?»⁷¹ «Без имени» потому, что, если стихи были бы подписаны, — властям слишком бы бросился в глаза их потаенный смысл. Потеряв надежду на освобождение из своей неволи — возвращение из ссылки, Пушкин как раз в это время усиленно хлопотал хотя бы о разрешении приехать временно, в отпуск. Но и в этом ему было отка-

зано. «Мои надежды не сбылись: мне нынешний год нельзя будет приехать ни в Москву, ни в Петербург», начинает он свое письмо к П. А. Вяземскому, посланное незадолго до письма к Гнедичу. «Ты знаешь, что я дважды просил Ивана Ивановича (иронически зашифрованное название царя Александра I. — Д. Б.) о своем отпуске чрез его министров и два раза воспоследовал его всемилостивейший отказ». ⁷² Невольник-поэт выпускает на волю птичку, а царь держит его самого на привязи, в клетке. Стихи были опубликованы в «Литературных листках» за инициалами поэта: А. П., но издатель сопроводил их явчо защитным примечанием, не скрывающим наличие в них «второго плана», но предназначенным для того, чтобы сбить с толку цензуру, направить ее по заведомо-ложному пути: «Сие относится к тем благодетелям человечества, которые употребляют свои достатки на выкуп из тюрьмы невинных должников, и проч.» ⁷³ Между тем совершенно очевидно, что «сие» относилось отнюдь не к благочестивым купцам-филантропам, а к самому пленному поэту; несомненно относилось «сие» и к другому великому пленнику, тому «русскому мужику» — всему закрепощенному русскому крестьянству, с которым поэт знаменательно сливался здесь и в «трогательном обычае» отпускать на волю пленную птичку и в общих страстных чаяниях собственного освобождения.

Еще острее и напряженнее страстный порыв к воле из тюрьмы звучит в другом стихотворении Пушкина «Узник», тоже связанном с образом плененной птицы и написанном незадолго до «Птички» во второй половине 1822 г.:

Сию за решеткой в темнице сырой.
Вскормленный в неволе орел молодой,
Мой грустный товарищ, махая крылом,
Кровавую пищу клюет под окном,
Клюет и бросает, и смотрит в окно,
Как будто со мною задумал одно.
Зовет меня взглядом и криком своим
И вымолвить хочет: «Давай, улетим!
Мы вольные птицы: пора, брат, пора!
Туда, где за тучей белеет гора,
Туда, где синют морские края,
Туда, где гуляем лишь ветер... да я...»

В своих «Заметках по русской истории XVIII века», написанных как раз в то же время, что и «Узник» (датированы 2 августа 1822 г.), Пушкин писал: «...политическая наша свобода неразлучна с освобождением крестьян, желание лучшего соединяет все состояния противу общего зла».

Стихотворение «Узник» внушено поэту несомненно вполне реальным и конкретным жизненным впечатлением. В бытность в Кишиневе Пушкин, видимо, не раз посещал тамошнюю тюрьму. Так в кишиневском дневнике Пушкина под 26 мая 1821 г. сейчас же вслед за известной нам записью о визите к нему Пестеля читаем: «Потом был я в здешнем остроге». Во дворе острога, как это нередко бывало на юге, повидимому, находился прикованный орел.⁷⁴ Возможно, что когда Пушкин писал эти стихи, вспоминал он и своего близкого кишиневского друга, одного из наиболее замечательных членов тайного общества, «первого декабриста», майора В. Ф. Раевского, который был арестован в феврале 1822 г. и томился в это время в «глухой темнице» — в Тираспольской крепости.⁷⁵

Но эти реальные жизненные впечатления были подняты поэтом на высоту огромного политического и художественного обобщения.

В свете только что приведенного высказывания Пушкина в его исторических заметках слитный порыв на волю и самого узника-поэта и его могучего и бессильного товарища, «вскормленного в неволе» молодого орла, несомненно приобретает определенный и очень далеко идущий смысл.

Причем этот страстный порыв к свободе Пушкин сумел выговорить на языке и образами, оказавшимися необыкновенно близкими и понятными народу. В черновике последней строфы этот народный характер языка поэта проступает еще сильнее:

Давай! вострепемся! пора нам! пора!

Острог нам не ближний, тюрьма не сестра...

Неудивительно, что «Узник» получил исключительно широкий отклик в народном сознании, стал одной из популярнейших народных песен.⁷⁶

Тот же образ узника и та же тема жажды воли, свободы встречаются нас и в одном из эпических замыслов Пушкина — в его «Братьях Разбойниках» («Мне душно здесь... Я в лес хочу...»), составляя как бы музыкальный их ключ, музыкальный подтекст, оказавшийся особенно близким и внятным современникам поэта. И опять-таки чрезвычайно характерно, что целый ряд стихов из «Братьев Разбойников» пошел в народ (ряд их оказался включенными в весьма популярные народные драматические игрища, так называемые «Лодка» или «Шлюпка», «Атаман»).

Все только что указанные настроения и переживания Пушкина естественно снова и снова вызвали в его сознании память о том, кто первый в русской литературе «проридил вольность» — «восславил свободу», память о Радищеве.

Прочтя в «Полярной Звезде», вскоре после написания «Узника» и «Птички», в июне 1823 г. критический обзор декабриста

Александра Бестужева «Взгляд на старую и новую словесность», Пушкин в письме к нему с первых же слов горько пеняет ему за упоминание в ней имени Радищева: «О *Взгляде* можно бы нам поспорить на досуге... Покамест жалуюсь тебе об одном: как можно в статье о русской словесности забыть Радищева? кого же мы будем помнить? Это умолчание не простительно ни тебе, ни Гречу (Радищев не был упомянут и в книге Н. И. Греча «Опыт краткой истории русской литературы». — Д. Б.) — а от тебя его не ожидал». В черновике письма мне удалось прочесть начало следующей недоконченной фразы: «как поэт». ⁷⁸ В самом деле, цензура, конечно, не позволила бы ни Гречу, ни Бестужеву упомянуть о «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева, но упомянуть о тех его произведениях, которые вошли в посмертное издание 1807—1811 гг., в частности, о его стихах, которые Пушкин высоко ценил, они понятно могли. Однако, в противоположность Пушкину и совершенно несправедливо, тот же Бестужев, видимо, не придавал им большого значения. Вместе с тем, призывая упомянуть Радищева хотя бы как поэта, сам Пушкин в эту пору особенно помнил его именно как автора «Путешествия из Петербурга в Москву». И не только помнил, но и старался по возможности напомнить о нем другим.

Так в «Послании цензору», написанном в апреле—декабре 1822 г., Пушкин дает замечательное по своей точности и lapидарности знаменитое определение Радищева именно как автора «Путешествия»: «Радищев, рабства враг...» Кстати, обращенные здесь к цензору слова «мараешь и дерешь» представляют собой буквальное воспроизведение слов самого Радищева о цензуре (в «Путешествии из Петербурга в Москву», в главе «Торжок»): «Обыкновенные правила цензуры суть: почеркивать, м а р а т ь не позволять, д р а т ь, жечь...» ⁷⁹

Равным образом, подобно Радищеву, Пушкин выдвигает и аргумент о бесплодности, тщетности царской цензуры — цензуры пресловутых Тимковского, Бирукова, Красовского, дико-нелепыми и трусливыми придирками которых поэт так возмущался (К «докучному евнуху», «угрюмому сторожу муз», своему «давнему гонителю», «глупцу и трусу» Бирукову и обращено как это, так и более позднее «Второе послание к цензору» 1824 г.):

Чего боишься ты? поверь мне, чьи забавы —

Осмивать Закон, правительство иль нравы,

Тот не подвергнется взысканью твоему;

Тот не знаком тебе, мы знаем почему —

И рукопись его, не погибая в Лете,

Без подписи твоей разгуливает в свете...

Радищев, рабства враг, цензуры избежал,

И Пушкина стихи в печати не бывали;

Что нужды? их и так иные прочитали. ⁸⁰

Правда, в отличие от Радищева, Пушкин и в этом своем послании и в дальнейших многочисленных выступлениях этого рода (эпиграммах, письмах к друзьям, публицистических выступлениях 30-х годов) не требует полного уничтожения цензуры. В начале своего послания он и прямо словно бы отталкивается от радищевской постановки вопроса:

Не бойся: не хочу, прельщенный мыслью ложной,
Цензуру поносить худой неосторожной;
Что нужно Лондону, то рано для Москвы...

Зато упоминание Пушкиным самого себя и своих вольных стихов непосредственно вслед за «врагом рабства» Радищевым также не может не быть признано в высшей степени знаменательным. Здесь уже имеем то сознание своей непосредственной исторической преемственности по отношению к Радищеву, которое продиктует позднее Пушкину знаменитые слова о том, что он «восславил свободу» вслед автору «Путешествия из Петербурга в Москву» и оды «Вольность». ⁸¹

Имя Радищева называется Пушкиным и в только что упомянутых «Заметках по русской истории XVIII века», в которых дается чрезвычайно резкая, выдержанная в основном прямо в радищевских тонах характеристика екатерининского царствования, причем, как одна из непростительных жестокостей Екатерины II, указывается ее расправа с передовыми русскими писателями и, в первую очередь, с автором «Путешествия из Петербурга в Москву». Метко и гневно именуя Екатерину II «Тартюфом в юбке и в короне» (Радищев называл ее «обманщиком, ханжой и пагубным комедиантом»), Пушкин пронизательно замечает: «... со временем История оценит влияние ее царствования на нравы, откроет жестокую деятельность ее деспотизма под личиною кротости и терпимости, народ, угнетенный наместниками, казну, расхищенную любовниками, покажет важные ошибки ее в политической экономии, ничтожность в законодательстве, отвратительное фиглярство в сношениях с философами ее столетия — и тогда голос обольщенного Вольтера не избавит ее славной памяти от проклятия России». ⁸²

Если вспомнить восторженный культ Екатерины, который продолжала иметь место в широких кругах дворянства того времени, станет еще рельефнее резко-оппозиционная политическая настроенность Пушкина, сказывающаяся в этом первом его историческом опыте, который словно бы прямо предваряет характеристики русских самодержцев и самодержиц, даваемых позднее Герценом. Поражает при этом не только широкая осведомленность, но и несомненная зрелость и острота исторической мысли двадцатитрехлетнего поэта.

«Екатерина знала плутни и грабежи своих любовников, но молчала,— продолжает Пушкин.— Одобренные таковою слабостию, они не знали меры своему корыстолюбию, и самые отдаленные родственники временщика с жадностию пользовались кратким ее царствованием. Отселе произошли сии огромные имения вовсе неизвестных фамилий и совершенное отсутствие чести и честности в высшем классе народа. От канцлера до последнего протоколиста все кралось и все было продажно. Таким образом развратная государыня развратила и свое государство».

Дальше Пушкин особенно негодующе подчеркивает лицемерие Екатерины, ее, говоря уже приведенными словами Радищева, «пагубное комедиантство»,— полное противоречие слов делам: «Екатерина уничтожила звание (справедливее, название) рабства, а раздарила около миллиона государственных крестьян (т. е. свободных хлебопашцев) и закрепостила вольную Малороссию и польские провинции. Екатерина уничтожила пытку — а тайная канцелярия процветала под ее патриархальным правлением; Екатерина любила просвещение, а Новиков, распространивший первые лучи его, перешел из рук Шешковского в темницу, где и находился до самой ее смерти. Радищев был сослан в Сибирь; Княжнин умер под розгами — и Фонвизин, которого она боялась, не избежал бы той же участи, если б не чрезвычайная его известность».

В пушкинских заметках по русской истории XVIII века между Пушкиным и Радищевым снова отчетливо обозначается некая разделяющая их черта. Не ограничиваясь уничтожающей характеристикой самодержавного екатерининского строя, Пушкин проводит в них радищевскую же мысль о необходимости борьбы «противу общего зла» — «закоренелого рабства» социального и политического, т. е. крепостничества и самодержавия. Но в то же время, в отличие от Радищева, прямо призывавшего к народному — крестьянскому — восстанию («бунту от мужиков»), Пушкин в духе идей декабристов выражает здесь надежду (и даже пытается исторически обосновать ее) на то, что в русских условиях победы «свободы» над «рабством» удастся достигнуть без «страшного потрясения», т. е. без крестьянского восстания, а иным более спокойным путем — в результате «твердого мирного единодушия» «всех состояний», т. е., очевидно, прежде всего, передовых кругов дворянства и крестьян.

Но опять-таки непосредственная революционная настроенность Пушкина в эту пору была явно сильнее его политических концепций. Яркое свидетельство этому — сравнительно недавно обнаруженные и в высшей степени знаменательные записи кишиневского дневника князя П. И. Долгорукова, одного из сослуживцев

поэта по канцелярии наместника Бессарабской области, генерала И. Н. Инзова. Автор дневника записывает, что Пушкин, не стесняясь, публично высказывает самые революционные, поистине «радищевские» взгляды на самодержавие и крепостничество.

«Он всегда готов,— с неодобрением заносит в свой дневник Долгоруков,— у наместника, на улице, на площади всякому на свете доказать, что тот подлец, кто не желает перемены правительства в России». «Полетели ругательства на все сословия,— записывает Долгоруков слова Пушкина в другом месте своего дневника.— Штатские чиновники — подлецы и воры, генералы — скоты большею частью, один класс земледельцев почтенный. На дворян русских особенно нападал Пушкин. Их надобно всех повесить, а есть ли б это было, то он с удовольствием затягивал бы петли». Особенно смущало Долгорукова, что Пушкин говорил все это при крепостных слугах: «...не одобряю привычки трактовать о таких предметах на русском языке — Пушкин ругает правительство, помещиков, говорит остро, убедительно, а за стульями слушают и внимают соблазнительным мыслям и суждениям».⁸³

Свидетельства Долгорукова подтверждаются доносами того времени. «Пушкин ругает публично и даже в кофейных домах не только военное начальство, но даже и правительство...», — читаем в одном из них.⁸⁴

Как видим, Пушкин являлся в период своей кишиневской ссылки одним из наиболее «крайних» среди людей декабризма. Однако знакомцы и приятели Пушкина и здесь, на юге, как ранее его петербургские друзья, даже такие близкие, как И. И. Пущин, скрывали от него заговор и самое существование тайного общества, что переживалось поэтом очень болезненно.

Замечателен в этом отношении рассказ декабриста Якушкина, относящийся к периоду пребывания Пушкина в конце 1820 г. у братьев Давыдовых в их киевском имении, селе Каменке, куда поэт поехал вскоре после своего прибытия в Кишинев и где собралось в это время, непосредственно перед отъездом в Москву на съезд «Союза Благоденствия», большое число членов тайного общества. «Генерал Раевский,— рассказывает Якушкин,— не принадлежал к тайному обществу, но, подозревая его существование, смотрел с напряженным любопытством на все, происходящее вокруг него. Он не верил, чтобы я случайно заехал в Каменку, и ему очень хотелось знать причину моего прибытия. В последний вечер Орлов, В. А. Давыдов, Охотников и я договорились так действовать, чтобы сбить с толку Раевского насчет того, принадлежали ли мы к тайному обществу или нет. Для большего порядка в наших прениях был выбран президент Раевский. С полушутливым и с полуважным видом он управлял

общим разговором. В последний этот вечер пребывания нашего в Каменке, после многих рассуждений о разных предметах, Орлов предложил вопрос: насколько было бы полезно учреждение тайного общества в России. Сам он высказал все, что можно было сказать за и против тайного общества. В. А. Давыдов и Охотников были согласны с мнением Орлова; Пушкин с жаром доказывал всю пользу, какую могло принести тайное общество России. Тут, спросив слово у президента, я старался доказать, что в России совершенно невозможно существование тайного общества, которое могло бы быть хоть насколько-нибудь полезно. Раевский стал мне доказывать противное и исчислил все случаи, в которых тайное общество могло бы действовать с успехом и пользой. В ответ на его выходку я ему сказал: «Мне не трудно доказать вам, что вы шутите, я предложу вам вопрос: если бы теперь уже существовало тайное общество, вы наверное к нему не присоединились бы». — «Напротив, наверное присоединился бы», — отвечал он. «В таком случае давайте руку», — сказал я ему. И он протянул мне руку, после чего я расхохотался, сказав Раевскому: «Разумеется, все это только одна шутка». Другие также смеялись, кроме Александра Львовича, роконосца величавого, и Пушкина, который был очень взволнован; он перед этим уверился, что тайное общество или существует, или тут же получит свое начало, и он будет его членом; но когда он увидел, что из этого вышла только шутка, он встал, раскрасневшись, и сказал со слезой на глазах: «Я никогда не был так несчастен, как теперь; я уже видел жизнь мою облагороженною и высшую цель перед собою, и все это была только злая шутка». В эту минуту он был точно прекрасен.⁸⁵

Этой благородной жаждой служить «вышней цели» — принимать прямое участие в политической деятельности тайного общества, направленной к подготовке в России революционного переворота, очевидно, и объясняется вступление Пушкина в середине 1821 г., т. е. через несколько месяцев после «заседания» в Каменке и номинального — на январском съезде в Москве — закрытия «Союза Благоденствия», в новоорганизованную масонскую ложу «Овидий, № 25» (Пушкин был принят в масоны 4 мая; ложа была открыта 7 июля 1821 г.). Самое активное участие в организации ложи принимали весьма близкие к поэту в киевские годы виднейшие члены «Союза Благоденствия», бывший арзамасец, генерал М. Ф. Орлов и майор В. Ф. Раевский. Главой ложи (ее «управляющим») был тоже член «Союза Благоденствия», генерал П. С. Пущин. Можно предполагать, что и самое название ложи — «Овидий» — было подсказано стихами Пушкина того времени, в которых постоянно мелькало имя сосланныго в эти места императором Августом знаменитого древне-римского поэта (послание «К Гнедичу» 24 марта 1821 г.;

«Чедаеву» 6 апреля 1821 г., черновые варианты стихотворения «Кто видел край», конец 1820 — первые месяцы 1821 г.).⁸⁶ Со-чувственное внимание к «изгнанному хитрым Августом» «несча-стному» певцу, усиливаемое постоянно проводившейся Пушкиным аналогией с его собственным положением ссыльного поэта, в свою очередь, видимо, восходило еще к традиции Радищева, писавшего в своей столь хорошо известной Пушкину «повести богатырской стихами» «Бова»:

Со Днепра пойдем к Дунаю,
На могиле древней мшистой
Мы несчастного Назона
Слезу жаркую изроним.⁸⁷

То, что руководство ложей «Овидий» находилось в руках членов тайного общества, несомненно, говорит за то, что она была создана в явно политических целях. «Уже одного имени В. Ф. Раевского достаточно, чтобы быть уверенным, что в ложе «Овидий» разговаривали не об одной благотворительности», правильно указывает один из историков декабрьского движе-ния.⁸⁸ Об этом, видимо, было вскоре донесено и в Петербург. В результате в ноябре того же года последовало «высочайшее повеление» закрыть все масонские ложи в Бессарабии и устано-вить за их членами особое наблюдение. Не укрылось от началь-ства и участие в ложе Пушкина: «Почему не обратили вы вни-мания на занятия его по масонским ложам?» — запрашивал И. Н. Инзова начальник главного штаба П. И. Волконский.⁸⁹ Позднее, в период следствия над декабристами, Пушкин, пере-числяя в письме к Жуковскому свои политические связи перио-да ссылки, упоминал и об участии в ложе «Овидий»: «В Ки-шиневе я был дружен с майором Раевским, с генералом Пущи-ным и Орловым. Я был масон в Кишиневской ложе, т. е. в той, за которую уничтожены в России все ложи».⁹⁰ (Действительно, закрытие ложи в Кишиневе было началом общего похода против русского масонства: в следующем же году последовал указ о закрытии в России всех масонских лож.) Таким образом, ложа «Овидий» сколько-нибудь значительной деятельности развернуть явно не успела: просуществовала всего около четырех месяцев. Да и, кроме того, чуждый всякой мистики, по всей своей натуре глубокий реалист, Пушкин не мог с самого начала не отнестись весьма иронически к масонской символике и обрядности. Об этом прямо и говорит стихотворное послание его к главе ложи гене-ралу Пушину, написанное вскоре же по принятии его в масоны и еще перед официальным открытием ложи:

В дыму, в крови, сквозь тучи стрел
Теперь твоя дорога;
Но ты предвидишь свой удел,
Грядущий наш Квироса!

И скоро, скоро смолкнет брань
Средь рабского народа,
Ты молоток возьмешь во длань
И воззовешь: свобода!
Хвалю тебя, о верный брат!
О каменщик почтенный!
О Кишинев, о темный град!
Ликуй, им просвещенный!

Некоторые новейшие исследователи склонны принимать это послание слишком всерьез.⁹¹ Между тем, хотя в нем и упоминается весьма популярное в те годы среди декабристов имя одного из активных участников испанской революции генерала Квируги, и высказываются, в духе общей политической настроенности того времени и самого Пушкина и его друзей, надежды на скорое наступление новой эры — эры «свободы», в целом послание носит явно насмешливо-иронический характер. С этим вполне совпадает и свидетельство близкого кишиневского знакомого Пушкина И. П. Липранди о том, что поэт «неоднократно подсмеивался» над Пушкиным.⁹²

Да и, наконец, помимо всего сказанного, ложа «Овидий» все же никак не являлась тем тайным политическим обществом, об участии в котором Пушкин в эту пору, как мы видели из расказа Якушкина, так страстно мечтал.

Но, вместе с тем, то, что Пушкин не был причастен к «заговору» и не состоял, несмотря на всю свою революционную «раскаленность», членом тайного общества, давало ему возможность в большей мере, чем непосредственным участникам общества, взглянуть на многое более трезво, более реалистично.

И действительно, там же, на юге, Пушкин, человек исключительного ума и огромной проницательности, одним из первых начинает осознавать основную слабость и европейских буржуазных национально-освободительных вспышек и движения русских дворянских революционеров — отрыв от народных масс.

П. И. Долгоруков записал в своем дневнике под 27 мая 1822 г. следующий весьма характерный и выразительный «силогизм» Пушкина. Рассуждая у Инзова, в присутствии, повидимому, достаточно многочисленного общества, обычно собиравшегося к столу наместника, «о тогдашних политических переворотах в Европе», Пушкин сказал: «Прежде народы восставали один против другого, теперь король неаполитанский воюет с народом, прусской воюет с народом, испанской тоже; нетрудно расчесть, чья сторона возьмет верх». Долгоруков добавляет, что после этих слов наступило «глубокое молчание, продолжавшееся несколько минут», и затем Инзов поспешил «повернуть» разговор «на другие предметы».⁹³

Реакция присутствовавших на заявление Пушкина вполне естественна. Вывод, который поэт подсказывал своим «силопотизмом», не вызывал никаких сомнений: единицам — «королям» — не под силу справиться с массами — «народами». В то же время такой вывод недвусмысленно овязывался Пушкиным — и это было тоже ясно его слушателям — с возможностью, если даже не с неизбежностью, революционного переворота и в России.

Однако политическая обстановка уже и к этому времени не оправдывала такой смелой уверенности в победоносном исходе европейских революционных движений. Еще за год до этого была подавлена австрийскими штыками неаполитанская революция.

Уже в упоминавшемся послании Пушкина к В. А. Давыдову звучат скептические и пессимистические нотки. Вспоминая тосты в Каменке «За здоровье тех и той» — итальянских карбонариев и свободы, — Пушкин тут же добавляет (только что пришли известия о подавлении неаполитанской революции):

Но те в Неаполе шалят,
А та едва ли там воскреснет...
Народы тишины хотят,
И долго их ярем не треснет.

Здесь впервые Пушкин высказывает сомнение в революционной настроенности и отсюда в способности на революцию со стороны «народов» — зерно будущих горчайших стихов о пустынном сеятеле свободы. Правда, эти скептические нотки тут же перекрываются бодрими надеждами на грядущее причастие «кровавой чашей», т. е. на возникновение революции в самой России:

Ужель надежды луч исчез?
Но нет! — мы счастьем насладимся,
Кровавой чашей причастимся —
И я скажу: «Христос воскрес».

Бодрой надеждой на торжество во всем мире свободы проникнуто и другое написанное Пушкиным вскоре после послания к Давыдову стихотворение, вызванное известием о смерти Наполеона (умер 5 мая нов. ст., Пушкин узнал об этом только 16 июля ст. ст.). Это стихотворение — ода, так и названное сперва Пушкиным «На смерть Наполеона» (позднее — просто «Наполеон»), является одним из самых значительных и глубоких произведений всего южного периода творчества поэта и потому заслуживает пристального внимания.

Прошло всего четыре года после лицейского стихотворения Пушкина «Наполеон на Эльбе», в котором, как мы видели, Наполеон рисовался в традиционном образе «свирепого» классицистического тирана, злорадно мечтающего царствовать «на гробах».

В первоначальных черновых набросках нового стихотворения о Наполеоне сперва еще также имелись следы традиционного образа. Поэт еще величает Наполеона «злодеем», «губителем», «преступником», «страшилищем вселенной». Однако в окончательном тексте все эти штампованно-«злодейские» краски оказались полностью стерты, а самый образ Наполеона был и в психологическом, и в философско-историческом отношении замечательно углублен Пушкиным.

Уже с первых же строк образу Наполеона придается совсем иное освещение, совсем другая тональность:

Чудесный жребий совершился:
Угас великий человек.
В неволе мрачной закатился
Наполеона грозный век.
Исчез властитель осужденный,
Могучий баловень побед;
И для изгнанника вселенной
Уже потомство настает.

Наполеон — великий человек, и для него уже настало потомство, т. е. пришло время произнести над ним суд истории, дать оценку всей его деятельности, как она была, во всей ее сложности и противоречиях.

Эту оценку Пушкин в своем стихотворении и дает. Поэт рисует в сжатых строках-формулах картину всего пути Наполеона — подавление им, во имя «жажды власти», «новорожденной свободы» — французской революции, покорение почти всей Европы и, наконец, роковое столкновение с Россией, на которое он отважился, не постигнув сердца русских и слишком поздно разгадав их способность к величайшему жертвенному и героическому отпору за честь и свободу родины.

Западноевропейский буржуазный «герой» — олицетворение буржуазного индивидуализма — и великий русский народ (в вариантах — «Русь, племен царица»), народ-патриот, грудью ставший на защиту отчизны, с необычайной силой противопоставлены здесь друг другу.

Однако помимо этого основного и явного противопоставления, в стихотворении Пушкина есть и еще одно, более скрытое, но в своем роде не менее знаменательное. Не только в казенно-официальных, но и в достаточно широких реакционных общественных кругах того времени стремились всячески повысить роль в Отечественной войне царя Александра I, приписать ему основную заслугу победы над Наполеоном. Некоторые следы этого, как мы видели, имелись даже в лицейской — в этом месте наполовину вынужденной — редакции пушкинских «Воспоминаний

в Царском Селе». В стихотворении «Наполеон» имя Александра — и это уже само по себе не могло не носить по тому времени подчеркнуто демонстративного характера — вовсе и никак не упоминается. Но поэт на этом не останавливается. Косвенно царь здесь фигурирует. Причем «сердце русских» — русский народный патриотизм — и прямо противопоставляется Пушкиным антипатриотическому поведению царя, пошедшего в свое время, вопреки интересам страны, на «постыдную» мировую с Наполеоном. Именно такой смысл имеет упоминание о Тильзитском мире, «обидном» для «росса». Недаром цензура при печатании стихотворения (в первый раз оно было опубликовано в собрании стихотворений Пушкина в 1826 г.) изъяла соответствующую строфу, как исключена была и строка с упоминанием «Австерлица», также весьма неприятным для Александра. Недаром, «подсвистывая» ему в эпиграммах, Пушкин все время припоминал ему это: «нос переломил... под Австерлицом», «Под Австерлицом он бежал». Об «Австерлице» и «позорном» Тильзите снова упоминает Пушкин и в отрывке 1824 г. «Недвижный страж дремал». Особенно ярко выражено противопоставление царя и народа в одном из рукописных вариантов «Наполеона», где в 79 стихе вместо «Благослови Москву, Россия!» было прямо: «В Москве не царь, в Москве Россия». Гимном этой народной России, которая не ждет мира «как дара», которая готова идти на все жертвы, биться с врагом насмерть, до конца, и является пушкинское стихотворение.

Таких огненных строк о русском подлинно народном патриотизме и о народной Отечественной войне 1812 г. не звучало еще дотоле в нашей литературе:

Надменный! кто тебя подвинул?
Кто обуял твой дивный ум?
Как сердца русских не постигнул
Ты с высоты отважных дум?
Великодушного пожара
Не предузнав, уж ты мечтал,
Что мира вновь мы ждем, как дара;
Но поздно русских разгадал...

Россия, бранная царица,
Вспомни древние права!
Померкни, солнце Австерлица!
Пылай, великая Москва!
Настали времена другие,
Исчезни, краткий наш позор!
Благослови Москву, Россия!
Война по гроб — наш договор.

Оцепенелыми руками
Схватив железный свой венец,
Он бездну видит пред очами,
Он гибнет, гибнет наконец.
Бежат Европы ополченья!
Окровавленные снега
Провозгласили их паденье,
И тает с ними след врага.

И всё, как буря, закипело;
Европа свой расторгла плен;
Вослед тирану полетело,
Как гром, проклятие племен.
И длань народной Немезиды
Подъяту видит великан:
И до последней все обиды
Отплачены тебе, тиран!

Да! Пушкин умел не только любить свой народ, но и ненавидеть его врагов. Но и эта ненависть проникнута замечательной человечностью. Все обиды до самой последней должны быть отплачены. Уничтожают тех, кто не сдается. Но — «в бореньи падший невредим» — недаром именно Пушкиным будет провозглашена позднее эта замечательная формула русского национального великодушия.

И вот великодушными строками о «падшем» Наполеоне сменяются слова гнева и ненависти в стихотворении Пушкина:

Искуплены его стяжанья
И зло воинственных чудес
Тоскою душевного изгнанья
Под сенью чуждою небес.

Дальше Пушкин рисует смягченный, очеловеченный образ «могучего баловня побед» — не «надменного» и «тирана», попирающего народы Европы, а отца, горестно тоскующего о «милом сыне».

Заключается ода «Наполеон» знаменитым «словом примиренья», которое русский поэт произносит над прахом павшего «великана» (в вариантах «великого врага»).

Как видим, Пушкиным дается на этот раз не классицистически-прямолинейный, а хотя и окрашенный поэтом в романтические тона, но очень сложный, диалектически-противоречивый образ Наполеона. Порожденный революцией, Наполеон — по Пушкину — в личных, эгоистических целях поправил свободу и своего народа, и других народов Европы, предупредив этим «мрачную неволю», «душевное изгнание» и для самого себя. Но в то же время Наполеон, как и деятели поправленной им французской бур-

жуазной революции, осуществляя, говоря словами Маркса, историческую «задачу своего времени — освобождение от оков и установление современного буржуазного общества».*

Ощущением этого и проникнуто завершающее оду двустихие о «вечной свободе», заветной Наполеоном человечеству «из мрака ссылки».

Отсюда и огромное впечатление, которое произвело стихотворение на современников. Цитируя конец стихотворения, Белинский писал: «Эти стихи и особенно этот взгляд на Наполеона, как освежительная гроза, раздалась в 1821 г. над полем русской литературы, заросшим сорными травами общих мест, и многие поэты, престарелые и возмужалые, прислушивались к нему с удивлением, подняв встревоженные головы вверх, словно гуси на гром».⁹⁴

Гимном «вечной свободе» является и само стихотворение Пушкина. С энтузиазмом говорит здесь поэт о французской революции конца XVIII века:

Когда надеждой озаренный
От рабства пробудился мир,
И Галл десницей разъяренной
Низвергнул ветхий свой кумир;
Когда на площади мятежной
Во прахе царский труп лежал,
И день великий, неизбежный —
Свободы яркий день вставал...

Неудивительно, что при опубликовании стихотворения цензура заставила полностью выкинуть эти строки. Наоборот, Пушкин как раз их-то особенно и ценил. Именно их, в числе «самых сносных строф», он послал в позднейшем письме 1823 г. к А. И. Тургеневу. Наряду с ними выписал он для Тургенева и самую последнюю строфу, однако тут же многозначительно прибавляя: «Эта строфа ныне не имеет смысла, но она писана в начале 1821 года — впрочем это мой последний либеральный бред, я закалялся и написал на днях подражание басне умеренного демократа Иисуса Христа (Изыде сеятель сеяти семена своя)».

В дошедшем до нас черновике этого же письма к Тургеневу Пушкин выражается еще определеннее: «Это последний либеральный бред (сперва было: «Это последняя либеральная моя») — на днях я закалялся — и, смотря и на запад Европы и вокруг себя, обратился к Евангелию... и произнес сию притчу в подражание басни Иисусовой».⁹⁵

* К. Маркс и Ф. Энгельс. Избранные произведения, т. I. М., 1948, стр. 212—213.

Действительно, слова о «вечной свободе», завещанной Наполеоном из ссылки, имевшие смысла в 1821 г., в 1823 г. этого смысла уже не имели. Контрреволюционная политика Священного союза полностью торжествовала; очаги народно-освободительных движений были затоптаны (подавление революционных восстаний в Неаполе, в Пьемонте, поражение испанской революции, вызывавшей к себе особенные симпатии со стороны декабристов, неудача греческого восстания); над всей Европой, как и над Россией, воцарилась жестокая реакция.

7

Стихи о «сеятеле» («Свободы сеятель пустынный...»), посланные Пушкиным в письме к Тургеневу вместе со строфами из «Наполеона» и как бы прямо в противовес им, представляют собой предельное выражение тех настроений мучительного скепсиса, горького неверия в торжество революции, в способность народов к революционной борьбе, зародыш которых, как мы видели, намечается уже в послании к В. А. Давыдову 1821 г. и которые под влиянием того, что происходило на Западе, и в непосредственной близости от самого Пушкина, одно время в нем крайне усилились. Большую роль сыграли здесь, в частности, и события, непосредственно затронувшие ряд лиц, с которыми, как уже сказано, поэт политически был особенно близок в Кишиневе. В начале февраля 1822 г. был арестован и заключен в тюрьму, в Тираспольскую крепость, самый активный деятель кишиневской ячейки «Союза Благоденствия», майор В. Ф. Раевский; одновременно был фактически устранен от командования кишиневской дивизией генерал М. Ф. Орлов, вынужденный покинуть Кишинев; наконец, 30 марта был отставлен от военной службы бывший «управляющий» ложей «Овидий» генерал Пущин.

Особенно тягостное впечатление из всего этого произвел на Пушкина арест Раевского. «Первый декабрист», нестигаемый революционер и «спартанец», как называл его Пушкин, и, вместе с тем, человек широко и разносторонне образованный, сам пишущий стихи, Раевский был фигурой в высшей степени своеобразной и замечательной. По своим литературным позициям Раевский примыкал к Катенину и архаистам.⁹⁶ Как и Катенин, он был горячим поборником русской национально-исторической тематики, окрашенной в ярко-революционные тона.

Основной формой общения Пушкина с Раевским, по словам И. П. Липранди, хорошо знавшего в эту пору обоих, был «горячий спор» на литературные, исторические и тому подобные темы. Причем Пушкин, чрезвычайно самолюбивый и чувствитель-

ный, готовый по малейшему поводу вспылить и вызвать на дуэль, «хладнокровно переносил» в этих спорах «довольно резкие выражения — и далеко не обижался, а, напротив, казалось, искал выслушивать бойкую речь» старшего его и годами и «сведениями» Раевского. «Это иногда доходило до смешного, — прибавляет Липранди, — так, например, один раз как-то Пушкин ошибся и указал местность в одном из европейских государств не так. Раевский кликнул своего человека и приказал ему показать на висевшей на стене карте пункт, о котором шла речь; человек тотчас исполнил. Пушкин смеялся более других, но на другой день взял Мальтебрюна». ⁹⁷ С Раевским Пушкин был в тесных приятельских отношениях — «на ты». Именно Пушкин, случайно узнав о готовящемся аресте Раевского, успел его предупредить о нем.

Возможно, что это предупреждение Пушкина позволило Раевскому уничтожить наиболее компрометирующие документы и тем спасти от провала не только кишиневскую ячейку, но и все тайное общество в целом.

В дальнейшем Раевский проявил исключительное самообладание и выдержку. В одном из стихотворений, сложенных им в крепости, «К друзьям в Кишинев» он писал:

Скажите от меня Орлову,
Что я судьбу свою сурову
С терпеньем мраморным сношу!
Нигде себе не изменял...

И эти полные достоинства слова соответствовали действительности. Раевский, и в самом деле, оказался по твердости равным мрамору, судьба же его и впрямь сложилась крайне сурово. «Шесть лет темничною заразою дышал и двадцать лет в болезнях и изгнании», — писал он из Сибири, куда был сослан в 1828 г. после шестилетнего тюремного заключения, в стихах, обращенных к дочери. Власти, чувствуя, что Раевский был не одинок, всячески добивались от него соответствующих признаний. Следствие над ним тянулось свыше пяти лет; четыре раза его дело давалось на рассмотрение четырех специальных комиссий. Но Раевский ничего не открыл, и никого не назвал. Самые связи его с тайным обществом обнаружались только после разгрома восстания декабристов, во время следствия над ними. Неудивительно, что в декабре 1825 г., готовя восстание, Пестель хотел начать его со взятия Тираспольской крепости и освобождения Раевского. ⁹⁸

Вскоре после заключения в крепость Раевский написал и переслал в Кишинев стихотворение «Певец в темнице». «Певец в темнице» — это как бы род поэтической исповеди, содержащей резкие политические выпады против самодержавия и кре-

постничества в духе радищевской оды «Вольность». С горечью вспоминая о падении древнерусской вольности, Раевский заканчивает стихотворение также в духе Радищева — твердой уверенностью, что «рано ль, поздно ль» народ, который «пал на край своей могилы», снова восстанет против своих угнетателей — «кровавого рода бичей», как называет он Романовых. Другое уже упомянутое нами, написанное через некоторое время Раевским стихотворение «К друзьям в Кишинев», представляет собой как бы род поэтического завещания, в значительной своей части обращенного непосредственно к Пушкину, — «певцу Кавказа», которого он призывает полностью перестроить свою музу на революционно-политический лад.⁹⁹

Стихи Раевского произвели сильное впечатление на Пушкина. «Начав читать «Певца в темнице», — рассказывает Липранди, которому удалось добиться тайного свиданья с Раевским в Тираспольской крепости (во время этого свиданья тот и передал Липранди это стихотворение), — Пушкин заметил, что Раевский упорно хочет брать все из русской истории, что и тут он нашел возможность упомянуть о Новгороде и Покове, о Марфе Посаднице и Вадиме, и вдруг остановился: «Как это хорошо, как это сильно; мысль эта мне нигде не встречалась, она давно вертелась в моей голове; но это не в моем роде, это в роде Тираспольской крепости, а хорошо» и пр. Он продолжал читать, но, видимо, более серьезно. На вопрос мой, что ему так понравилось, он отвечал, чтобы я подождал. Окончив, он сел ближе ко мне и к Таушеву и прочитал следующее:

Как истукан, немой народ
Под игом дремлет в тайном страхе:
Над ним бичей кровавый род
И мысль и взор — казнит на плахе.

Он повторил последнюю строчку, присовокупив: «Никто не изображал еще так сильно тирана:

И мысль и взор — казнит на плахе.

Хорошо выражение и о династии: «Бичей кровавый род», — присовокупил он и прибавил, вздохнув: «После таких стихов не скоро же мы увидим этого Спартакса».¹⁰⁰

Не исключено, как это неоднократно указывалось, что относящийся как раз к этому времени замысел Пушкина написать сперва трагедию, а затем поэму о Вадиме Новгородском связан с призывами к нему Раевского воспеть времена новгородской вольности.¹⁰¹

Около этого же времени Пушкин начал было набрасывать и непосредственный ответ на обращение к нему Раевского.

Первый набросок такого ответа, явно связанного со стихотворением «К друзьям в Кишинев» не подвинулся дальше двух начальных строк:

Недаром ты ко мне воззвал
Из глубины глухой темницы.

Значительно больше разработано ответное послание Пушкина Раевскому, начатое им после прочтения «Певца в темнице», «Ты прав, мой друг, напрасно я презрел».

К В. Ф. Раевскому относится и другой набросок «Не тем горжусь я, мой певец...», находящийся на том же листе записной книжки поэта, где было начато только что приведенное двустишие. Оба эти стихотворения также остались недовершенными, хотя в значительной своей части и были набросаны Пушкиным.¹⁰²

В противоположность стихам самого Раевского, пушкинское «Ты прав, мой друг...» окрашено в явно и резко пессимистические тона. Имеющиеся в нем строки о «крови, остывшей в сердце», о разоблаченной жизни, о «ненавистном опыте» сближают это послание с элегиями лицейской и послелицейской поры; наоборот, в последней части стихотворения звучат новые мотивы о равнодушии «хладной» и «ничтожной толпы» к «языку свободной истины», о безотрадном зрелище, которое являет собой окружающая действительность:

Везде ярем, секира иль венец,
Везде злодей иль малодушный
Тиран льстец
Иль предрассудков раб послушный.

Как уже сказано, стихотворение не было доделано Пушкиным, но оно в какой-то мере подготавливает такие позднейшие его произведения, как «Разговор книгопродавца с поэтом» и, в особенности, стихи о сеятеле. Через некоторое время Пушкин снова вернулся к мотивам недоконченного ответного послания к Раевскому и начал набрасывать новое стихотворение:

Бывало в сладком ослепленье
Я верил избранным душам,
Я мнил — их тайное рождение
Угодно властным небесам.
На них указывало мнение —
Едва приблизился я к ним...

К этому наброску, возможно, примыкает другой, гораздо более развернутый и начинающийся словами:

Мое беспечное незнание
Лукавый демон возмутил,
И он мое существование
С своим навек соединил...¹⁰³

Как видим, в начале этого стихотворения отчетливо возникает первый абрис будущего «Демона». Заканчивается же оно отрывками, почти буквально совпадающими с концом стихов о сеятеле.

Таков тот сложный, довольно длительный и явно нелегкий и даже мучительный путь, которым шел Пушкин к своим завершенным и определяющим его настроения 1823 г. стихам о сеятеле и демоне.

«Смотря на запад Европы и вокруг себя», поэт, вопреки своим первоначальным ожиданиям и надеждам, всюду видел мрачную картину побежденных «народов» и торжествующих «королей»:

От тибровых валов до Вислы и Невы,
От сарско-сельских лип до башен Гибралтара:
Всё молча ждет удара,
Всё пало — под ярем склонились все главы..

— с горечью писал Пушкин в своем несколько более позднем, незаконченном отрывке «Недвижный страж дремал...», вкладывая в уста «владыки Севера» — главы европейской и отечественной реакции, российского самодержца Александра I — горделиво-торжествующие слова:

Давно ли ветхая Европа свирепела?
Надеждой новою Германия кипела,
Шаталась Австрия, Неаполь восставал,
За Пиренеями давно ль судьбой народа
Уж правила Свобода,
И самовластие лишь Север укрывал?

Давно ль — и где же вы, вожители Свободы?

Примерно такие же слова, хотя и совсем с другим, прямо противоположным, чувством, обращал и сам Пушкин к окружавшей его политической действительности.

Вольнолюбивые взгляды Пушкина ни в какой мере не изменились.

Неизменно присущее ему горячее патриотическое чувство к родной земле, к своему народу продолжало окрашиваться в осознано-революционные тона, причем революционное дело и дело литературное — писательский труд — весьма характерно и очень тесно переплетались в его сознании друг с другом. Почти одновременно со стихами о сеятеле, во второй половине 1823 г., он заносит в свою рабочую тетрадь замечательные слова: «Только революционная голова... может любить Россию так, как писатель только может любить ее язык. Все должно творить в этой России и в этом русском языке».

Поэт продолжает страстно призывать для своей родины революционную грозу, которая разрушила бы «гибельный оплот» самодержавия и крепостничества.

Кто, волны, вас остановил,
Кто оковал ваш бег могучий,
Кто в пруд безмолвный и дремучий
Поток мятежный обратил?..

спрашивает огорченно и негодующе поэт и заканчивает следующими энергичными строками:

Взыграйте, ветры, взорвите воды,
Разружьте гибельный оплот,—
Где ты, гроза — символ свободы?
Промчись поверх невольных вод!¹⁰⁴

К 1822 г., уже после ареста В. Ф. Раевского, относятся и наиболее сильные политические тирады Пушкина, записанные Долгоруковым в своем дневнике, но поэт все меньше верит в возможность революционной бури. Настроения скептицизма и пессимизма, которые звучали уже в послании к В. А. Давыдову, которые проступили гораздо резче в набросках ответа Раевскому, к этому времени чрезвычайно усиливаются.

Настроения скепсиса, неверия в удачу подготавливавшегося восстания возникали в эту же пору и у некоторых членов тайного общества. Особенно показательна в этом отношении глубокая душевная драма, переживавшаяся, примерно, тогда же не кем иным, как самим главой Южного общества, П. И. Пестелем, начинавшим осознавать, что при отсутствии связи с народом восстание обречено на поражение.¹⁰⁵

Самым ярким выражением этих настроений Пушкина является стихотворение «Демон», рисующее красноречивый образ «злого гения», который, по словам поэта, стал «тайно навещать» его в эту пору, который не верил ни любви, ни свободе, презирал вдохновение и на все взирал с язвительной насмешкой. Стихотворение это по развещающему духу скепсиса и неверия до известной степени является апиттезой мажорным тонам пушкинского послания к Чаадаеву 1818 г. — «Люби, надежды, тихой славой...»

То же неверие и горечь звучат и в притче о сеятеле:

Свободы сеятель пустынный,
Я вышел рано, до звезды;
Рукою чистой и безвинной
В порабощенные бразды
Бросал живительное семя —
Но потерял я только время
Благие мысли и труды...

В статье «Памяти Герцена» В. И. Ленин пишет: «...беззаветная преданность революции и обращение с революционной проповедью к народу не пропадает даже тогда, когда целые десятилетия отделяют посев от жатвы...» *

«Не пропадет ваш скорбный труд и дум высокое стремление» — заверял в 1827 г. сам Пушкин сосланных на каторгу в Сибирь декабристов. В конце 1823 г., в пору написания стихов о сеятеле, Пушкин, мы видим, готов был полностью усумниться в какой бы то ни было плодотворности своей вольнолюбивой поэтической проповеди.

Однако горькое и неверное чувство поэта, нашедшее свое выражение в этих стихах, в свою очередь принесло весьма ценный плод — явилось толчком к последующей постановке Пушкиным перед самим собой и перед своими читателями важнейшей из всех проблем — проблемы народа.

По началу Пушкин был склонен считать, что виноваты в неудаче борьбы народов против царей — в поражении одного за другим революционных движений того времени — сами народы, их пассивность, долготерпение, их «мирная» покорность «ярму» и «бичу».

Вспомним уже приводившиеся строки из послания к В. А. Давыдову:

Народы тишины хотят,
И долго их ярем не треснет.

Схожее в отрывке о Наполеоне 1824 г. («Затем ты послан был...»):

Рекли безумцы: нет Свободы,
И им поверили народы.

В «Сеятеле» этот мотив окрашен безнадежностью и презрительно-демоническим сарказмом:

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 гремящими да бич.

Взамен «народов», которые покорно несут свой ярем, поэт еще склонен в эту пору питать иллюзорно-романтические надежды на «героев-одиночек». В связи с этим он даже почти готов пересмотреть свое отношение к Наполеону и данную ему в стихотворении 1821 г. оценку. В отрывке «Недвижный страж дремал» на торжествующего «владыку Севера» — царя Александра I, попирающего «железной стопой» всю Европу, внезапно повеяло

* В. И. Ленин. Соч., т. 18, изд. 4-е, стр. 15.

неким невидимым духом — и перед ним грозным предвестием явился не только «убийца» революции, как попрежнему именует Наполеона Пушкин, но и ее «наследник», как он это теперь подчеркнуто добавляет: «Мятежной Вольности Наследник и Убийца».

В только что упомянутом отрывке 1824 г. Пушкин снова задумывается над вопросом о том — носителем исторического зла или исторического добра был Наполеон:

Зачем ты послан был, и кто тебя послал?
Чего, добра иль зла, ты верный был свершитель?
Зачем потух, зачем блистал
Земли чудесный посетитель?
Вещали книжники, тревожились цари,
Толпа пред ними волновалась,
Разоблаченные пустели алтари,
Свободы буря подымалась,
И вдруг нагрянула... Упали в прах и в кровь,
Разбились ветхие скрижали,
Явился Муж судеб, рабы затихли вновь,
Мечи да цепи зазвучали.

И горд и наг пришел Разврат
И перед ним сердца застыли,
За власть Отечество забыли,
За злато продал брата брат.
Рекли безумцы: нет Свободы,
И им поверили народы.
И безразлично, в их речах,
Добро и зло всё стало тенью —
Всё было предано презренью,
Как ветру предан дольний прах.¹⁰⁸

Хотя отрывок и не закончен и не доработан, но общая мысль его ясна. Здесь, несомненно, ощутим романтический культ «сильного человека», героя-индивидуалиста, «Мужа судеб», противопоставляемого толпе «рабов», легковерным «народам».

С тем же мотивом стакиваемся мы и в наброске пушкинской трагедии о Вадиме. Герой-одиночка Вадим не верит народу. Вот диалог его с Рогдаем:

В а д и м

Ты видел Новгород; ты слышал глас народа;
Скажи, Рогдай,— жива ль славянская свобода?
Иль князя чуждого покорные рабы
Решили оправдать гонения судьбы?

Р о г д а й

Вадим, надежда есть, народ нетерпеливый,
Старинной вольности питомец горделивый,
Досадуя, влачит позорный свой ярем;
Как иноземный гость, неведомый никем,
Являлся я в домах, на стогнах и на вече.
Вражду к правительству я зрел на каждой встрече...
Уныние везде, торговли глас утих.
Встревожены умы, таится пламя в них.
Младые граждане кипят и негодуют —
Вадим, они тебя с надеждой именуют...

В а д и м

Безумные! Давно ль они в глазах моих
Встречали торжеством властителей чужих
И вольные главы под иго преклоняли?
Изгнанию моему давно ль рукоплескали?
Теперь зовут меня — а завтра может вновь...
Неверна их вражда, неверна их любовь,
Но я не изменю...

С большой силой культ героя, сильного человека звучит и в замечательном стихотворении Пушкина «К морю», набросанном (в первой его редакции без строф о Наполеоне и Байроне) перед самым отъездом поэта с юга на север, из Одессы в Михайловское, и окончательно написанном в Михайловском.¹⁰⁷

В качестве «двух властителей дум» века — пушкинской современности — поэтом назван самый яркий герой-индивидуалист эпохи, тот, чей образ, как мы видели, снова и снова возникал перед сознанием Пушкина в годы пребывания его на юге, — Наполеон — и самый могучий певец героического индивидуализма, «певец океана», с которым не случайно и выразительно сравнивается он в стихах Пушкина, — Байрон.

Но романтические иллюзии быстро изживаются Пушкиным. Характерно в этом отношении, что те же его стихи «К морю» являются прощальными стихами. Прощание с «гордым», «могучим», «глубоким», «мрачным», «неукротимым», «торжественным» морем было и прощанием Пушкина с романтическим периодом своего творчества, введенным в который была морская элегия «Погасло дневное светило», финальным аккордом которого явились стихи «К морю». Сказалось это с полной силой в Михайловском. Однако процесс этот начался еще на юге и даже ранее.

Уже в 14-й строфе 2-й главы «Евгения Онегина», написанной в октябре 1823 г., Пушкин дает резкую оценку, вскрывает антигуманистическое существо современного ему героя-индивидуалиста, который «тлядит в Наполеоны» и для которого мас-

сы — «двуногих тварей миллионы» — являются всего лишь орудием для достижения личных целей. Между тем именно массы — народ — издавна привлекают к себе сочувственное внимание поэта.

Не случаен настойчивый и непрерывный интерес его к народному творчеству, являвшемуся для него ключом к пониманию народа, народного характера, «народного духа». Недаром первая же поэма Пушкина «Руслан и Людмила» уподоблялась реакционной критикой «мужику» — «гостю в армяке, в лаптях». Недаром в «Кавказском Пленнике» такое видное место занимает картина жизни и нравов воинственного горского племени.

Среди черновых пушкинских набросков 1823 г. до нас дошел впервые опубликованный сравнительно недавно (в 1930 г.), в высшей степени характерный стихотворный отрывок в диалогической форме, и позднее неоднократно Пушкиным применявшийся. Разговор идет между поэтом (самим Пушкиным) и чиновником:

«Куда вы? За город, конечно,
Зефиром утренним дышать
И с вашей Музой мечтать
Удивленно и беспечно?» —
«Нет, я собираюсь на базар,
Люблю базарное волнение,
Скуфьи жидов, усы болгар,
И спор, и крик, и торго жар,
Нарядов пестрое стеснение.
Люблю толпу, лохмотья, шум —
И жадной черни... свободный» —
«Так — наблюдаете? — ваш ум
И здесь вникает в дух народный.
Сопровождать вас рад бы я,
Чтоб слышать ваши замечанья,
Но службы долг зовет меня,
Простите, нам не до гулянья». —
Куда ж?» —

«В острог — сегодня мы
Выпроваждаем из тюрьмы
За молдаванскую границу

Кирджали».

В вариантах: «Люблю толкаться меж народа», «Люблю, признаться, крик народа», «Люблю бродить в толпе народной». ¹⁰⁸ Называемый в самом конце отрывка Кирджали — болгарин, участник греческого восстания, незаурядная личность которого произвела большое впечатление на Пушкина. Помимо этого наброска, он задумывал написать целую поэму о Кирджали

(до нас дошло только название ее и двенадцать начальных стихов). Позднее, в 30-е годы, Пушкин написал о нем же повесть.

В повести содержится весьма характерная переоценка личности и роли «вождя» греческого восстания Александра Ипсиланти, которым по началу Пушкин, как мы знаем, склонен был так восхищаться, и, наоборот, подчеркивается подлинно героическое поведение «массы» — рядовых его участников:

«Александр Ипсиланти был лично храбр, но не имел свойств, нужных для роли, за которую взялся так горячо и так неосторожно. Он не умел сладить с людьми, которыми принужден был предводительствовать. Они не имели к нему ни уважения, ни доверенности. После несчастного сражения, где погиб цвет греческого юношества, Иордаки Олимбиоти присоветовал ему удалиться и сам заступил его место. Ипсиланти ускорил к границам Австрии и отсюда послал свое проклятие людям, которых называл ослушниками, трусами и негодяями. Эти трусы и негодяи большею частью погибли в стенах монастыря Секу или на берегах Прута, отчаянно защищаясь против неприятеля, вдесятеро сильнейшего».

Здесь симпатии Пушкина уже явно на стороне не «героя», а «массы» — «миллионов двуногих тварей». И мы имеем основание утверждать, что в 30-е годы перед нами лишь завершение процесса, который начался задолго до того, еще в годы южной ссылки — в годы пребывания в Кишиневе и в Одессе.

В этом отношении очень показательны два письма Пушкина от июня — июля 1824 г., повидимому, к тому же декабристу В. А. Давыдову, которому он так восторженно писал о «первом шаге Александра Ипсиланти» — о начатом им восстании. В этих письмах, наоборот, сквозит нескрываясь пренебрежительное отношение к приверженцам Ипсиланти при одновременном выражении самых горячих симпатий к освободительной борьбе — «благородным усилиям» — греческого «возрождающегося народа».

Равным образом, Пушкин не мог не видеть, что и русское крестьянство вовсе не так уж смиренно и покорно подставляет себя под ярмо и бич. Когда еще в самом начале своей ссылки Пушкин прибыл в Екатеринослав, весь край был охвачен крупными крестьянскими волнениями. В бытность Пушкина в Кишиневе, Молдавия была полна крестьянами, бежавшими от помещиков и организовавшими в целые отряды, против которых власти вынуждены были применять военную силу.

Со всем этим непосредственно связан и один из уже известных нам и интереснейших замыслов Пушкина, относящихся к 1821—1822 гг., — создание большой поэмы о волжских разбойниках. По не вполне ясным причинам, Пушкин, согласно его собственным словам, уничтожил всю поэму за исключением небольшого отрывка — «Братья Разбойники». ¹⁰⁹ Белинский прав,

что отрывок этот носит несколько мелодраматический характер.¹¹⁰ Но сама мысль сделать героями романтической поэмы простых крепостных крестьян, которые «наскуча барскою сохой» (вариант черновиков) бежали «в лес», взяв себе в товарищи «булатный нож да темну ночь»,¹¹¹ в высшей степени знаменательна.

Эпизод с «дерзким», почти до невероятности, побегом братьев из тюрьмы — тоже взят прямо из жизни. «В 820 году, в бытность мою в Екатеринославле, — рассказывал сам Пушкин, — два разбойника, закованные вместе, переплыли через Днепр и спаслись. Их отдых на островке, потопление одного из стражей мною не выдуман». ¹¹² Таким образом, как видим, материал и здесь полностью давала Пушкину русская жизнь, русская реальная действительность того времени.

Использовать такой материал для романтической поэмы было выражением исключительной творческой смелости Пушкина, его замечательного, ломающего все привычные рамки и представления новаторства. «Несмотря на преимущественно идеальный и лирический характер первых поэм Пушкина, — замечал Белинский, — в них уже вошли элементы жизни действительной, что доказывается смелостию, в то время удивившего всех, ввести в поэму не классических итальянских или испанских, а русских разбойников, не с кинжалами и пистолетами, а широкими ножами и тяжелыми кистенями и заставить одного из них говорить в бреду про кнут и грозных палачей». ¹¹³ Пушкин и сам признавал новаторское и именно подчеркнуто национально-русское значение лексики «Братьев Разбойников», тех «отечественных звуков», которые в ней зазвучали. «Если отечественные звуки: харчевня, кнут, острог — не испугают нежных ушей читательниц «Полярной Звезды», то напечатай его», полушутя, полувсерьез писал он об «уцелевшем отрывке» своей разбойничьей поэмы Александру Бестужеву. ¹¹⁴

Все это накладывало на «Братьев Разбойников» наибольший из всех южных поэм Пушкина отпечаток именно русской, «отечественной» народности.

По началу и эта народность Пушкина носит еще сугубо романтическую окраску, но значения ее не приходится преуменьшать. «Братья Разбойники» — первый опыт разработки поэтом темы народного бунтарства, активного народного — крестьянского — протеста против крепостничества, темы, которая в дальнейшем займет в творчестве Пушкина столь исключительно видное место.

То, что голос этого протеста был услышан Пушкиным уже в самом начале 20-х годов, и что поэт тогда же попытался дать ему творческое воплощение, не могло пройти для него бесследно. И вот вскоре же после написания стихов о сеятеле Пушкин

начинает явственно пересматривать то отношение к народу, которое зазвучало было в этих стихах. В то же время он начинает все острее ощущать разобщенность между передовыми кругами дворянства и народом; перед ним все настойчивее встает проблема отношений между народом и передовой дворянской интеллигенцией, проблема роли народа в истории, проблема народных движений.

Именно на основе этой проблематики возникают значительнейшие произведения творчества Пушкина 20-х годов: последняя его романтическая поэма — «Цыганы» и его величайшие реалистические создания — историческая трагедия «Борис Годунов» и роман в стихах о современности «Евгений Онегин».



Глава VII

«ЦЫГАНЫ»

1

Сам Пушкин, как мы знаем, признал, что ему не удалось разрешить задачу, поставленную им перед собой в «Кавказском Пленнике», не удалось «сладить» с характером Пленника, т. е. с образом героя, который должен был явить собою большое художественное обобщение — типического представителя молодежи XIX века. На некоторое время Пушкин отошел было от работы в этом направлении, но от поставленной перед собой задачи ни в коей мере не отказался. Довольно скоро он возвращается к ее разрешению, но уже совсем на иных путях.

«Кавказский Пленник» был в основном закончен к 23 февраля (дата на беловике поэмы) — 15 мая (дата эпилога) 1821 г. Но завершающие удары кистью Пушкин нанес около 22 февраля 1822 г., когда был сделан последний беловик поэмы, отосланный в Петербург для печати. И вот всего через год с небольшим (9 мая 1823 г.) поэт с величайшим увлечением и энергией приступает к новой работе над художественным воплощением грандиозного замысла своего значительнейшего и центрального создания — «Евгения Онегина».

Пушкин указывал две основные причины неудачи, которая его постигла при создании образа Пленника. Во-первых, образ носил слишком субъективно-личный характер, был слишком внутренне-автобиографичен, портретно-индивидуален (а «я не гоюсь в герои романтического стихотворения», замечал о себе сам поэт); во-вторых, наперекор этому, само задание, поставленное перед собой Пушкиным, было реалистического порядка и потому не могло быть решено в рамках романтической поэмы, являвшейся, к тому же, первым его опытом в этом роде.

В «Евгении Онегине» Пушкин сознательно снимает оба эти препятствия. Он сразу же подчеркивает объективность образа заглавного героя своего произведения («Всегда я рад заметить разность между Онегиным и мной...»), прямо указывая, что

в Онегине он не хотел «намарать свой портрет» и демонстративно проводя в этом отношении резкую черту между собой и Байроном, между своим и байроновским методом построения образа героя («Как Байрон гордости поэт»).¹

Равным образом свое задание он осуществляет на этот раз не в тесных рамках романтической поэмы, а на широких и свободных просторах реалистического романа, хотя и в стихах.

То, что не удалось Пушкину в «Кавказском Пленнике», было блестяще осуществлено в новом жанре — в «Евгении Онегине».

Однако Пушкин, видимо, еще не изжил до конца своих романтических стремлений. В этом отношении характерно, что, образно рисуя позднее картину всей своей творческой эволюции — «изменений» своей музыки, поэт вопреки хронологии, но в очевидном соответствии с основным характером внутреннего развития, прежде чем превратить ее в уездную барышню «с печальной душою в очах, с французской книжкою в руках» (этап «Евгения Онегина»), заставляет ее посещать «смирненные шатры племен бродящих» (этап «Цыган»).² Вместе с тем в процессе работы и над первыми главами «Евгения Онегина», и над такими произведениями, как «Наполеон», «Демон» и некоторыми другими, Пушкин глубоко проник в сущность своего героя. И вот, наряду и параллельно с работой над романом в стихах, в нем возникает потребность снова попытаться решить старую задачу в прежних рамках романтической поэмы типа все того же «Кавказского Пленника».

Выражение свое эта потребность и нашла в новой и последней поэме его южного цикла — «Цыганы». К декабрю 1823 г. были закончены первые две главы «Евгения Онегина», а уже в январе 1824 г. начаты «Цыганы». В течение первой половины 1824 г. шла параллельная, то и дело перебивающая друг друга работа над первыми отрывками «Цыган» (первые 145 стихов поэмы начерно написаны к 30 июля 1824 г. — дата отъезда из Одессы в Михайловское) и над третьей главой «Онегина». К июню 1824 г. была написана большая часть главы, до письма Татьяны включительно. Затем работа над «Цыганами» прервалась и заканчивалась третья глава «Онегина», которая была окончена 2 октября. Немедленно по окончании ее Пушкин с лихорадочной стремительностью снова вернулся к прерванной работе над «Цыганами» и исключительно быстро закончил поэму, т. е. написал за какие-нибудь 6—8 дней почти три четверти всего ее объема (дата окончания — 8 октября, дата написания эпилога — 10 октября; всего в поэме — 539 стихов, с эпилогом — 569).³

Образ героя «Цыган», Алеко, однозначен образу Пленника. Как и Пленник, Алеко — молодой человек, все тот же типич-

ческий представитель молодежи XIX века. В «Кавказском Пленнике» — «вспомнил юноша свой плен»; в «Цыганах» эта молодость героя подчеркнута еще энергичнее, дважды, как бы для того, чтобы читателя не могло сбить услышанное им из уст Земфиры название Алеко «старым мужем». «По степи юноша спешит» и вскоре снова: «Уныло юноша глядел».

Оба — и Пленник и Алеко — не удовлетворены жизнью в привычном кругу, в светском обществе; оба жаждут вольных условий существования — свободы.

Самый способ обрисовки характеров героев совершенно одинаков и полностью выдержан в духе поэтики «романтического стихотворения». Сперва дается экспозиция: в «Кавказском Пленнике» — описание черкесского аула, в «Цыганах» — цыганского табора. И там, и здесь действие происходит ночью. Затем следует неожиданное появление некоего незнакомца — выходца из совсем другой среды, не имеющего ничего общего с окружающим. Жизнь и Пленника, и Алеко до появления их в поэме и особенности их характера обрисовываются несколько спустя и совершенно одинаковым образом — в смешанной форме не то авторского рассказа, не то некоего как бы внутреннего монолога самого героя — лирических воспоминаний и размышлений о своем прошлом. Причем в обоих случаях (и в полную противоположность обстоятельному рассказу о прошлом Онегина до появления его в романе, изобилующему совершенно точными, конкретно жизненными деталями, прошлое и Пленника и Алеко рисуется в самых общих, нарочито-отвлеченных, загадочно-неясных чертах. Так же дается и их общая психологическая характеристика.

Но при всем этом сходстве с самого начала следует отметить и существенные различия обоих произведений.

Многое из того, что в образе Пленника намечено как бы пунктиром, в образе Алеко обведено сплошной и зачастую резкой чертой. Свободолюбие Пленника обрисовано самым общим и неопределенным образом. Даже неясно, из чего проистекают его жадные поиски свободы, равно как и то, какой «тюрьме» противопоставляется та свобода, к которой он так страстно стремится. Обо всем этом можно только догадываться. В «Цыганах» — в диалоге Алеко и Земфиры — об этом говорится прямо: «неволе душных городов», людям, как стадо скученным за их «оградой», лишенным живого и непосредственного общения с природой, стыдящимся своих естественных чувств, торгующим своей волей, противопоставляется вольная жизнь дикого кочевого племени.

«Презрев оковы просвещения, Алеко волен, как они», — читаем несколько ниже. Здесь дана уже прямая формула с совершенно четким идейным наполнением. «Просвещение»,

городская цивилизация накладывают на людей оковы. Алеко стремится их сбросить, вернуться к «дикой доле», к первобытной свободе. В связи с этим и вольнолюбие его имеет политический характер. Речи Алеко проникнуты пафосом негодования против господствующих классов — «идолов» власти и силы, с деньгами и цепями в руках, равно как и против тех, кто раболепно пресмыкается перед ними — «просят денег да цепей» (мотив концовки «Сеятеля»):

О чем жалеть? Когда б ты знала,
Когда бы ты воображала
Неволю душных городов!
Там люди, в кучах за оградой,
Не дышат утренней прохладой,
Ни вешним запахом лугов;
Любви стыдятся, мысли гонят,
Торгуют волею своей,
Главы пред идолами клонят
И просят денег да цепей.

Можно думать, что именно в силу этой своей настроенности Алеко и оказывается не в ладах с законом (лаконичная и выразительная рекомендация его Земфирой отцу: «Его преследует закон»).

Гораздо резче и рельефнее дан в «Цыганах» и второй член антитезы — та вольная жизнь, в условия которой Алеко попадает. Свободные от оседлой, устоявшейся жизни, от недвижимой собственности — земли, дома, от связанных со всем этим «законов», вольные, как ветер тех степей, по которым они кочуют, цыганы, действительно, являют собой как бы предельное выражение искомой героем идеальной «вольности», вместе с тем и наиболее близкой к подлинным условиям жизни докультурных кочевых народов.

Правда, в наброске этнографического примечания о цыганах, которое сохранилось в черновой рукописи и которым Пушкин, видимо, предполагал было сопроводить поэму, он указывает в качестве особенно примечательной и парадоксальной детали, что молдавские и бессарабские цыгане, им описываемые, находятся в крепостной зависимости: «В Молдавии цыгане составляют большую часть народонаселения; но всего замечательнее то, что в Бессарабии и Молдавии крепостное состояние есть только между сих смиренных приверженцев первобытной свободы (в первоначальном варианте: «неограниченной свободы». — Д. Б.). Это не мешает им однако же вести дикую кочевую жизнь, довольно верно описанную в сей повести».⁴

Вместе с тем в самой поэме о крепостной зависимости бессарабских цыган не упоминается ни словом. Пушкин предпочел

скрыть от читателей эту «местную черту», характерчзовавшуиc именно данных цыган, и, в конце концов, случайную для всех цыганских племен в целом. Поэтому же, вероятно, он не дал при поэме и указанного примечания.

Но самое важное и существенное, что отличает «Цыган» от «Кавказского Пленника», заключается не в том, что рвущийся к «вольности», к «свободе» герой и та вольная жизнь, которую он обретает у цыган, обозначены тверже, резче и идейно определеннее. Самое важное в тех совершенно иных отношениях, в которых оказывается цивилизованный герой и дикое первобытное племя.

Поиски свободы героем «Кавказского Пленника» были столь же неопределенными, как и их мотивировка. В чем он искал овольности? Где рассчитывал ее найти? Во всяком случае, к дикому и вольному черкесскому племени он попадает совершенно случайно.

При этом — и тут-то и заключается парадоксальная и вместе с тем глубоко драматическая коллизия поэмы — черкесская вольность как раз оборачивается для него самого «рабством», он оказывается закованным в цепи пленником среди вольных и хищных дикарей.

В «Цыганах» внешний конфликт переносится во внутрь. В связи с этим основная коллизия углубляется, приобретает гораздо большую напряженность, остроту и подлинную трагичность. В цыганский табор Алеко приходит добровольно. В дальнейшем никто не мешает его свободе, которой он невозбранно и пользуется. Обретенная свобода ему самому оказывается по душе. Старый цыган вначале высказывает было сомнение, сумеет ли Алеко примириться с той ценой, которой кочующий цыганский табор оплачивает свою вольность, «вольность, обеспеченную бедностью», как пишет Пушкин в том же примечании, — с жалкими и скудными условиями существования, столь отличающимися от привычных для Алеко условий жизни в городах, «среди богатого народа». «Не всегда мила свобода тому, кто к неге приучен», — замечает Старый цыган и приводит знаменитое «преданье» о сосланном в их страну «жителе полудня» — Овидии. Но, в противоположность изнеженному поэту императорского Рима, Алеко — и это свидетельствует о серьезности его бегства из «оков просвещения» — идет на все, готов со всем этим примириться и, действительно, примиряется: привыкает к «законам жизни бедной» и даже начинает любить это бедное «цыганское бытие»:

Он без забот и сожаленья
Ведет кочующие дни.

.....
Он, прежних лет не помня даже.

К бытию цыганскому привык.
Он любит их ночлегов сени
И упоенье вечной лени
И бедный, звучный их язык.

Но вместе с тем, сам-то Алеко внутренне оказывается недостойным этой свободы, несет в себе самом язву той нравственной порчи, которая связана с городской дворянской цивилизацией и против проявлений которой в о к р у г с е б я он так негодуяще ополчается.

В своем превосходном разборе «Цыган», в котором впервые в нашей критике была вскрыта и д е я этого произведения, Белинский подчеркивает вместе с тем, что Пушкин своей поэмой «думал сказать не то, что сказал в самом деле», что «думая из этой поэмы создать апофеозу Алеко... поэт, вместо этого, сделал страшную сатиру на него и на подобных ему людей, изрек над ним суд неумолимо-трагический и вместе с тем горько-иронический». ⁵

Однако великий критик здесь едва ли прав. В поэме нет противоречия между намерением и исполнением, нет ни попыток на «апофеозу», ни «сатиры».

Уже в «Кавказском Пленнике» Пушкин ставил перед собой объективно-реалистическую задачу — дать типический образ молодого человека начала XIX столетия. В «Цыганах» стремление к этому проявляется еще тверже и отчетливее.

Не безотчетно превозносить или хулить, а познать и правдиво воспроизвести и тем самым изречь свой приговор — в этом основная задача, в этом пафос и «Евгения Онегина», и «Цыган». Правда, и в поэме «Цыганы», несомненно, имеется автобиографический элемент. Брат Пушкина Лев Сергеевич, конечно со слов самого поэта, передает, что во время пребывания последнего в Кишиневе он однажды «исчез и пропадал несколько дней. Дни эти он прокочевал с цыганским табором, и это породило впоследствии поэму „Цыганы“». ⁶

В дальнейшем, со слов современников, сложилась целая легенда о пребывании Пушкина в цыганском таборе. Но рассказ брата, может быть, не совсем точный в подробностях, в основе своей, видимо, достоверен. «Как известно, Пушкин выпустил при печатании «Цыган» 8 стихов из эпилога, вписанных им от руки в печатный экземпляр поэмы, подаренный Вяземскому. И выпустил он их, видимо, именно в силу их непосредственной автобиографичности — прямого свидетельства, что сам он неоднократно бывал и даже жила в цыганских таборах:

За их ленивыми толпами
В пустынях часто я бродил,
Простую пищу их делил
И засыпал пред их огнями.

В походах медленных любил
Их песен радостные гулы —
И долго милой Марнулы
Я имя нежное твердил.

Значительно позднее, в последней главе «Онегина», рисуя главные этапы своего творческого пути, основные превращения своей «музы», Пушкин, как уже указывалось, писал:

И позабыв столицы дальней
И блеск, и шумные пиры,
В глуши Молдавии печальной
Она смиренные шатры
Племен бродящих посещала...

Почти одновременно с этим (в стихотворении 1830 г. «Цыганы») Пушкин обращается к «счастливому племени» цыган со словами:

Завтра с первыми лучами
Ваш исчезнет вольный след,
Вы уйдете — но за вами
Не пойдет уж ваш поэт.

«Не пойдет» — значит, раньше, в молодости — ходил.

Еще выразительнее в этом отношении, что имя героя, Алеко, как это уже давно отмечалось, представляет собой не что иное, как цыганскую форму имени самого поэта — Александр.

Все это показывает, что поэма Пушкина прямо — и в наибольшей степени, чем все предыдущие, — вырастает из действительности, из реальных жизненных впечатлений.

И Пушкин не ограничивается только тем, что называет героя поэмы своим именем. В самом образе Алеко имеются, несомненно, автобиографические черты:

Его порой волшебной славы
Манила дальная звезда;
Нежданно роскошь и забавы
К нему являлись иногда —
Над одинокой головою
И гром нередко грохотал...

В этих словах об Алеко нет ничего, что не могло бы быть отнесено и к самому поэту.

Автобиографический элемент сообщает «Цыганам» тот лирический тон, который хорошо нам знаком по «Кавказскому Пленнику» и вообще является необходимой приметой романтической поэмы. Но в «Кавказском Пленнике», как мы видели, образ Пленника был слишком субъективен, почти полностью

накладывался на лирическое «я» поэта, которое заслоняло собой объективную действительность, явно мешая осознанному стремлению Пушкина эту объективную действительность изобразить (вспомним: «Я не гожусь в герои романтического стихотворения»).

В «Цыганах» личное не преобладает над типовым. Все то, что автобиографично в характере Алеко, носит на себе печать того, что могло быть свойственно Пушкину не как индивидуальности, а как представителю той самой молодежи начала XIX века, к которой он и принадлежал. Ничего т о л ь к о субъективно-лирического в образе Алеко нет. В силу этого Алеко и оказался вполне «пригодным в герои» романтической поэмы.

Прежде всего у Алеко очень много достоинств. Это, действительно, незаурядный, резко выделяющийся из окружающей среды человек — не только больших страстей, но и огромной воли, необычайной смелости и решительности. Алеко стоит на высотах образованности и культуры. Вспомним хотя бы, как сразу угадал он в безымянном «святом старике» преданья, о котором рассказывает старый цыган, римского поэта Овидия. И в то же время он глубоко не удовлетворен окружающим, искренно и страстно ненавидит рабский и торгашеский строй современного ему общества. Он до краев исполнен наиболее передовых стремлений своего времени, проникнут революционным романтизмом. Бунт его против общества — это бунт во имя «вольности» против рабства, во имя «естественности», «природы» — против искусственной, мнимой культурности, порабащающей себе мысль и чувства человека. Эти черты Алеко роднят его в какой-то степени с лучшими людьми той эпохи.

В связи с обличениями Алеко жизни города невольно припоминаешь тираду в «Путешествии» Радищева (из главы «Чудово»): «Теперь я прошусь с городом на веки. Не въеду николи в сие жилище тигров. Единое их веселие — грызть друг друга; отрада их — томить слабого до издыхания и раболепствовать власти. И ты хотел, чтобы я поселился в городе. Нет, мой друг... заеду туда, куда люди не ходят, где не знают, что есть человек, где имя его неизвестно».⁷

С этой тирадой, вкладываемой Радищевым в уста некоего приятеля, встреченного им в пути, обличительные речи Алеко, действительно, сходны не только по своему общему настроению и тону, но даже и по отдельным мыслям, если не выражениям (ср. «раболепствовать власти» и «торгуют волею своей, главы пред идолами клонят»).

К этому можно добавить, что сочувственное противопоставление городским красавицам, одетым в «дорогие наряды» и изукрашенным драгоценностями, простой дочери природы и естественности, Земфиры, равным образом представляет некую

параллель все с тем же, уже упоминавшимся нами в связи с «Кавказским Пленником», эпизодом радищевского «Путешествия» — встречей путешественника с простой крестьянской девушкой Аниотой. Вообще память о Радищеве, несомненно, возникала в Пушкине при писании им «Цыган». Не случайно концовка поэмы — сравнение кочевой телеги Алеко, одиноко оставшейся в поле после ухода табора, с подбитым журавлем, который «один печально остается, повиснув раненым крылом», будучи не в силах следовать за своей станицей, — представляет собой, как это уже давно было подмечено исследователями, несомненную реминисценцию из «Басни» Радищева «Журавли», прекрасно, конечно, известной Пушкину (позднее он сочувственно упоминает ее в своем «Путешествии из Москвы в Петербург»).

Не случайно «Цыганы», с такой силой, как ни одна из поэм Пушкина, проникнутые пафосом вольности (слово «вольность» в различных формах и сочетаниях образует их лейтмотив⁸), породили такой живой отклик в Рылееве и его друзьях. «Рылеев обнимает Пушкина и поздравляет с «Цыганами». Они совершенно оправдали наше мнение о твоём таланте. Ты идешь шагами великана и радуешь истинно русские сердца. Я пишу к тебе: ты, потому что холодное вы не ложится под перо; надеюсь, что имею на то право и по душе и по мыслям», восторженно писал Рылеев Пушкину после первого же знакомства с его новой поэмой. «От «Цыган» все без ума», вскоре снова сообщал он Пушкину. «Цыган» слышал я четвертый раз» (в чтении А. С. Пушкина, который, уезжая из Михайловского, выучил их наизусть и так знакомил с ними петербургских друзей поэта), — опять писал он Пушкину месяц спустя, — «и всегда с новым, с живейшим наслаждением». В одном же из последующих писем Рылеев прямо говорит тоном и даже почти словами Алеко: «Петербург тошен для меня... душа рвется в степи; там ей просторнее...»⁹ Вместе с тем бунт Алеко — не только словесные тирады, не только фразерство. Алеко, как уже сказано, — человек большой последовательности, исключительной решимости, огромной силы характера. То, что он говорит, — он делает, осуществляет, не останавливаясь ни перед чем, ни перед какими препятствиями и крайностями.

Достоевский, в своей речи о Пушкине старающийся, исходя из своих реакционных позиций, всячески принизить образ Алеко, с подчеркнутым пренебрежением отзывается и о приходе его в цыганский табор, как о «маленькой фантазийке» человека, который, «принадлежа, может быть, к родовому дворянству и, даже весьма вероятно, обладая крепостными людьми..., позволял себе по вольности своего дворянства... прельститься людьми, живущими «без закона», и на время стал в цыганском таборе

водить и показывать Мишку». ¹⁰ Текст Пушкина не дает нам никакого права на такие выводы. В табор Алеко уходит не на несколько дней, а, как ему представляется, навсегда. При чем уйти от цивилизованной жизни по началу ему не так уж легко:

Уныло юноша глядел
На опустелую равнину
И грусти тайную причину
Истолковать себе не смел.
С ним черноокая Земфира.
Теперь он вольный житель мира,
И солнце весело над ним
Полуденной красою блещет,
Что ж сердце юноши трепещет?
Какой заботой он томим? ¹¹

Но это только сначала. Когда же прошло «два лета», Алеко не только привык к «цыганскому бытию», но и полюбил его. Земфира, представляя Алеко отцу, поведала о нем: «Он хочет быть, как мы, цыганом». И он не только хочет, но и становится, по крайней мере с внешней стороны, таким же цыганом, как остальные, принимая и ту цену, которую это оплачивается, — жалкое, нищее и скудное «цыганское бытие».

И все же образ Алеко с самого начала дается Пушкиным в плане не только «апофеозы».

Уже в конце третьего отрывка поэмы, говоря о том, что Алеко «жил, не признавая власти судьбы коварной и слепой», поэт добавляет:

Но боже! Как играли страсти
Его послушною душой!
С каким волнением кипели
В его измученной груди!

Здесь уже намечается трагическая антиномия в характере Алеко, которая и ляжет в основу всей поэмы. Рвущийся из «оков просвещения», из «неволи городов», пламенный и решительный вольнолюбец, бросивший вызов судьбе, Алеко оказывается игралищем страстей, их «послушным» рабом и мучеником.

Когда он обрел в цыганском таборе новые условия общежития, вольность, которой столь жаждал, — ему могло показаться, что он восторжествовал и над страстями, вышел из их игры. Но это только могло показаться. Отрывок заканчивается многозначительными и зловеющими словами:

Давно ль, на долго ль усмирели?
Они проснутя: погоди!

На этих словах и обрывается первый этап работы Пушкина над своей поэмой. Возвращается он к ней, как сказано, лишь несколько месяцев спустя. Однако эти слова с совершенной очевидностью свидетельствуют, что вся основная художественная концепция произведения, может быть, не достаточно проясненная в подробностях, в целом уже к этому времени должна была быть совершенно ясна поэту.

Продолжение поэмы, вся трагическая суть ее и заключаются в пробуждении страстей, на время было притихших, «усмиривших», а на самом деле только притаившихся, ждущих только малейшего повода для того, чтобы снова прорваться и полностью овладеть душой Алеко.

Повод этот дают отношения Алеко к Земфире. Земфира, в самом имени которой словно бы веет южный степной ветер — зефир, — предельное выражение цыганской «воли», свободы. Эту свободу она вносит и в свое чувство. Мгновенно и своевольно увлеклась она Алеко, с которым сошлась без всяких обрядов, без обязательств — просто «на ночь в табор зазвала». Два года была она ему подругой, но затем его любовь ей при-
сучила:

Его любовь постыла мне.

Мне скучно; сердце воли просит...

Когда сердце самого Алеко запросило воли, он безоглядно бросил все и начал совершенно новую жизнь. Превращать себя — принципиального вольнолюбца, убежденного и горячего проповедника свободы — в тюремщика другого сердца, которое просит воли, казалось бы, никак ему не пристало. Но тут-то и пробуждаются злые «страсти» в душе Алеко, все те инстинкты, которые вскормлены его прошлым, его классом, его общественной средой. Требующий для себя безграничной свободы, Алеко ни в какой мере не склонен уважать свободу других. Вольнолюбец становится насильником. Проповедник вольности, ополчающийся против «неволи душных городов», оказывается сам беспредельным эгоистом, хищным ревнивцем, собственником и рабовладельцем в душе, безжалостным «извергом» (слова, обращенные к нему Земфирой в одном из вариантов поэмы) и злобным убийцей.¹²

В этом отношении особенно выразителен первоначальный вариант одного из наиболее характеризующих Алеко мест поэмы — его злобно-негодующей ответной реплики на рассказ старика-цыгана об измене Мариулы и о горьком его с этим примирении:

Я не таков. Нет, я не споря |
От прав моих не откажусь!

Вначале было: «От прав священных».¹³ Священные права — это был термин в то время совершенно определенный, напол-

ненный отнюдь не абстрактным, а точным конкретно-историческим содержанием, термин, непосредственно ведущий нас к одному из самых замечательных документов французской революции 1789 г. — «Декларации прав человека и гражданина». Уже в предисловии к декларации заявляется, что «единственной причиной общественных бедствий и порчи правительств является забвение естественных неотчуждаемых и священных прав человека». Снова этот же термин «священное право» повторяется в знаменитом пункте, наиболее отчетливо вскрывающем буржуазную природу французской революционной идеологии, — о частной собственности: «Так как собственность есть священная и право, то никто не может быть ее лишен, кроме тех случаев, когда того явно требует законно засвидетельствованная общественная необходимость».

Алеко с его вольнолюбивыми тирадами и с его же «священными правами» в существе своем не кто иной, как эгоист и собственник, рассматривающий, как неотъемлемо принадлежащую ему, неотчуждаемую вещь, чувство предавшей ему женщины.

Буржуазно-собственническая, эгоистическая природа Алеко в этом выразительном самопризнании вскрывается с особенной отчетливостью и полнотой.

Ревность, злоба, месть — вот те «роковые», злые страсти, которые в нем разыгрываются с неудержимой силой и приводят к трагическому исходу.

Так вскрывается в поэме сокровенная суть, изнанка души и характера героя-индивидуалиста, типичного представителя молодежи начала XIX века — «младого поколения» эпохи все отчетливее возникающих новых буржуазных отношений.

Здесь же лежит и резкий водораздел, отделяющий этого мнимого «героя» от героев подлинных — от Радищева, от декабристов. Алеко жаждет воли «лишь для себя». Те добиваются воли для других — для народа.

При этом особенно важно подчеркнуть, что к такому пониманию и раскрытию характера Алеко Пушкин приходит отнюдь не в порядке бессознательного творческого процесса, «внутренней логики... глубокого поэтического созерцания», «непосредственно-творческого элемента», который «в Пушкине был несравнимо сильнее мыслительного, сознательного элемента» («думал сказать не то, что сказал»), как считает это Белинский.¹⁴ Нет, Пушкин с самого начала думал и осознанно хотел сказать об Алеко то, что на самом деле сказал о нем.

Это совершенно бесспорно и очевидно из того, что еще до начала работы над «Цыганами» Пушкин ясно понял и предельно отчетливо сформулировал истинную природу и подлинную сущность романтического героя-индивидуалиста.

Уже в стихотворении 1821 г., посвященном характернейшему западноевропейскому герою того времени, Наполеону, Пушкин — мы помним — писал о нем как о великом честолюбце и эгоисте, как о человеке, проникнутом стремлением к «самовластью», беспредельной жаждой личной власти.

Во второй главе «Евгения Онегина», законченной за месяц до начала «Цыган», Пушкин прямо устанавливает связь между этим героем века и бесчисленными наполеонидами, появившимися в таком изобилии в эту пору:

Все предрассудки истребя,
Мы почитаем всех нулями,
А единицами — себя.
Мы все глядим в Наполеоны;
Двуногих тварей миллионы
Для нас орудие одно (стр. XIV).

Наконец в начале третьей главы того же «Онегина», писавшейся одновременно с первыми отрывками «Цыган», Пушкин дал прямую и предельно сжатую характеристику романтического, «байронического» героя, основной чертой, сущностью которого является «безнадежный эгоизм»:

Лорд Байрон прихотью удачной
Облек в унылый романтизм
И безнадежный эгоизм (стр. XII).

«Безнадежный эгоизм» — основа характера и Алеко, который «для себя лишь хочет воли».

В этом отношении в высшей степени выразителен тот финальный, определяющий существо природы и характера Алеко эпитет, которым наделяет его в заключительной сцене поэмы старик-цыган: «г о р д ы й ч е л о в е к». Понимая все значение этого последнего слова обвинителя, этого завершающего эпитета, Пушкин много и настойчиво думал над ним, последовательно примеряя целый ряд эпитетов и, в стремлении к наиболее точному, наиболее адекватному определению, один за другим их отбрасывая.

Сперва вместо окончательной формулы: «Оставь нас, гордый человек!» — было просто: «И говорит — поди — ты волен». Но сейчас же Пушкин почувствовал необходимость соответствующего эпитета. И вот начинаются напряженные поиски: «Оставь нас, з л о й»; «Оставь нас, з л о б н ы й»; «Оставь нас, с т р а ш н ы й»; «Оставь нас, в о л ь н ы й», «с и л ь н ы й»; наконец, появляется: «Оставь нас, г о р д ы й». Но Пушкин сперва не удовлетворяется и этим эпитетом. Замкнутый было круг поисков снова возобновляется: «Оставь иди ты в мире», затем — одно слово: «Оставь» и опять — целый набор эпитетов: «Иди,

ты вольный»; «Ты злой»; «Оставь нас, дикий человек» и, наконец, снова: «Оставь нас, гордый человек». Работа над строкой и здесь не заканчивается. Пушкин опять меняет ее: «Ступай же, гордый человек», чтобы, в конце концов, снова вернуться к предыдущей редакции, но самый эпитет гордый окончательно закрепляется.¹⁵

Уже один этот длительный процесс поисков показывает, как тщательно и обдуманно взвешивал Пушкин это столь важное и необходимое ему слово, и в то же время сообщает этому, наконец-то обретенному, единственному по своей строгой точности слову весь его вес и значение.

«Оставь нас, гордый человек» — этот суровый приговор старика-цыгана относится не к одному лишь Алеко. Уже в первой главе «Евгения Онегина» Пушкин назвал Байрона «поэтом гордости». «Гордый человек» — это не только Алеко «Цыган», это «байронический» герой вообще, это тот представитель молодежи XIX века, тот «современный человек»

С его безразличной душой,
Себялюбивой и сухой,
Мечтанью преданной безмерно,
С его озлобленным умом,
Кипящим в действии пустом,

развернутую характеристику которого Пушкин дает позже в седьмой главе того же своего романа.

Слова старика-цыгана: «Оставь нас, гордый человек» — определяют отношение к «байроническому» герою, герою-индивидуалисту самого Пушкина.

В своем идейно-творческом росте Пушкин стремительно уходил вперед от своих современников. Ученик, хотя и победивший учителя в «Руслане и Людмиле», Пушкин в своем «Кавказском Пленнике», начатом всего несколько месяцев спустя, уже становится учителем всех последовавших за ним русских поэтов.

Проходит еще год-два, и вот, в то время как современники Пушкина продолжали «сходить с ума» от творчества Байрона и все больше сходили с ума от творчества «Северного Байрона» — самого Пушкина, как в эту пору его обычно величали, — Пушкин уже произносит свое новое, веское слово и о «байроническом» герое, и о самом его творце. С наибольшей художественной силой и полнотой произносится оно поэтом в его «Цыганах».

Особенно значительно прозвучало здесь это слово, потому, что удар по «унылому романтизму» Байрона, который создавал «апофеозу» «безнадежному эгоизму» героя времени, был нанесен его же собственным оружием и на его собственной, так сказать, территории. Впервые во всей мировой литературе «байро-

ническая» по жанровой традиции поэма Пушкина «Цыганы» является в идейном, философском и художественном существе своем произведением резко антибайроническим.

В поэзии Байрона высшим началом, фокусом, в котором сосредоточивались все симпатии автора, был герой-индивидуалист. В поэме Пушкина, наоборот, носителем высших ценностей является противостоящий этому герою — в существе своем «безнадежному эгоисту», злому собственнику и «тирану», добивающемуся воли лишь для себя, — коллектив, по-настоящему свободная цыганская община, народ, представители которого наносят двойное поражение герою: его разлюбила Земфира (ситуация невозможная для героев Байрона, которые одни наделены автором прерогативой одарять любовью или отнимать ее); ему сперва дает урок подлинно-человеческого поведения (в рассказе об измене Мариулы), а затем над ним произносит суровый, но справедливый моральный приговор Старый цыган.

2

Изображение народной среды — цыган — является вторым и не менее, если даже не более новым словом Пушкина, чем обрисовка и раскрытие образа «современного человека».

В «Руслане и Людмиле» простого народа вообще нет. Не считать же его представителем полупасторальный образ Фина, который в молодости гонял «стадо сел окрестных», и совсем уже пасторальный образ «милрой пастушки» — юной подружки опростившегося хозарского хана Ратмира.

В «Кавказском Пленнике» жизнь черкесского аула и его обитателей дана больше со слуха и вообще скорее в порядке этнографического описания. Образ же Черкешенки при всей его поэтической прелести и психологической правдивости вообще мало реален.

Совсем иное мы видим в «Цыганах». Некоторые современники обвиняли Пушкина в несоответствии его цыганских персонажей и их быта реальным обитателям и обстановке цыганского табора в Молдавии. Так, например, кишиневский приятель Пушкина, поэт и романист, А. Ф. Вельтман, в своих воспоминаниях о нем замечает: «Кочующие цыганы в Бессарабии подали Пушкину мысль написать картину «Цыган», хотя это несчастное племя Ром, истинные потомки плебеов римских, изгнанные илоты, там не столь милы, как в поэме Пушкина». Тот же Вельтман утверждает, что «между девами-цыганками, живущими в доме, можно найти Земфиреску или Земфиру, которую воспел Пушкин, но посреди таборов нет Земфиры». ¹⁶

Жизнь цыганского табора пленяла Пушкина, конечно, больше всего с ее поэтической стороны — своей противоположностью жизни цивилизованного общества, городской культуре:

Крик, шум, цыганские припевы,
Медведя рев, его цепей
Нетерпеливое бряцанье.
Лохмотьев ярких пестрота,
Детей и старцев нагота,
Собак и лай и зазыванье,
Волынки говор, скрип телег,
Всё скудно, дико, всё нестройно,
Но всё так живо-неспокойно,
Так чуждо мертвых наших нег,
Так чуждо этой жизни праздной,
Как песнь рабов однообразной!

Но и в этой живой картине, явно, как и во всех описаниях табора в поэме, набросанной Пушкиным прямо с природы, поэт не скрывает и «прозы» цыганского быта: «лохмотья», «нагота», эпитет — «скудно».

В живописании этих «лохмотьев» Пушкин чужд излюбленно-го романтической школой натурализма — поэтики безобразного.

Как показывают черновики поэмы, возникавшие было изредка под пером Пушкина натуралистические краски затем им решительно стираются. Так, в описании наружности цыган были эпитеты: «смуглые и косматые»; была строка: «старух косматых нагота», очевидно, соответствовавшая действительности. Однако все это изымается Пушкиным.¹⁷

Но в то же время о скудости, бедности, нищете цыганского «бытья» поэт постоянно напоминает: «изодранные шатры» (словосочетание, повторяющееся дважды — в самом начале и в эпилоге), «у б о г и й ужин», «бродящая бедность», «у б о г и й ковер», «природы бедные сыны».

Равным образом Пушкин заставляет Алеко, к неодобрению своих романтически настроенных друзей-литераторов, заняться «низким», но реальным цыганским промыслом.

Правда, как уже указывалось, о такой реальной черте быта молдавских цыган, как их крепостная зависимость, Пушкин умалчивает; но, тем не менее, он имел право заметить в предпологавшемся к поэме примечании, что жизнь цыган описана «в сей повести... довольно верно». В этом отношении — в смысле реалистической точности — «Цыганы» несомненный шаг вперед от «Кавказского Пленника», где черкесская вольница была показана именно только с ее поэтической, «красивой» стороны («красота коней», «красота одежды бранной и простой» и т. д.).

Характерно в этом отношении словосочетание «наслажденья дикой неги», которое встречается нас в самом же начале «Кавказского Пленника». В «Цыганах», наоборот, наслаждению «негами» жизни противопоставлено скудное и убогое цыганское бытие (вспомним рассказ об Овидии).

То же можно сказать об изображении Пушкиным нравов цыган. Возможно, что Вельтман прав, и фигура цыганки Земфиры характерна не столько для таборной обстановки, сколько для среды молдавских «бояр». Несколько не доверяешь и аскетизму старого цыгана, который, по его собственным словам, после ухода от него Мариулы, навсегда, хотя он и был в то время еще совсем молодым, отказался от женских ласк:

И я заплакал — с этих пор
Постыли мне все дёсны мира;
Меж ими никогда мой взор
Не выбирал себе подруги —
И одинокие досуги
Уже ни с кем я не делил. —

Художественно эта черта Пушкину была нужна — ею оттенялась сила и глубина чувства цыгана к Мариуле и тем самым подчеркивалась полнота его самоотвержения, однако этнографически она едва ли оправдана.

Зато в своей поэме, которая, можно сказать, насквозь фольклорна, почти полностью вырастает на материале народно-песенного творчества, Пушкин замечательно проник в существо изображаемого им национального характера.

И в свои предшествующие завершённые поэмы — и в кавказскую, и в крымскую — Пушкин вводил, в качестве обязательного атрибута, национальные народные песни: «черкесская песня» — в «Кавказском Пленнике», «татарская песня» — в «Бахчисарайском Фонтане». Прием этот особо характерен для Пушкина, издавна интересовавшегося народным творчеством (вспомним использование им еще в лицейский период украинского фольклора).

Черкесская песня в поэме «Кавказский Пленник», построенная в типично романсной форме с трижды повторяющимся рефреном («Чеченец ходит за рекой») и прямо напоминающая в этом отношении песню двенадцати дев, зазывающих Ратмира в свой веселый замок (из «Руслана и Людмилы»), едва ли имеет какой-либо фольклорный источник (разве что подсказана какой-то казадкой, но никак не черкесской песнью), а если бы даже она и имела его, то очень далеко, почти до неузнаваемости, отходит от оригинала. То же следует сказать, видимо, и о «татарской песне» в честь Заремы, которую поют в «Бахчисарайском Фонтане» молодые невольницы Гирея (хотя татарские и во-

обще восточные песни Пушкин мог слышать хотя бы, например, из уст той пленной татарки, которая жила в семье Раевских и ездила вместе с ними и Пушкиным и на Кавказ, и в Крым). Равным образом обе песни очень отдаленно связаны с содержанием поэм. «Черкесская песня» и вовсе не имеет к нему никакого отношения и введена Пушкиным с явной целью сообщить его кавказской поэме некоторый местный колорит, о совершенной условности которого только что было сказано. Несколько органичнее вдвинута в рамку «Бахчисарайского Фонтана» татарская песня, имеющая известное отношение к фабуле, но и она все же очень периферийна поэме.

Совсем иную функцию несет и иное значение имеет песня Земфиры.

Попав в Молдавию (в Кишинев), Пушкин сразу же заинтересовался молдавским фольклором и активно-творчески приобщился к нему. Одним из самых первых произведений, написанных им в Кишиневе, было стихотворение «Черная шаль», которое сам Пушкин в оглавлении назвал «молдавской песней» и которое, действительно, представляет собой очень близкое переложение широко распространенной песни, распевавшейся все теми же цыганскими певцами и певицами, составлявшими обязательную принадлежность домов богатых бессарабских «бояр» (датируется октябрём 1820 г., помета на беловом автографе 14 ноября 1820 г.¹⁸). В дальнейшем Пушкин, по воспоминаниям очевидцев-современников, начал и прямо изучать молдавский язык и достиг в этом известных успехов. Отрывок еще из одной молдавской песни он хотел предпослать в качестве эпиграфа к «Цыганам». Наконец, он целиком ввел в поэму песню Земфиры, в основе которой, как установлено, лежит народная цыганская хора (плясовая, хороводная песня) на молдавском языке.¹⁹

Песня Земфиры, в противоположность не только «черкесской песне», но и «татарской песне» предыдущих поэм, включена в поэму совершенно органично. Ее не только поет сама героиня — Земфира, но она имеет непосредственное отношение и ко всему содержанию поэмы. Недаром Земфира с задорной смелостью и даже прямым вызовом заявляет Алеко: «Я песню про тебя пою». Действительно, то, о чем поется в песне Земфиры, совершенно соответствует сложившейся к этому времени ситуации в отношениях между героем и героиней. Больше того, то, что происходит дальше в поэме, представляет собой как бы драматическую реализацию, своего рода инсценировку песни. Недаром, пораженная кинжалом немилгого ей «старого» (именно потому, что немилгого — на самом деле Алеко, как мы знаем, совсем молод) и «грозного» мужа, Земфира умирает со словами, почти полностью повторяющими слова песни: «Умру любя» (в пес-

не — «Умираю любя»). Совпадение существует и между предшествующими кусками: Земфира — «Твои угрозы презираю»; в песне — «Презираю тебя».

В своей статье о «Цыганах» — непосредственном отклике на только что появившуюся в печати пушкинскую поэму — П. А. Вяземский, упоминая о заключительных словах Земфиры, писал: «Напрасно также, если мы пустились в шепетильные замечания, автор заставляет Земфиру умирать, эпиграмматически повторяя последние слова из песни: «Умру любя». Во всяком случае разве: умираю, а то при последнем издыхании и некогда было бы его разлюбить». ²⁰ Вяземский с его отшлифованным в школе французского остроумия умом не понял глубочайшего и психологического, и художественного смысла этого места.

Земфира не только сжилась с той популярнейшей, по свидетельству старого цыгана, песней, которую она знала и запомнила еще с детства, когда мать, убаюкивая ее, пела ей эту песню над ее люлькой. Песня Земфиры — это как бы сама Земфира. В словах песни, самым своим ритмом дающей замечательное представление и о соответствующей ей музыкальной мелодии — «диком напеве» подлинника, полностью раскрывается столь же дикий, неистово страстный, ни перед чем не останавливающийся, непримиримо смелый, героический в этой своей бесстрашной непримиримости, характер вольной, как ветер, цыганки Земфиры.

Мало того, в полном соответствии с песнью разработан характер и другого цыганского персонажа поэмы (самого имени которого Пушкин даже не дает — это, действительно, типовой образ пылкого и темпераментного цыганского юноши) — нового возлюбленного Земфиры, Молодого цыгана. В песне Земфиры поется:

Он свежее весны,
Жарче летнего дня;
Как он молод и смел!
Как он любит меня!

Именно таким во всех своих чертах и предстает перед нами юный любовник самой Земфиры — неудержимо пылкий, бесстрашный, прекрасный в своей всепобеждающей «вешней» молодости (вспомним его нежно-страстный укор Земфире: «Как ты робко любишь») и свежести (вспомним слова самого Алеко: «Куда, красавец молодой...»); отсюда же и характеризующий его эпитет, данный в самом его обозначении как персонажа: «м о л о д о й цыган».

Всем этим определяется особое и исключительно важное значение песни Земфиры в художественной структуре «Цыган».

«Национальные» песни «Кавказского Пленника» и «Бахчисарайского Фонтана» условны; подлинно народная цыганская

песня Земфиры, дающая и абрис характеров ее героев, в особенности самой цыганки Земфиры, и фабульную схему разыгрывающейся драмы, составляет собой как бы художественный центр поэмы, ее основу и средоточие, ось ее вращения. Замечательно, что Пушкин с бессознательно-непогрешимой точностью величайшего мастера-художника и помещает ее в самый центр произведения (до песни — 258 стихов; после песни до эпилога — 256 стихов).

Совсем по-иному, чем в предыдущих поэмах, и оформляет Пушкин эту песню. Песня Земфиры, в противоположность черкесской и татарской песне, — не романс на местные темы, не стилизация, а, по словам самого же Пушкина, очень близкий перевод реально-национального подлинника, — как уже сказано, народной цыганской хоры.

А. Яцимирский указывает, что младший современник Пушкина, румынский поэт А. Дониц (1806—1866), переводя на румынский язык пушкинскую поэму, как раз на месте песни Земфиры помещает эту цыганскую песню, несомненно народного происхождения, и, не скрывая этого, прямо дает ей заглавие «Народная песня». ²¹

Исследователь приводит дословный перевод ее: «Жги меня, жарь меня, положи меня на слабый (т. е. медленный, мучительный. — Д. Б.) огонь, хоть на углях жарь меня, — я не назову тебе любовника, потому что он молоденький, любимый и хорошенький. А тебя, злой муж, с этих пор я больше не хочу: и хотя бы ты и бил меня до смерти, жег бы меня и резал на куски — все же я сделаю, как захочу».

Не обязательно, что именно данный текст послужил оригиналом для Пушкина (есть и другие записи песни, более далекие от пушкинской песни Земфиры по содержанию, хотя и более соответствующие ей по объему). Но если мы сопоставим песню Земфиры с записью Доница, то увидим, что, хотя пушкинская песня пространнее (пять четырехстиший вместо трех, по записи Доница), она представляет собой очень близкое, местами почти буквально ее переложение. Во всяком случае, основные элементы песни и общий ее тон — «дикий» колорит — полностью сохранены Пушкиным.

Близко передает Пушкин и самый размер подлинника — его вызывающе ударный, задорно-короткий ритм:

Старый муж, грозный муж,
Режь меня, жги меня...

В цыганском хоре:

Ардэ мэ, фридже мэ
Ыл фок выпэт пуне мэ... ²²

Но фольклорное в «Цыганах» не исчерпывается только песней Земфиры. На национально-фольклорной основе вырастает в поэме и величая эпическая мудрость речей старика-цыгана. Эпиграф еще из одной «молдавской песни», который, как уже указывалось, Пушкин хотел предпослать «Цыганам», гласил — в его передаче: «Мы люди смиренные, девы наши любят волю — что тебе делать у нас?»²³

И. Киреевский в своей статье «Нечто о характере поэзии Пушкина» (1828), утверждая несоответствие пушкинских персонажей «действительным цыганам Бессарабии», доказывал это тем, что в поэме «прекрасный пол разрушает все очарование, и между тем как бедные цыганы любят горестно и трудно, их жены, как вольная луна, на всю природу мимоходом изливают ровное сияние. Совместно ли такое несовершенство женщины с таким совершенством народа? — Либо цыганы не знают вечной, исключительной привязанности, либо они ревнуют непостоянных жен своих, и тогда месть и другие страсти также должны быть им не чужды...»²⁴ Однако, как видим, контраст между цыганами и цыганками подсказан самой песнью: «Мы люди смиренные, девы наши любят волю...».

Вспомним и приговор, изрекаемый над Алеко Старым цыганом:

Оставь нас, гордый человек...
Мы робки и добры душою,
Ты зол и смел — оставь же нас,
Прости, да будет мир с тобою.

Эпитет «смиренные» проникает и в самый эпилог поэмы: «смирной вольности детей».

Старый цыган говорил Алеко и о любви цыганскими дсвами свободы. Сопоставим утверждение песни: «Девы наши любят волю» и слова Старого цыгана: «Кто сердцу юной девы скажет: люби одно, не изменись», и его реплику в ответ на удивление Алеко, что он не вонзил кинжал в сердце «коварной» изменнице Мариуле и ее похитителю:

К чему? вольные птицы младость;
Кто в силах удержать любовь?

Иллюстрацией к этим же словам являются самые образы и поведение и Мариулы, и ее дочери Земфиры.

Из всего этого следует, что характеры всех трех цыганских персонажей пушкинской поэмы строятся и разворачиваются поэтом полностью на образах и мотивах народно-песенного творчества. Вся поэма о цыганах как бы полностью вырастает на народно-песенной основе.

Уже Радищев в своем «Путешествии из Петербурга в Москву» выдвинул положение о тесной и прямой связи между тоном и настроением народных песен и народной «душой» — национальным характером. В самом начале «Путешествия» раздается песня ямщика: «Лошади меня мчат; извозчик мой затянул песню по обыкновению заунывную. Кто знает голоса русских народных песен, тот признается, что есть в них нечто, скорбь душевную означающее. Все почти голоса таковых песен суть тону мягкого. — На сем музыкальном расположении народного уха умей учреждать бразды правления. В них найдешь образование души нашего народа». ²⁵

Пушкин прекрасно знал и навсегда запомнил это место из радищевского «Путешествия» и вполне соглашался с ним. Недаром в его творчестве так часто повторяется эта радищевская тема — унылая песня ямщика. Вспомним позднейшую знаменитую октаву «Домика в Коломне»:

Фигурно или буквально: всей семьей,
От ямщика до первого поэта,
Мы все поем уныло. Грустный вой
Песнь русская. Известная примета!
Начав за здравие, за упокой
Сведем как раз. Печалию согрета
Гармония и наших муз и дев.
Но нравится их жалобный напев.

В «Цыганах» в изображении народно-цыганских персонажей Пушкин словно бы идет прямо радищевским путем: в «диком напеве» и мотивах народных цыганских песен он ищет и обретает ключ, дающий ему возможность проникнуть в «душу» народа, в тайники национального характера. То, что Радищев почувствовал, Пушкин впервые художественно осуществляет именно в «Цыганах», хотя еще, правда, на экзотическом материале чужой национальности, в специфически-романтической трактовке.

Наряду с почти одновременно писавшимися «Подражаниями Корану», «Цыганы» представляют собой первый совершеннейший образец изумительного пушкинского умения проникать в дух чужой национальности.

Связь поэмы Пушкина с народно-творческой фольклорной стихией проявляется и в самой фабуле поэмы: герой безжалостно убивает изменившую ему возлюбленную и ее любовника.

В сущности говоря, фабула эта еще раз повторяет фабулу той молдавской песни, которая легла в основу «Черной шали». Хотя песня эта, повидимому, и не народного происхождения, но она получила широкое народное распространение (по свидетельству современников, Пушкин записал ее со слов молодой молдаванки

Марионетты, прислуживавшей в «Зеленом трактире»²⁶⁾. Только в «Черной шали» эта фабула разработана, в соответствии с подлинником, в мелодраматической форме «жестокého» романа. В поэме она получает подлинную и углубленную драматическую разработку.

Помимо многообразного, то подчеркнуто-обнаженного для читателя (в песне Земфиры), то скрытого от него (поскольку намеченный было в качестве эпиграфа отрывок из другой молдавской песни не был дан) использования молдавских песен, Пушкин стремится придать своей поэме фольклорный колорит и еще в двух местах. Первое — рассказ об Овидии, который Пушкин влагает в уста Старого цыгана в качестве народного «преданья». Правда, из сопоставления этого рассказа с пушкинским же посланием 1821 г. «К Овидию» видно, что он построен в значительной степени на мотивах творчества самого же Овидия (из книги его элегий «Tristia» и посланий «Ex ponto»).

Сравним хотя бы заключительные строки «преданья», передаваемого Старым цыганом:

Он ждал: придет ли избавленье,
И всё несчастный тосковал,
Бродя по берегам Дуная,
Да горьки слезы проливал,
Свой дальний град воспоминая,
И завещал он умирая,
Чтобы на юг перенесли
Его тоскующие кости,
И смертью — чуждой сей земли
Неуспокоенные гости!

и овидиевско-пушкинские строки из послания «К Овидию»:

Ты в тяжелой горести далекой дружбе пишешь:
«О возвратите мне священный град отцов
И тени мирные наследственных садов!..
Но если гневный бог досель неумолим,
И век мне не видать тебя, великой Рим,—
Последнею мольбой смягчая рок ужасный,
Приближьте хоть мой гроб к Италии прекрасной!»

И все же можно думать, что рассказ Старого цыгана имеет не только литературную природу и не есть только плод пушкинского художественного вымысла.

«По мнению некоторых,— писал в своей уже цитированной нами статье о «Цыганах» П. А. Вяземский,— эпизод Овидия, вставленный в четвертой сцене, не у места и не приличен устам Цыгана. Мы с этим не согласны. Почему преданию об Овидии не храниться всенародно в краю, куда он, по всей вероятности,

был сослан?»²⁷ Это словно бы прямо вытекает и из слов пушкинского «Послания» 1821 г.: «Еще твоей молвой наполнен сей предел». Да и во всяком случае эпизод об Овидии, действительно, разработан в тоне и духе народных преданий: «певец любви, певец богов» превращается в рассказе Старого цыгана в некоего «святого старика», народного аэда, Гомера молдавских степей.

Наконец, тот же Вяземский делает сопоставление еще одного места поэмы — знаменитое «Птичка божия не знает ни заботы, ни труда...» — с народно-песенным, причем на этот раз уже русским, творчеством: «Вводные стихи о птичке, которые поэт с искусством составил по другому размеру и бросил как иносказание, свойственное поэзии наших народных песен...»²⁸ Это показание современника представляет несомненный интерес. Надо добавить, что, помимо приема иносказания, Пушкин достиг в своих «вводных стихах» о птичке и предельной простоты, свежести, наивной детской непосредственности, действительно, свойственной самому духу народно-лирического творчества. Недаром эти вводные стихи оторвались от поэмы и стали одним из излюбленных детских стихотворений.

В замысле своей разбойничьей поэмы, отрывком которой являются «Братья Разбойники», Пушкин пытался создать романтическую поэму на народно-фольклорной основе. В «Цыганах» этот замысел был им осуществлен. В жанровых рамках романтической поэмы, вместо условной романтической «народности», Пушкин воссоздал подлинный национальный колорит. Это, наряду с новой, отрицательной трактовкой поэтом героя-индивидуалиста, было вторым замечательнейшим достижением, вторым новым словом не только в творчестве Пушкина, но и во всей мировой литературе.

3

Пушкин не только справился в «Цыганах» с характером героя, не только создал романтическую поэму, исполненную подлинной народности (в смысле национальности), к чему вместе с рядом других своих современников настойчиво все время стремился, но художественно-полноценно овладел и самым построением повествовательного произведения с драматическим сюжетом.

В этом отношении ни один из его предшествующих опытов не удовлетворял Пушкина полностью.

В «Кавказском Пленнике», как мы знаем, Пушкина не удовлетворяло большое количество внефабульного этнографического материала, того, что он называл *hors d'oeuvre* и что превращало,

по его словам, поэму в географическую статью или отчет путешественника: в 1-й части поэмы из 371 стиха 120 (с 224 по 344) сплошь посвящены описанию черкесских нравов и быта; не удовлетворяла его и бедность фабулы, преобладание лирико-элегического начала (лирических монологов героя и героини) над живым драматическим движением.

В «Бахчисарайском Фонтане» фабула оказалась сложнее и богаче; в сцену между Заремой и Марией внесен был подлинный драматизм. Правда, сцена эта сплошь монологична. Мария после нескольких слов удивления при виде прекрасной «младой незнакомки»: «Кто ты?.. Одна, порой ночью — зачем ты здесь?» — в дальнейшем ничем не прерывает страстной речи Заремы, занимающей целых 79 стихов (343—422). Однако, в противоположность излияниям Черкешенки и, в особенности, Пленника, — это не лирический, а драматический монолог. Но само построение «Бахчисарайского Фонтана» продолжало глубоко не удовлетворять Пушкина, признававшего в своей поэме «недостаток плана» и даже прямо называвшего ее «бессвязными отрывками». ²⁹ Действительно, в поэме находим несомненную непропорциональность частей. Целых 42 стиха (59—101), т. е. почти одна тринадцатая часть всей поэмы отдана описанию «угрюмого стража ханских жен» — «злого евнуха», который никакого непосредственного участия в поэме не принимает. Равным образом в поэме, как это не без основания отмечалось прижизненной критикой, «нет развязки». После очень большого монолога Заремы, занимающего почти одну седьмую часть всей поэмы (79 стихов из 578), следует относительно весьма беглый (в 53 стиха: 447—500) досказ поэтом дальнейших событий (таинственная смерть Марии, отчаянье Гирея, казнь Заремы и сооружение «фонтана слез»). Врывается в поэму и обильная лирико-автобиографическая, любовно-элегическая струя — «любовный бред», как назвал это сам Пушкин, занимающий тоже довольно большое место (73 стиха: 505—578).

Нарочитая прерывистость, отрывочность, составлявшая один из отличительных композиционных признаков романтической поэмы, свойственна и «Цыганам». Но «отрывки», из которых складывается эта поэма, никак не могут быть названы «бессвязными». Если мы посмотрим, как сложена и разворачивается поэма, мы легко убедимся, что каждый отрывок непосредственно связан с предыдущим и последующим, а все они представляют собой единое сочлененное и логически обусловленное целое.

В первом отрывке показана картина ночного привала бродячего цыганского табора и дан приход Алеко. Второй отрывок — утро; табор снимается со своей ночной стоянки и движется далее. Два первых отрывка рисуют жизнь и быт цыган. Алеко там только появляется и произносит всего два слова: «Я остаюсь».

Третий отрывок полностью посвящен Алеко, и сразу же в изображение мирной идиллии цыганской вольницы вторгается диссонансирующая, а в конце отрывка и прямо зловеющая нота — предвестие грядущих трагических «бед». Осуществивший свои стремления, вошедший в вольную цыганскую жизнь, Алеко тем не менее испытывает чувство уныния и безотчетной грусти:

Что ж сердце юноши трепещет?
Какой заботой он томим?

Следуют знаменитые «вставные стихи» о птичке — иносказательно-поэтический, действительно в духе народной поэзии, ответ на вопрос.

Алеко схож с «беззаботной птичкой» — поэтическим прообразом беспечного цыганского житья, но самое это сходство устлавливается едва ли не для того, чтобы тут же провести между ними резкую грань. В конце отрывка возникает грозная тема страстей, играющих послушной душой Алеко, и следует неумолимое, как голос судьбы, предсказание о неминуемом их пробуждении.

Четвертый отрывок непосредственно связан с третьим. На сцене снова все три основных действующих лица поэмы: Алеко, Земфира, Старый цыган. Земфира, повидимому почувствовав настроение Алеко, спрашивает его, не жалеет ли он «о том, что бросил навсегда» — о прошлой своей жизни? В ответ следуют гневно-обличительные «радищевские» речи Алеко, направленные против «неволи душевных городов» и противопоставляющие естественную прелесть Земфиры городским «девам». «Не изменись, мой нежный друг!» — заканчивает свои речи Алеко, заверяя, что его единственное желание — оставаться с Земфирой, деля с ней свое «добровольное изгнание». Искушенный жизнью Старый цыган вносит нотку сомнения. Следует его рассказ об Овидии, по началу словно бы представляющийся не очень идущим к делу, но на самом деле так же, как и «вставные стихи» о птичке, тонко оттеняющий образ Алеко.

Между четвертым отрывком, как бы замыкающим необозначенную первую часть поэмы, и пятым отрывком «прошло два лета». Но по внутреннему содержанию эти отрывки непосредственно связаны между собой. В противоположность изнеженному римлянину времен Августа и вопреки сомнению Старого цыгана, Алеко словно бы полностью сжился с цыганами, принял бедное, но вольное «цыганское бытие». Снова, как в первых двух отрывках поэмы, дается описание этого «бытия», которого Алеко оказывается равноправным и органическим участником. Перед нами всё те же три главных персонажа: Алеко, Земфира, Старый цыган. Мирная цыганская идиллия разворачивается со всей своей живописностью и полнотой.

В начале поэмы Старый цыган предлагал выразившему желание остаться в таборе Алеко приняться «за промысел любой»:

Железо куй — иль песни пой
И селы обходи с медведем.

Алеко предпочел последнее:

Медведь — беглец родной берлоги,
Косматый гость его шатра,
В селеньях, вдоль степной дороги,
Близ молдаванского двора
Перед толпою осторожной
И тяжко пляшет и ревет
И цепь докучную грызет;
На посох опершись дорожный,
Старик лениво в бубны бьет,
Алеко с пеньем зверя водит,
Земфира поселян обходит
И дань их вольную берет.
Настанет ночь; они все трое
Варят нежатое пшено;
Старик уснул... и всё в покое,
В шатре и тихо и темно.

И снова в эту мирную идиллию врывается резкая диссонирующая нота. Шестой отрывок. Вешний день. Люлька, в которой покоится младенец — плод любви Алеко и Земфиры. Но вольная Земфира уже томится. Раздается песнь ее. И тут происходит то, о чем уже предупреждал нас поэт: в душе Алеко неистово пробуждаются уснувшие было «страсти». Но теперь это слово «страсти» получает конкретные очертания — душой Алеко овладевает злобно-ревнивое, тираническое, собственническое чувство, стремящееся безраздельно подчинить себе чужую волю и жизнь, поставить пределы свободе другого человека. Это сразу же сказывается в тоне обращения его к Земфире, которым он хочет оборвать ее песню:

Алеко

Молчи. Мне пенье надоело.
Я диких песен не люблю.

Земфира

Не любишь? Мне какое дело!
Я песню для себя пою.

Земфира удивленно-непосредственно («Мне какое дело!») противопоставляет повелительному насильственному тону Алеко право на то, чтобы жить своей жизнью, петь «для себя».

Однако Алеко, который «для себя лишь хочет воли» (как точной и четкой формулой скажет в конце поэмы Старый цыган), не признает этого права за другим. Но вольная Земфира не из тех, кто подчиняется. Песня продолжается. И снова Алеко не выдерживает и прерывает ее. Тогда возмущенная Земфира с задорным вызовом меняет свою мотивировку, смело и без всяких обиняков заявляя, что имеет в виду немилую мужа. Не в этот ли миг зародилась в ней и самая мысль об уходе от Алеко?

Алеко

Молчи, Земфира! я доволен...

Земфира

Так понял песню ты мою?

Алеко

Земфира!

Земфира

Ты сердиться волен,

Я песню про тебя пою.

(Уходит и поет: «Старый муж» и проч. ...)

Алеко волен сердиться, а она вольна петь. Отрывок заканчивается репликой Старого цыгана, вспоминающего о матери Земфиры, Мариуле, распевавшей ту же песнь над люлькой дочери.

Дальше все разворачивается с чрезвычайной стремительностью и во времени и в драматическом развитии действия.

Седьмой отрывок. Ночь, возможно, сразу после того же дня, а может быть, через несколько дней. Песня Земфиры крепко запала в душу Алеко. Земфира, разбуженная стоном и рыданиями спящего тяжелым сном Алеко, в страхе будит отца. Она слышит, как Алеко во сне шепчет ее имя, и тут же признается отцу, что уж больше не любит Алеко:

Его любовь постыла мне.

Мне скучно; сердце воли просит —

Уж я...

Она, видимо, готова сказать отцу, что уже любит другого. Спящий словно чувствует это:

Но тише! Слышишь? он

Другое имя произносит...

Старик

Чье имя?

Земфира

Слышишь? хриплый стон

И скрежет ярый!.. Как ужасно!..

Алеко просыпается, кличет Земфиру. Когда она подходит к нему, первый его вопрос: «Где ты была?»

Он рассказывает, что ему снилась Земфира:

Я видел, будто между нами...

Я видел страшные мечты!

На призыв Земфиры не верить «лукавым сновиденьям» Алеко с горечью замечает:

Ах, я не верю ничему:

Ни снам, ни сладким увереньям,

Ни даже сердцу твоему.

Алеко уже не в силах успокоиться. Злобная и ревнивая страсть полностью овладевает его душой.

Это прямо раскрывается в следующем же — восьмом — отрывке, непосредственно примыкающем к предшествующему. Алеко страдает не только во сне, но и наяву. Отрывок начинается вопросом старика, отца Земфиры:

О чем, безумец молодой,

О чем вздыхаешь ты всечасно?

Здесь люди вольны, небо ясно,

И жены славятся красой.

Не плачь, тоска тебя погубит.

Но Алеко уже ничего не видит и не ценит в окружающем: он весь ушел в «игру страстей» — в свою ревнивую и злобную любовь; он не может не страдать.

Тогда старик рассказывает ему «повесть о самом себе», о том, что произошло между ним и матерью Земфиры, Мариулой, уже упоминавшейся им в связи с той самой песней Земфиры, которая зажгла в душе Алеко неистовый пламень ревности и злобы.

Жизнь первобытного цыганского племени примитивна и лишена резко индивидуальных черт. Все то, что происходит, носит типовой характер. Вспомним слова подготовленного было поэтом эпиграфа из «молдавской песни»: «Девы наши вольны». Между Мариулой и Старым цыганом — тогда пылким и кипящим юношей — произошло совершенно то же, что совершается сейчас между Алеко и Земфирой. Мариула также бросила мужа, которого разлюбила, и грудного ребенка и ушла к другому. Покинутый ею муж глубоко страдал; он, мы знаем, навсегда отказался с той поры от женских ласк, но он никак не посягнул на право свейшей возлюбленной располагать собой по ее собственной воле.

Простей дикарь являет пример мудрого самоотвержения; признание права на свободу чужого сердца, которое не удержать, насильно подле себя, являет образец подлинной и высокой чело-

вечности. В ответ на испуганное удивление Алеко, как же он не поспешил уничтожить и изменницу и ее похитителя, старик с эпическим спокойствием отвечает:

К чему? вольнее птицы младость;
Кто в силах удержать любовь?
Чредою всем дается радость;
Что было, то не будет вновь.

Но «не таков» культурный дикарь, детище индивидуалистической и безнадежно эгоистичной культуры буржуазно-дворянского города (этого «жилища тигров»). Следует заключительная тирада Алеко, в которой его неистовая ярость раскрывается с предельной силой. Контраст между мудрой отрешенностью цыгана и безудержной эгоистичностью Алеко очень тонко проводится Пушкиным путем самих синтаксических оборотов.

Только что приведенные слова цыгана полностью даны в безличной форме; его «я» совсем как бы стерлось, ушло.

Тирада Алеко — разгул, оргия разнузданного, все заполняющего и заслоняющего собой «я», и она до предела насыщена личным и притяжательным местоимениями и глагольными формами первого лица:

Я не таков. Нет, я не споря
От прав моих не откажусь!
Или хоть мщеньем наслажусь.
О нет! когда б над бездной моря
Нашел я спящего врага,
Клянусь, и тут моя нога
Не пощадила бы злодея;
Я в волны моря не бледнея,
И беззащитного б толкнул;
Внезапный ужас пробужденья
Свирепым смехом упрекнул,
И долго мне его паденья
Смешон и сладок был бы гул.³⁰

Страшный во сне, Алеко еще страшнее наяву. В этой свирепой вспышке ярости и злобы — смертный приговор Земфире.

9-й отрывок. «Страшные мечты» Алеко воплощаются наяву: свиданье между Земфирой и Молодым цыганом. Пылкие любовники, с трудом отрываясь друг от друга, назначают новую встречу ближайшей же ночью:

Цыган

Скажи — когда ж опять свиданье?

Земфира

Сегодня, как зайдет луна,
Там за курганом над могилкой...

Два года назад «за курганом» «нашла» Земфира Алеко (1-й отрывок). «За курганом» она изменяет ему.

10-й отрывок. Ночь назначенного свиданья. Алеко снова мечется во сне. Проснувшись, он не находит подле себя Земфиры; ее место на ложе не согрето теплом ее тела («обробелая рука покровы холодные хватает») — «его подруга далека». Алеко идет «по чуть приметному следу» — слегка примятой росистой траве, настигает влюбленных и осуществляет то, что сулил в речах старику-отцу; закалывает ножом сперва «хищника», затем Земфиру. Но вольная птица — Земфира и перед лицом смерти не подчиняется насильнику и «злодею»:

Нет, полно, не боюсь тебя! —
Твоя угрозы презираю,
Твое убийство проклинаю...

Алеко
Умри ж и ты!
(Поражает ее)

Земфира
Умру любя.

11-й, заключительный отрывок. Убийца, «страшный лицом», с ножом в руках, окровавленный, безмолвно сидит на гробовом камне. Перед ним — два трупа. Кругом рвущая и встревоженная толпа цыган. Трупы влюбленных хоронят в общей могиле.

Старик-отец отлучает Алеко от табора, обитатели которого «не терзают, не казнят», но и не хотят жить с убийцей. Табор снимается «с долины страшного ночлега» и скоро скрывается в «степной дали». На месте остается лишь «одна телега» убийцы, подобная раненому журавлю, покинутому улетевшей станицей. Но и в ней уже никого нет:

Настала ночь: в телеге темной
Огня никто не разложил,
Никто под крышею подъемной
До утра сном не опочил.

Так, в духе нарочито завуалированных, неопределенно «романтических» концов «Кавказского Пленника» и «Бахчисарайского Фонтана» заканчивается и эта поэма.

П. А. Вяземский замечал о композиции «Цыган»: «Поэма «Цыганы» составлена из отдельных явлений, то описательных, то повествовательных, то драматических, не хранящих математической последовательности, но представляющих нравственное развитие, в котором части согласены правильно и гармонически». ³¹

Утверждение о правильной и гармоничной согласованности частей поэмы совершенно справедливо. Однако, подробно рассмотрев композиционную структуру ее, мы можем сказать, что отрывки, составляющие поэму, разворачиваются друг за другом именно в «математической последовательности». Больше того, внимательно всматриваясь в композицию поэмы, мы обнаруживаем в ней, если угодно, и замечательный математический расчет.

Я уже говорил о месте в поэме «песни Земфиры», которая представляет собой художественный фокус всего произведения и, соответственно с этим, помещена поэтом в точный, как на геометрической фигуре, центр. Столь же стройно и глубоко-продуманно организована и периферия поэмы, ее, так сказать, окружность, линия ее внешнего обвода.

Поэма начинается картиной привала цыган на ночь; во втором отрывке — табор утром снимается с ночлега; равнина пустеет. Так же поэма и заканчивается. В предпоследнем отрывке — подобный же ночной привал. Последний отрывок — утро, табор снимается с «долины страшного ночлега»: «И скоро все в дали степной сокрылось». В третьем отрывке Алеко с непонятной ему самому грустью глядит на «опустелую равнину». В финале некому глядеть на это: в телеге Алеко, одиноко оставшейся «в поле роковом», как уже сказано, никого нет.

Но колорит глубокой грусти лежит на всей финальной картине; вместе с тем как бы проясняется и причина безотчетной грусти и озабоченности Алеко — предвестие неминуемых бед, заложенных в его душе, послушной игре страстей.

Как бы для подчеркивания этой параллельности начала и конца, там и здесь буквально повторяются некоторые детали, некоторые фразеологические куски.

В начале: «Цыганы шумною толпой по Бессарабии кочуют»; в конце: «Сказал — и шумною толпой поднялся табор кочевой». «Между колесами телег, полузавешанных коврами» и «...одна телега, убогим крытая ковром». Сходны и оба ночных пейзажа. В начале: «Но вот на табор кочевой нисходит сонное молчанье»; дальше: «степная тишина»; в конце: «Всё тихо... Спокойно всё; поля молчат». И там, и здесь упоминаются, как характерная деталь пейзажа, курганы.

В этом необычайно, почти геометрически правильном построении обрамляющих частей поэмы — ее зачина и финала — чувствуется точный глазомер и непогрешимая рука художника-мастера, который будет всегда придавать такое большое значение «чувству соразмерности и сообразности» («Отрывки из писем, мысли и замечания»), кто отзовется, что «единый план» дантова «Ада» «есть уже плод высокого гения», а о вдохновении скажет, что оно «нужно в поэзии, как и в геометрии». ³²

Однако этот стройный и точный композиционный черт исполнен вместе с тем и большой содержательности, глубокого художественного смысла. Параллельность начала и конца выражает бесхитростный и монотонный круговорот смиренного цыганского «бытия». В то же время схожесть внешней ситуации резко подчеркивает контрастность образов и драматических положений.

Так, с тишиной и покоем мирной степной ночи в начале поэмы сливается, гармонически соотносится эпически-величавая, мудрая и тихая, как всё окружающее, фигура старика-цыгана, типичного представителя мирного кочевого племени — «смиреной вольности детей»:

Спокойно всё: луна сияет
Одна с небесной вышины
И тихий табор озаряет.
В шатре одном старик не спит;
Он перед углями сидит,
Согретый их последним жаром,
И в поле дальнее глядит,
Ночным подернутое паром.

Наоборот, резко диссонирует в финале поэмы с той же ночной тишиной и покоем контрастная фигура обуреваемого эгоистическими страстями, мятежного индивидуалиста, сына города, Алеко.

Вот соответствующее место из конца поэмы. Алеко «с криком» пробуждается и не находит Земфиры:

Всё тихо — страх его объемлет —
По нем текут и жар, и холод,
Встает он, из шатра выходит,
Вокруг телег ужасен бродит;
Спокойно всё; поля молчат...

Равным образом параллельные и вместе с тем контрастные начало и конец поэмы замечательно соотносятся, находятся в непосредственной, органической связи с ее общим замыслом, с ее основной идейной концепцией. В зачине поэмы одинокий Алеко приходит в табор, в финале — табор уходит от Алеко, оказывающегося еще более — и на этот раз уже по своей вине — мучительно и безнадежно одиноким.

Если «Цыганы» в композиционном отношении отнюдь не представляют собою «бессвязных отрывков», а, наоборот, образуют очень стройное, соразмерное, гармоническое целое, то нет в них и столь раздражавшего самого Пушкина в его «Кавказском Пленнике» описательного этнографического и бытового

материала, слабо связанного с фабулой. В «Цыганах» описание табора и цыганского быта дано с предельной сжатостью. В поэме нет ничего лишнего, никаких боковых разрастаний и ответвлений. Все ее линии и составные части, как лучи, сходятся в одном фокусе. Даже «вставные стихи» о птичке и «сказание об Овидии» художественно соотнесены с общим содержанием поэмы.

Мы знаем, что Пушкин издавна призывал других и стремился сам избегать в поэзии каких бы то ни было «ненужных украшений». Небывалая дотоле сжатость и вместе насыщенность — «лаконизм» стиля — обращали на себя восторженное внимание современников уже в стихах юноши Пушкина (вспомним стихотворное обращение к нему Якова Толстого с просьбой научить этому лаконизму). В «Цыганах» этот исконный лаконизм Пушкина достигает полной зрелости и высшего художественного мастерства, поразившего как русских, так и западноевропейских читателей.

Все южные романтические поэмы Пушкина относительно очень невелики по объему.

При этом от поэмы к поэме объем их все уменьшается и, что всего замечательнее, в обратной пропорциональности с их идейной значительностью. Так, в «Кавказском Пленнике» всего 777 стихов (с посвящением и эпилогом), т. е. почти в четыре раза меньше, чем в «Руслане и Людмиле»; в «Бахчисарайском Фонтане» число их еще меньше — всего 578 стихов; наконец, последняя и вместе с тем самая содержательная и идейно-значительная из всех южных поэм Пушкина — «Цыганы» — является и самой короткой из них: 569 стихов, т. е. в пять раз короче «Руслана и Людмилы».

Но дело, конечно, не только в краткости или длине того или иного произведения, а в том, что скупость словесной формы неизменно сочетается у Пушкина с ее огромной смысловой насыщенностью, с колоссальным богатством содержания.

Вспомним меткое замечание Гоголя о «бездне пространства», заключенном в каждом пушкинском слове.

Неоднократно с такими «безднами пространства» — большим содержанием, и в самом деле, сгущенным в теснейших пределах всего лишь одного слова, — встречаемся мы и в поэме «Цыганы». Так, например, Пушкин мимоходом замечает о цыганах, что они «варят не жатое пшено».

За этим не бросающимся в глаза определением — целое этнографическое описание кочевого быта цыган, оторванных от земли, от полевых работ.

Замечательная выразительность пушкинских эпитетов зависит от предельной их точности. Например, Пушкин описывает,

как Алеко в сопровождении Старого цыгана и Земфиры водит медведя, который

Перед толпою осторожной
И тяжело пляшет и ревет

Старик лениво в бубны бьет...

Здесь слов немного, но в каждом эпитете целая картина: «толпа о с т о р о ж н а я»; медведь «т я ж к о пляшет», «старик л е н и в о в бубны бьет». Особенно примечательно слово «тяжко». Здесь прежде всего предельно ясное и картинное изображение физического облика медведя, его неуклюжей тяжеловесности, но одновременно и другое — указание на тяжесть неволи; дальше следует: «И цепь докучную грызет».

Этой исключительной точности и вместе с тем максимальной смысловой насыщенности слов Пушкин добивался настойчиво и упорно, достигая этого в результате немалых усилий, в высшей степени напряженного, при всей его вдохновенности, труда. Черновые рукописи показывают, что он последовательно примеряет ряд эпитетов к слову «пшено», которое первоначально должно было фигурировать в первом же отрывке, при описании «убогого ужина» старика-цыгана. Сперва Пушкин вовсе не давал никакого эпитета: «В сосуде глиняном пшено». Затем идут поиски подходящего эпитета: «Уже молдавское пшено», «Уже в а р е н о е пшено». Но ни тот, ни другой эпитет не удовлетворяют поэта, и в окончательном тексте данного наброска Пушкин оставляет пробел перед словом «пшено» для эпитета, который еще предстоит придумать. Этот пробел продолжает сперва оставаться и тогда, когда слово «пшено» переносится на его окончательное место — в пятый отрывок. И только потом появляется, наконец, долгожданный и столь выразительный, как мы видели, эпитет — «н е ж а т о е пшено».³³

Примерно с тем же сталкиваемся и в определении пляски медведя. Сперва было: «лениво пляшет»; затем довольно быстро Пушкин находит нужный эпитет, но на первых порах не вполне удовлетворяется получающимся контекстом:

Ревет, подняв лениво лапы,
И тяжело пляшет вокруг жезла.

Работа продолжается: «Тяжелый пляшет вокруг жезла», затем идет: «Лениво пляшет вокруг жезла»; «Лениво пляшет и ревет»; «Лениво ходит и ревет». Пушкину явно жаль расстаться со словом «лениво», и он делает это только тогда, когда переносит это определение на старика. Сперва было: «Старик бьет в тарелку», «Старик в гремучи бубны бьет» и, наконец, «Старик л е н и в о в бубны бьет», что вполне соотносится с отли-

чительной чертой «цыганского бытия», неоднократно Пушкиным в нем подчеркиваемой («упоенье вечной лени», «за их ленивыми толпами»). Параллельно с этим окончательно оформляется и строка о медведе: «И т я ж к о пляшет, и ревет». ³⁴

Точность и одновременно величайшая содержательность, «бездна пространства» чуть ли не каждого слова — одна из замечательнейших особенностей пушкинского творчества, с помощью которой поэт и достигает своего несравненного художественного лаконизма. Другое условие и причина пушкинского лаконизма — предельная простота его поэтической речи.

Над литературным сознанием большинства предшественников Пушкина тяготело классицистическое представление о художественной литературе как об «украшенной речи», где каждый предмет должен быть не просто назван, но и наивозможно более изукрашен, разукрашен всякого рода тропами, фигурами, в ореоле которых он как бы утрачивает свою конкретно-материальную сущность, теряется из глаз, возносится «на верьх горы высокой». Отсюда не только основным достоинством, но и прямо-таки необходимым условием художественного произведения является, по риторике Ломоносова, «распространение слова» — наивозможное изобилие словесного материала. Пушкин почти с самого начала литературной деятельности противопоставляет этому словесному «пианству» устранение ненужных «поэтических украшений», «прелесть нагой простоты», т. е. наиболее точное, трезвое и правдивое, почти зеркальное, отражение реальности в слове.

Замечательно, что эта черта, уже несомненно реалистической поэтики, дает себя со всей силой знать и в последней из южных романтических поэм Пушкина — в «Цыганах».

Вспомним открывающее собой поэму описание цыганского табора:

Между колесами телег,
Полузавешанных коврами,
Горит огонь; семья кругом
Готовит ужин; в чистом поле
Пасутся кони; за шатром
Ручной медведь лежит на воле...

Это табор на привале, а вот он же в движении, в «походе»:

Толпа валит в пустых равнинах.
Ослы в перекидных корзинах
Детей играющих несут;
Мужья и братья, жены, девы,
И стар и млад вослед идут;
Крик, шум, цыганские припевы,
Медведя рев, его цепей
Нетерпеливое бряцанье.

Лохмотьев ярких пестрота,
Детей и старцев нагота,
Собак и лай и завыванье,
Волюнки говор, скрип телег,
Всё скудно, дико, всё нестройно,
Но всё так живо-непокойно...

Что может быть «прозачнее» и в смысле лексики («лохмотья», «лай собак», «скрип телег» и т. п.), и в смысле отсутствия нарочитых, «поэтических украшений» и, вместе с тем, живописнее, художественно-выразительнее этого описания? Причем опять-таки отсутствие украшенности описания — результат сознательной работы Пушкина в этом направлении. Так, например, в первом отрывке — описании табора на привале — первоначально была такая деталь:

Проворный молот кузнеца,
Гремя, по наковальне скачет.³⁵

Деталь — сама по себе весьма живописная, с мастерски подобранными изобразительными определениями («проворный», «гремя... скачет»), дающими полное и яркое представление об изображаемом действии, но, по сравнению с остальными частями картины, чересчур распространённая, лежащая слишком резким мазком, чрезмерно останавливающим внимание на себе и потому нарушающим гармонию целого. И Пушкин безжалостно расстаётся с ней, заменяя гораздо более сдержанным:

И звон походной наковальни.

Но описания в поэме не только отличаются своей предельной «скупостью»; описательный элемент вообще сведен в ней к наивозможному минимуму. Так, в «Цыганах» совсем отсутствует внешнее описание героев, их портрет. Вспомним пространственные и детализированные портреты героинь в «Бахчисарайском Фонтане».

Вот портрет грузинки Заремы:

...кто с тобою,
Грузинка, равен красотою?
Вокруг лилейного чела
Ты косу дважды обвила;
Твои пленительные очи
Яснее дня, чернее ночи;
Чей голос выразит сильней
Порывы пламенных желаний?
Чей страстный поцелуй живей
Твоих язвительных лобзаний?

В этом же роде портрет польской княжны Марии:

Всё в ней плейяло: тихий нрав,
Движенья стройные, живые,
И очи томно-голубые.
Природы милые дары
Она искусством украшала;
Она домашние пиры
Волшебной арфой оживляла...

Никакого описания внешнего облика Земфиры в «Цыганах» нет, если не считать одного и единственного на протяжении всей поэмы «портретного» эпитета, даваемого между прочим, походя: «С ним черноокая Земфира». Черноокая — и только!

Совсем никаких портретных признаков не дается при изображении Алеко. Попытка дать хоть один какой-нибудь определяющий эпитет, со следами чего встречаемся в черновиках, при окончательной обработке поэмы решительно пресекается. Так, при описании первого появления Алеко сперва было: «Красивый юноша спешит»; затем «Веселый юноша спешит»; «Какой-то юноша спешит»; снова: «Веселый юноша спешит». В окончательном тексте все эти определения снимаются: «По степи юноша спешит». Вместо первоначального: «Я на распутии нашла красавца, друга молодого», — в окончательном тексте просто: «Веду я гостя: за курганом его в пустыне я нашла». ³⁶

О старике-цыгане мы узнаем только, и то косвенно, что он сед: в своем рассказе Алеко он вспоминает о том далеком времени, когда ни одна в его кудрях «еще сединка не белела». (В черновике было прямо: «Светло — седой цыган», но Пушкин изменил: «Светло. Старик тихонько бродит».) ³⁷ Наконец, о наружности Молодого цыгана мы узнаем только из злобно-иронического возгласа Алеко: «Куда, красавец молодой? Лежи!»

Но несмотря на эту, воистину, предельную скупость внешних описаний, облик каждого из четырех персонажей поэмы выступает перед нами с необычайной рельефностью, с почти непосредственно зрительной ощутимостью.

Происходит это потому, что от описательно-лирического метода изображения героев Пушкин переходит к драматическому их показу. Герои полностью обнаруживают, обрисовывают себя в своих речах, репликах, душевных движениях, поступках. Впервые мы столкнулись с зачатками этого нового метода в «Бахчисарайском Фонтане», в монологе Заремы. В «Цыганах» он развертывается в полную силу.

Новый метод показа героя помог Пушкину еще в одном отношении.

В набросанных им позднее (в 1830 г.) автокритических заметках о ранних поэмах Пушкин приводит одно место из «Бахчисарайского Фонтана», над которым «хохотал А. Раевский»:

Он часто в сечах роковых
Подъемлет саблю, и с размаха
Недвижим остается вдруг,
Глядит с безумием вокруг,
Бледнеет etc.

«Молодые писатели, — замечает в связи с этим Пушкин, — вообще не умеют изображать физические движения страстей. Их герои всегда содрогаются, хохочут дико, скрежещут зубами и проч. Все это смешно, как мелодрама». ³⁸

Мелодраматический элемент встречаем не только в цитированных строках о Гирее. Довольно обильно представлен он и в «Братьях Разбойниках», и в песне-балладе «Черная шаль».

В «Цыганах» в образе Алеко Пушкину впервые удалось создать и развить подлинно драматический характер. Причем и это делается им с изумительным лаконизмом, без всякого психологического микроанализа, без детального описания психологического состояния героев. Вспомним, например, такой напряженно-драматический эпизод, как убийство Алеко Земфиры и ее любовника, которые встретились «за курганом над могилой».

Прерывая и подхватывая услышанные им тревожные слова Земфиры: «Если без меня проснется муж...», Алеко вступает в диалог:

...Проснулся я.

Куда вы! не спешите оба;
Вам хорошо и здесь у гроба.

Земфира

Мой друг, беги, беги...

Алеко

Постой!

Куда, красавец молодой?
Лежи —

(Вонзает в него нож)

В ответ на вопль Земфиры:

О, что ты сделал?

Алеко отвечает:

Ничего.

Теперь дыши его любовью.

Земфира

Нет, полно, не боюсь тебя! —
Твои угрозы презираю,
Твое убийство проклинаю...

Алеко

Умири ж и ты!

(Поражает ее)

Здесь Алеко не издает ни одного риторического, приподнято-«мелодраматического» возгласа, не проявляет никакого «зубовного скрежета». Все слова, им произносимые, просты и обыкновенны и по их лексическому составу, и по их синтаксиконитонационному строю; причем все, что он говорит, что свидетельствует о его переживаниях, уместается всего в 4½ стихах. И вместе с тем сцена убийства исполнена подлинного и потрясающего драматизма.

Здесь впервые проявляется тот свойственный зрелому Пушкину особый и отличительный характер показа психологии героев, который можно назвать объективно-синтетическим.

Герои Пушкина, начиная с Алеко, даны не столько в их переживаниях, сколько в действиях, поступках, причем сами эти действия бросают яркий свет и на их непосредственно от нас скрытые переживания. Впрочем, та же сцена убийства Земфиры именно так, как она дана Пушкиным, предварительно и исподволь очень точно им подготовлена.

Вспомним иступленно-негодующую реакцию Алеко на рассказ старика-цыгана об измене ему Мариулы (за один отрывок до сцены убийства):

Да как же ты не поспешил
Тотчас вослед неблагодарной
И хищникам и ей коварной
Кинжала в сердце не вонзил?

В этой неистовой вспышке ярости и мести в ответ на мудро-примиренные слова старика уже как бы содержится психологический предкомментарий к сцене убийства, дана исчерпывающая характеристика душевного состояния Алеко, которое совсем незадолго до развязки будет еще раз подчеркнуто формулировано двумя словами Земфиры: «Мой муж ревнив и зол». Ревностью и злобой и насыщены с предельной силой и энергией короткие, как удар ножа, вскрики-реплики Алеко в момент убийства: «Постой», «Лежи», «Ничего», «Умири ж и ты!»

Таково мастерство психологической обрисовки Пушкиным своего героя, в которой поэт сумел обойтись без прямого психологического анализа.

Может быть, еще сильнее проявляется это в заключительном, уже цитированном нами, отрывке. Алеко, как вспомним, не произносит здесь ни слова, но его молчание красноречивее всяких слов и достигает поистине трагической силы и величия, которым соответствует исполненный не меньшей трагической силы приговор, изрекаемый ему вслед за этим стариком-цыганом.

Современная Пушкину критика упрекала его за последний стих эпилога: «И от судеб защиты нет!», находя его «слишком греческим для местоположения». «Подумаешь, что этот стих взят из какого-нибудь хора древней трагедии». ³⁹ Между тем этот финал замечательно соответствует тону и колориту заключительной сцены, причем опять-таки и здесь Пушкин заботливо устраняет всякий намек на мелодраматизм. Так, при описании окровавленного Алеко, сидящего с ножом в руках на камне гробовом, сперва было: «Убийца с бешеным лицом»; ⁴⁰ в окончательном тексте этот уж слишком «скрежещущий зубами» эпитет заменяется: «Убийца страшен был лицом». Причем эпитет этот двузначен. «Страшен» не только потому, что ужасен окружающим (далее следует: «Цыганы робко окружали его встревоженной толпой»), но и потому, что на его лице отражаются следы той страшной драмы, которая происходит в его душе, следствие которой скажется в его заключительном движении:

Алеко издали смотрел
На всё... когда же их закрыли
Последней горстию земной,
Он молча, медленно склонился,
И с камня на траву свалился.

С такой же драматической цельностью, полнотой и законченностью развивается Пушкиным в поэме образ Земфиры.

Она столь же «скупа» и лаконична в своих непосредственных проявлениях, но все эти проявления так же выразительны, как и поведение Алеко.

Как характеризует, например, детскую наивность и узость ее кругозора реплика, подаваемая ею Алеко в ответ на его гневные речи о «неволе душевных городов»:

Но там огромные палаты,
Там разноцветные ковры,
Там игры, шумные пиры,
Уборы дев там так богаты!.. ⁴¹

Город она представляет себе чем-то вроде большого роскошного табора.

И вместе с тем насколько морально выше, подлинно свободнее и в силу этого подлинно героичнее «гордого» сына города эта

наивно-непосредственная дочь степей, бросающая в лицо своему убийце известную заключительную реплику, исполненную одновременно и оправданно гордого вызова, и неумолимого презрения, и бесстрашия.

Поражаемая Алеко, она одерживает над ним безусловную внутреннюю победу. При этом Пушкин дополняет характеристику Земфиры, возникающую в результате непосредственных ее проявлений (т. е. методом прямого драматургического показа), рядом порой исключительно тонких поэтических приемов.

Избегая, как уже указывалось, прямых, так сказать, «любых» описаний, Пушкин прибегает подчас к приему косвенного описания. Но и тут он столь же «скуп», лаконичен. Вот как описывается в начале поэмы первое появление Земфиры:

Но вот она; за нею следом
По степи юноша спешит...

Если даже юноша вынужден «спешить» следом за нею, как же стремительна, крылата должна быть ее походка! Недаром само имя Земфиры, как я уже отмечал, родит звуковую ассоциацию с южным степным ветром; недаром старик-цыган позднее скажет о ней самой и о ей подобных: «вольнее птицы младость».

В том же отрывке, в котором Земфира сопоставляется с птицей, Пушкин вкладывает в уста старика-цыгана и другую, в высшей степени поэтичную аналогию. Это — необыкновенно картинное сопоставление щедрого и зыбкого «женского сердца» с «вольной луной»:

Взгляни: под отдаленным сводом
Гуляет вольная луна;
На всю природу мимоходом
Равно сиянье льет она.
Заглянет в облако любое,
Его так пышно озарит —
И вот — уж перешла в другое;
И то недолго посетит.
Кто место в небе ей укажет,
Примолвя: там остановись.
Кто сердцу юной девы скажет:
Люби одно, не изменись.

Старик говорит здесь о женском сердце вообще, но от этих изумительных по своей пластичности и поэтической выразительности строк тянутся незаметные глаза, но крепкие нити тонких художественных ассоциаций непосредственно к образу самой Земфиры. Вспомним строки о ней в самом начале поэмы:

Его молоденькая дочь
Пошла гулять в пустынном поле
Она привыкла к резвой воле...⁴²

и слова: «гуляет вольная луна». Неслучайный лексический параллелизм этих мест несомненен. Образ Земфиры-луны очень тонко проводится Пушкиным и на всем протяжении поэмы.

Когда Алеко сближается с Земфирой, «луна сияет... с небесной вышины» (1-й отрывок). Пока она около него, «луной украшен лазурный юга небосклон» (отрывок 7-й). Но вот в предпоследнем отрывке Алеко в ужасе просыпается и не находит подле себя Земфиры, которая ушла на свидание к Молодому цыгану:

Спокойно всё; поля молчат;
Темно; луна вошла в туманы...⁴³

Правда, Земфира специально назначила свидание своему возлюбленному: «сегодня, как зайдет луна» (в одном из пушкинских вариантов было: «как взойдет луна»⁴⁴), т. е. тогда, когда станет темнее, и, значит, безопаснее от ревнивца-мужа. Но независимо от этой «естественной» мотивировки, в сознании испроизвольно возникает указанная в высшей степени тонкая аналогия: вольная Земфира — вольная луна.

«Цыганы» — поэма, но в то же время Пушкин, как мы видим, далеко выходит в ней за рамки субъективно-лирического метода изображения героев и событий, о которых поэт рассказывает. В рамках поэмы им синтетически объединяются, взаимно поддерживая и усиливая друг друга, несколько различных приемов. Пушкин прибегает в «Цыганах» и к описанию, и к повествованию, и к лирической характеристике героев, но над всеми этими приемами доминирует метод их драматического самораскрытия. Это находит свое выражение и в самой словесной форме поэмы.

В «Цыганах» очень мало, как мы видели, описаний, мало повествования; субъективно-лирический элемент, в сущности, почти ограничивается начальной лирической характеристикой Алеко в 3-м отрывке. Автобиографической же лирики, типа «любовного бреда» «Бахчисарайского Фонтана», в «Цыганах» и вовсе нет. Из поэмы она полностью переносится в эпилог. Зато большая часть поэмы драматизирована в прямом смысле этого слова, т. е. облечена в диалогическую форму, — смелое новаторство самого Пушкина, вступающее в прямое противоречие с лирико-монологическим строем романтической поэмы байроновского типа. Так, идейная оппозиция «безнадежному эгоизму» героев Байрона, с которой мы сталкиваемся в «Цыганах», влечет за собой и новую, противостоящую канону байронической поэмы художественную форму.

Поэт-лирик, Пушкин в «Цыганах» становится и поэтом-драматургом, сразу же с замечательным мастерством использующим эту новую для него форму, сулящую целые новые миры худо-

жественно-поэтической выразительности. С первых же шагов Пушкина-драматурга замечательно проявляется в нем и уже знакомое нам его свойство — беспримерный художественный лаконизм. Мы уже видели, как превосходно построена в этом отношении сцена убийства Алеко Земфиры. В заключение остановлюсь еще на одном поистине чуде пушкинского лаконизма — первой сцене между Земфирой и Молодым цыганом (отрывок 9-й). Вот она целиком:

Молодой цыган

Еще одно... одно лобзание...

Земфира

Пора: мой муж ревнив и зол.

Цыган

Одно... но доле!.. на прощанье.

Земфира

Прощай, покаместь не пришел.

Цыган

Скажи — когда ж опять свиданье?

Земфира

Сегодня, как зайдет луна,

Там за курганом над могилой...

Цыган

Обманет! не придет она!

Земфира

Вот он! беги!.. Приду, мой милый.

В этом отрывке всего девять стихов: это едва ли не самая короткая, законченная в себе драматическая сцена, с какой мы встречаемся где-либо в мировой литературе. И в то же время она насыщена внутренним драматическим движением и напряженностью, отличается абсолютной завершенностью и такой полнотой, при которой не добавишь буквально ни одного слова.

4

Не поняв идеи «Цыган», друзья поэта и современная ему критика, однако, почувствовали всю беспримерную даже в творчестве Пушкина значительность нового его произведения. «Это, кажется, полнейшее, совершеннейшее, оригинальнейшее твоё тво-

рение», — писал Пушкину П. А. Вяземский.⁴⁵ То же повторил он тремя годами позднее в своем печатном отзыве о поэме: «Ныне рассматриваемая поэма или повесть, как хотите назвать ее, есть, без сомнения, лучшее создание Пушкина, по крайней мере, из напечатанного».⁴⁶

Николай Раевский, — тот самый, которому Пушкин посвятил первую свою южную поэму «Кавказский Пленник», — прочтя небольшой отрывок из начала «Цыган» (первые 49 стихов — описание табора и приход туда Алеко), восхищенно писал Пушкину: «Ваш отрывок является, пожалуй, самой живой картиной, расцветки самой яркой из всего, что я когда-либо читал на каком-либо языке».⁴⁷ Это непосредственное впечатление Раевского подтверждается той исключительно высокой оценкой «Цыган», которая дана была поэме позднейшей, в том числе и западноевропейской, критикой. Так, по словам одного из наиболее ранних и восторженных ценителей Пушкина в Западной Европе, Фангагена фон Энзе, «Цыганы» представляют собой «одно из сильнейших и самобытнейших созданий Пушкина».⁴⁸ Еще дальше идет в этом отношении Меримэ, прямо объявляя «Цыган» чуть ли не лучшим творением поэта.⁴⁹

Мало того, «Цыганы» являются не только вполне и во всех отношениях зрелым и глубоко самобытным произведением Пушкина, но и поистине «новым словом» в развитии литературы всемирной. Ставя и развивая проблему культуры и отношения к ней человека, Пушкин вносит в ее интерпретацию нечто совершенно новое и небывалое: разоблачает руссоистско-байроновскую иллюзию о возможности для цивилизованного человека — типичного представителя молодого поколения начала XIX века — вернуться назад в природу, на нетронутую «просвещеньем», культурой первобытную почву. Об этом говорит на языке художественных образов все содержание поэмы. Об этом прямо скажет поэт уже от своего лица в заключительных строках эпилога:

Но счастья нет и между вами,
Природы бедные сыны!..
И под издранными шатрами
Живут мучительные сны.
И ваши сени кочевые
В пустынях не спаслись от бед,
И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет.

В этих строках, повидимому, прежде всего речь идет об Алеко. Ведь поэт говорит, обращаясь к цыганам, не «у вас» нет счастья, а нет счастья «между вами», нет счастья для того, кто придет под ваши «изданные шатры». Недаром знаменитая по-

следняя строка-формула: «И от судеб защиты нет», прямо перекликается со строками об Алеко в начале поэмы, который «жил, не признавая власти судьбы, коварной и слепой». В этом, по мнению Пушкина, поединке смелого и гордого героя-индивидуалиста с судьбой последняя вышла победительницей. Именно появление среди детей природы этого «ушельца городов», как довольно неуклюже назвал Алеко один из современных Пушкину критиков,⁵⁰ явилось причиной кровавой драмы, нарушившей мирную цыганскую идиллию. Но и независимо от Алеко самый быт цыган не так уж безоблачно идилличен. «Роковые страсти» и связанные с ними «беды» существовали в таборе и до прихода туда Алеко. «Счастья» нет и у наивысшего носителя простоты, мира и правды в поэме, старика-цыгана, уход от которого Марнулы, охваченной неодолимой любовной страстью к другому, при всей «естественности», с точки зрения самого же старика-цыгана, этой страсти, навсегда разбил его личную жизнь. «Я припоминаю, Алеко, старую печаль». И эта «старая печаль» шла за цыганом на протяжении всего его жизненного пути. Тем самым разбивается иллюзия руссонизма о ничем не омрачаемом счастье «золотого века» — докультурного, дикого человечества.

Однако еще важнее преодоление Пушкиным обаяния того «гордого» героя-индивидуалиста, апофеоз которому во всевропейском масштабе создал один из самых замечательных последователей Руссо, выразитель «духа века», как называла его западноевропейская и русская критика, «поэт гордости», Байрон, «Священным правом» этого героя-собственника, выше всего ставящего свою личность, желающего, в существе своем, воли лишь «для себя», Пушкин противопоставляет высшую правду подлинной свободы и истинной человечности старика-цыгана. Романтический ореол снимается с «высокого чела» героя-индивидуалиста, обнажая его подлинный лик — лик «безнадежного эгоиста».

Причем важнее всего то, что Пушкин художественно критикует Байрона не с позиций той реакционной критики, которая и у нас, и на Западе неоднократно предавала его анафеме. Пушкин сочувствует и героям Байрона, и своему Алеко, но объективное восприятие и понимание этого образа оказываются выше его субъективных пристрастий. В этом и сила пушкинской критики, исходящей со стороны не врагов из реакционного стана, нападавших на Байрона за свободолобивый дух, стихийную мятежность его героев, а со стороны друга и политического единомышленника, вооруженного в то же время высшей правдой, поднимающей его над образом героя-индивидуалиста и позволяющей увидеть его со всех сторон, в его подлинном, а не субъективно-одностороннем аспекте.

Таково философское значение поэмы Пушкина, который

впервые в мировой литературе дал и принципиально новую разработку чрезвычайно популярной тогда темы противоречия между «природой» и культурой, и небывало новую интерпретацию образа героя-индивидуалиста, бытовавшего в эту пору и в жизни, и во всех литературах Европы. В «Цыганах» Пушкин, действительно, «чувствовал русским сердцем», как писал один из современных поэту критиков.⁵¹

Чехов впоследствии, ссылаясь, в частности, на пушкинского «Евгения Онегина», утверждал, что для художника обязательно не столько «решение вопроса», сколько «правильная постановка» его.⁵² Однако в «Цыганах» Пушкин не только ставит, но, в какой-то мере и решает вопрос, точнее, отклоняет традиционноруссоистское его решение. Правда, ничего взамен этому он предложить еще не может, отсюда и пессимистическая концовка поэмы о судьбах, от которых нет защиты. Пушкин еще не стал, да и не мог стать здесь на новый путь, но от традиционного романтически-руссоистского пути, по которому в основном шла в этом вопросе вся мировая литература, он раз навсегда отказался.

В то же время «Цыганы» меньше всего являются произведением, в котором автор ставил бы перед собой только отвлеченно-литературные задачи. Мы знаем, что уже о «Кавказском Пленнике» Белинский отзывался, как о произведении, по существу своему, по связанности с реальной жизнью русского общества, историческом. Еще более историческим произведением, в этом смысле, должны мы считать пушкинских «Цыган».

Уже Вяземский справедливо отмечал реально-жизненный, а не только литературный характер образа самого Алеко, которого он прямо называет «прототипом поколения нашего лицом, перенесенным из общества в новейшую поэзию, а не из поэзии выведенным в общество, как многие полагают».⁵³ ~~Пламенное~~ вольнолюбие, стремление сбросить всяческие «оковы», вырваться из тесного, ограниченного светско-дворянского круга в широкое лоно народной жизни — все это черты, свойственные лучшим, наиболее передовым людям эпохи. Недаром, как уже указывалось, по признанию Рылеева, он и его друзья от поэмы Пушкина «сходили с ума».

Тема об отношении передовых людей эпохи и народа была особенно актуальна в период, непосредственно предшествовавший восстанию декабристов. Замечательна та серьезность, которую Пушкин внес в трактовку этой темы в «Цыганах». Пушкина дружно, хотя, видимо, и независимо друг от друга, упрекали за то, чем он заставил Алеко заниматься в таборе, с одной стороны, П. А. Вяземский, с другой — Рылеев. Причем, сходясь на том, что Пушкин «унизил» своего героя, заставив его водить медведя, оба они по-разному, но весьма характерно для каждого из них это обосновывают.

Вяземский считает, что Пушкин сделал, тем самым, образ Алеко чересчур будничным, недостаточно «романтичным». В отрывке, «где описывается житей-бытье пришельца, не хотелось бы видеть, как Алеко по селениям водит с пеньем медведя. Этот промысел, хотя и совершенно в числе принадлежностей молдавских цыганов, не имеет в себе ничего поэтического. Понимаем, что Алеко сделался цыганом из любви к Земфире и из ненависти к обществу; но все-таки не может он с удовольствием школить несчастного медведя и наживаться его боками. Если непременно нужно ввести Алеко в совершенный цыганский быт, то лучше предоставить ему барышничать и цыганить лошадыми. В этом ремесле, хотя и не совершенно безгрешном, все есть какое-то удалство и, следственно, поэзия».⁵⁴ В этом замечании полностью предстает перед нами сиятельный владетель Остафьева, либерал-романтик Вяземский.

Наоборот, демократически настроенный глава Северного общества, декабрист Рылеев, хотел бы, чтобы Алеко занялся производительным трудом. Познакомившись с «Цыганами» и, как уже указывалось, придя от них в совершенный восторг, он писал, однако, Пушкину: «Нашел, что характер Алеко несколько унижен. Зачем водит он медведя и собирает вольную дань? Не лучше ли б было сделать его кузнецом?»⁵⁵

Значительно позже, уже в 1830 г., Пушкин иронизировал по этому поводу: «Покойный Рылеев негодовал, зачем Алеко водит медведя и еще собирает деньги с глазающей публики. Вяземский повторил то же замечание (Рылеев просил меня сделать из Алеко хоть кузнеца, что было бы не в пример благороднее). Всего бы лучше сделать из него чинювника 8 класса или помещика, а не цыгана. В таком случае, правда, не было бы и всей поэмы: *Ma tanto meglio*».⁵⁶

Ирония эта оправдана. И, в самом деле, выбор Пушкиным для Алеко цыганского «ремесла» был вполне закономерен.

О молдавских цыганах Пушкин в уже указанном нами специальном пояснении, предназначавшемся им было к опубликованию при поэме, замечал, что они «отличаются перед прочими большей нравственной чистотой. Они не промышляют ни кражей, ни обманом».⁵⁷ Заставить Алеко, во имя придания этому образу большей «поэтичности», заниматься менее «безгрешным» ремеслом — «барышничать и цыганить лошадыми», как этого требовал Вяземский, — значило бы отойти от того «довольно верного описания» быта молдавских цыган, к которому осознанно стремился Пушкин. Равным образом едва ли бы соответствовало такое превращение социальной природе и психологическому облику самого Алеко. Еще менее соответствовало бы всему этому превращение его в кузнеца. «Кузнец ли ты — примись за молот», — говорит, обращаясь к нему в черновиках поэмы, старик-цыган.⁵⁸

Алеко, как мы узнаем об этом из 3-го отрывка, отнюдь не был кузнецом, а вел, до своего прихода в табор, беспечное, соединенное порой с «роскошью и забавами» существование, в какой-то мере подобное светскому быту петербургского дэнди Онегина. Неудивительно поэтому, что в ответ на дилемму, поставленную перед ним в окончательном тексте поэмы тем же стариком-цыганом:

Примись за промысел любой:
Железо куй — иль песин пой
И селы обходи с медведем, —

Алеко предпочел именно последнее, то-есть то же, хотя и лишенное роскоши, но праздное и беспечное существование, только в новом, цыганском обличье. Заставив Алеко «водить и показывать Мишку» (как пренебрежительно отзывался об этом Достоевский), Пушкин выказал непогрешимое чутье художника, стремящегося не к романтической «поэтичности», а к жизненной правдивости своих изображений, к той поэзии действительности, замечательный, в какой-то мере параллельный «Евгению Онегину», образец которой уже являет собой эта еще романтическая его поэма.

«Прозаичность» цыганского быта Алеко — черта в высшей степени замечательная и еще в одном отношении. Легко принять жизнь среди первобытного племени с ее мечтательно-романтической, «поэтической» стороны, не теряя своего «благородства». Таковы, как правило, герои восточных поэм Байрона. Вспомним хотя бы его «Корсара», на которого все окружающие смотрят снизу вверх, как на некое высшее существо, как на прирожденного вождя-предводителя. Такими «вождями» являются и все байроновские герои. Жизнь Алеко в таборе носит совсем иной характер. Он принимает «цыганское бытие» со всей его прозой, во всей его скудости, во всей его нищете; и он внешне полностью ассимилируется с «цыганами». Это — романтический герой, но это — отнюдь не герой Байрона.

Глубоко жизненен и правдив и тот конфликт между дворянином-вольнолюбом и народной цыганской волиницей, который составляет основную идейную суть поэмы. Здесь, правда, еще на условно-литературном материале лирико-драматической поэмы, в формах романтической экзотики, но уже со всюю резкостью, в упор поставлена та тема ограниченности дворянского вольнолюбия, его оторванности, «страшной далекости» от народа, которая составит внутреннее содержание, идейный подтекст и «Бориса Годунова», и всего «Евгения Онегина».

Это, и в самом деле, делает «Цыган», в которых словно бы нет никаких элементов истории (если не считать некоторых исторических приурочений в рассказе старика-цыгана об измене Мариулы), произведением, в своем роде, несомненно историческим.

Замечательной чертой «Цыган» является и их народность, их тесная связь с национально-фольклорной стихией. Мы видели, что и характер Земфиры, и образы остальных цыганских персонажей строятся в духе и на основе народных цыганских песен. Это делает «Цыган» первым образцом того умения художественно проникать в дух и формы различных народов и эпох, которая составляет одну из замечательнейших и беспримерных особенностей зрелого пушкинского творчества.

Наконец, в «Цыганах» Пушкин переходит от субъективно-лирического восприятия действительности к восприятию объективно-драматическому. Есть свидетельство, что сам Пушкин говаривал, что только с «Цыган» он по-настоящему почувствовал в себе призвание к драме.

Заканчивая свою критическую статью о «Цыганах», П. А. Вяземский писал: «Пушкин совершил многое; но совершить может еще более... Он, конечно, далеко за собою оставил берега и сверстников своих; но все еще предстоят ему новые испытания сил своих; он может еще плыть далее в глубь и полноводье». ⁵⁹

«Плыть далее в глубь и полноводье», — такова, действительно, в высшей степени точная формула, определяющая собой наступившую пору полной творческой зрелости Пушкина, начало которой ознаменовано первыми главами его романа в стихах и последней из его романтических поэм. Из узких рамок «Кавказского Пленника» Пушкин устремился в «даль свободного романа», в просторы «Евгения Онегина»; из драмы личности — «Цыганы» — в широкий мир народной трагедии — исторических и социальных конфликтов «Бориса Годунова».



Глава VIII

ССЫЛКА В МИХАЙЛОВСКОМ. ТВОРЧЕСТВО ЭТОГО ПЕРИОДА. ЛИРИКА 1824—1825 гг.

1

Известие о «ссылке в ссылку», постигшей поэта, — о ссылке его из Одессы в Михайловское, — вызвало искреннее и глубокое возмущение среди многих его друзей.

«Кто творец этого бесчеловечного убийства? — негодовал в связи с этим П. А. Вяземский. — Постигают ли те, которые во-власти в эту меру, что есть ссылка в деревню на Руси? Должно точно быть богатырем духовным, чтобы устоять против этой пытки. Страшусь за Пушкина».¹

Тревога эта имела свои основания. О том, как тягостно сложилась для Пушкина жизнь в Михайловском, где он был отдан под надзор отца, которого власти обязали «шпионить» за сыном, свидетельствует единственный в своем роде документ — официальное обращение поэта к псковскому губернатору (письмо было отправлено, но не дошло по назначению) с просьбой оказать ему «последнюю милость» — ходатайствовать перед царем о заключении его в тюрьму: «Решился... просить его императорское величество, да соизволит меня перевести в одну из своих крепостей. Ожидаю сей последней милости от ходатайства вашего превосходительства».²

«Спаси меня хоть крепостию, хоть Соловецким монастырем», — призывал Пушкин влиятельного в эту пору при дворе Жуковского.³

В Петербурге еще до этого пошла слухи, что Пушкин не выдержал и покончил с собой.

«Стыжусь, что доселе живу, не имея духа исполнить пророческую весть, что разнеслась недавно обо мне, и еще не застрелился. Глупо час от часу далее вязнуть в житейской грязи, ничем к ней не привязанный», — прямо писал сам Пушкин в конце ноября 1824 г. в черновике одного из писем к тому же Жуковскому (в беловой текст он этих фраз не включил).⁴

Но опасения Вяземского оказались преувеличенными. Пушкин не только сам был «богатырем духовным», могучей жи-
знен-

ной натурой, но именно в русской деревне, пребывания в которой столь боялся «европеист» Вяземский, Пушкин впервые так длительно и вместе с тем так непосредственно, так близко, можно сказать, вплотную прикоснулся к той почве, которая является подлинным источником всяческого богатства, — прикоснулся к родной земле, к народу.

В первых письмах Пушкина из Михайловского слово «скука» буквально не сходит у него с языка. «О моем житье-бытье ничего тебе не скажу — скучно вот и все», — пишет он Вяземскому. Его жене, В. Ф. Вяземской, он жалуется на «бешенство скуки», его пожирающей. Сообщая брату, что бывает часто в Тригорском, в семье П. А. Осиповой, Пушкин тут же добавляет: «Скука смертная везде».⁵

Тем замечательнее выдержка из несколько более позднего письма его к одному из одесских приятелей, в котором он рассказывает о своей деревенской жизни. Жалуется он на скуку и в этом письме, но в нем уже звучат и другие, весьма характерные нотки:

«Вот уже четыре месяца, как нахожусь я в глухой деревне — скучно, да нечего делать; здесь нет ни моря, ни неба полудня, ни италианской оперы. Но зато нет — ни саранчи, ни милордов Уоринджовых. Уединение мое совершенно — праздность торжественна. Соседей около меня мало, я знаком только с одним семейством, и то вижу его довольно редко — целый день верхом — вечером слушаю сказки моей няни, оригинала няни Татьяны; вы, кажется раз ее видели, она единственная моя подруга — и с нею только мне не скучно».⁶

С няней связан был давний и, казалось бы, невозвратно отодвинутый в прошлое пласт первых детских впечатлений Пушкина. На этот первый пласт налегали уроки у иностранных гувернанток и гувернеров, годы пребывания в Лицее, южная ссылка. С няней Пушкин и вовсе в эту пору почти не встречался. Тем не менее образ няни неизгладимо запечатлелся и неоднократно вновь и вновь оживал в сознании и памяти поэта. Мы знаем, о няне умиленно и живо вспоминал он в одном из своих лицейских стихотворений 1816 года «Сон». С песнями и сказками няни связывал Пушкин и ранние свои порывы к поэтическому творчеству, красноречиво олицетворив в одном из стихотворений периода южной ссылки первое явление ему музы в образе «веселой старушки», своими волшебными вымыслами и напевами пленившей его «юный слух» («Наперсница волшебной старинны»).⁷ Уже не мифологизированный, а самый что ни на есть реальный и живой облик все той же своей няни воспроизвел Пушкин, изображая няню Татьяны.

Еще работая над второй главой «Евгения Онегина», он противопоставлял — в черновых строфах о воспитании Ольги и

Татьяны Лариных — естественный и простой, глубоко национально-русский мир их няни ложному и искусственному «проклятому воспитанию», даваемому иностранцами (легко заметить, что строки о няне здесь явно перекликаются со стихотворением «Сон»).⁸

В окончательный текст строфы эти не вошли, но в третьей главе «Онегина», в части ее, написанной совсем незадолго перед приездом в Михайловское, образ няни обрел замечательное художественное воплощение в знаменитом эпизоде ночного разговора Татьяны с ее «седой Филипьевной». Именно это-то место, конечно, и имел в виду Пушкин, когда рекомендовал своему одесскому знакомцу Арину Родионовну, как оригинал няни Татьяны. Дописывал Пушкин образ Филипьевны уже не по памяти, а с натуры (третья глава заканчивалась в Михайловском; под строфами XXXII — XXXIII имеется помета — 5 сентября).⁹

Снова Пушкин оказался сам-друг с няней, уже не малым ребенком, со смешанным чувством восторга и ужаса заслушивавшимся ее волшебных рассказов, а вполне зрелым, несмотря на свои молодые годы, человеком, притом великим поэтом, особенно способным оценить обаяние этой подлинно русской, подлинно народной натуры.

И — надо подчеркнуть это — облик няни, при всей своей несомненной патриархальности, не заключал в себе, вопреки утверждению некоторых критиков и биографов славянофильского толка, ничего сусально-иконописного. Традиционно-благочестивая и богомольная Арина Родионовна была, по рассказам всех знавших ее, подтверждаемым стихотворными обращениями к ней и самого же Пушкина, и Языкова, очень не прочь «выпить чарочку». Простая крепостная женщина, не за страх, а за совесть преданная своим «господам, она в то же время не имела в себе ничего принижено-рабского. Недаром в своем богатейшем сказочно-песенном репертуаре хранила она и песни об удалом «хозяине Сеньке Разине атамане». С чувством глубокого внутреннего достоинства и одновременно с горячей сердечной приязнью относилась няня к друзьям своего «любезного друга Александра Сергеевича» (обращение к поэту в одном из ее писем),¹⁰ который, в свою очередь, и в письмах, и в стихах неизменно именовал ее, дворовую крестьянку, столь необычными, по тому времени, в устах барина-помещика, словами — «подруга», «подружка».

И няня, действительно, была для поэта в трудные и горькие часы его опальной михайловской жизни, в тяжкие минуты яростных ссор с родителями не только второй матерью, одарившей его поистине материнской лаской, которой — нелюбимый ребенок в семье — он никогда не испытывал, но и умной старшей подругой.

гой и советницей, утишавшей его бурные вспышки и несдержанные порывы.

Бывало

Ее простые речи и советы,
И полные любви укоризны
Усталое мне сердце ободряли
Отрадой тихой...
Я был молод...
Я был ожесточен

— вспоминал поэт много, много лет спустя, почти совсем уже перед смертью, о жизни с няней в Михайловском во время своей ссылки («Вновь я посетил...» — черновая редакция).¹¹

Восхищавшая всех знавших ее своей чудесной, образно-самодетной, народной речью, Арина Родионовна не чуждалась при случае и крепкого словца. Вот, к примеру, отрывки одной из ее сказок в конспективной записи Пушкина, явно сохранившей колорит ее живого говора вплоть до самой интонации:

«Царь посылает его в особую комнату и повелевает ему готовиться отвечать на его загадки, т. е. повелевает ему построить церковь в одну ночь. Царевич думал, думал и наконец сказал: «Мать его так, повесить, так повесить, голова моя недорога». Царевна, обратясь в муху, является к нему. «Не печалься, Иван царевич, скинь портки, повесь на шесток да спи, а завтра возьми молоточек, ходи около церкви, где лишнее, отрежь, где неровно, приколоть». Царевич был безумная головушка, лег и заснул. Поутру церковь готова. «Ну,— сказал царь после обедни,— я хитер, а ты хитрее меня. Отдам за тебя старшую дочь. Но сперва узнай ее между 30 прочими». «Это немудрено»,— думал Иван царевич.— «Нет, мудрено»,— сказала царевна муха.— Мы завтра будем все с одинаковым лицом, с одинаковым убором».— Задумался царевич. «Мать его так, весить, так весить...»¹²

Не только не получившая решительно никакого образования, но и вовсе неграмотная (дошедшие до нас два ее письма к поэту писаны чужой рукой), Арина Родионовна, несомненно, обладала природным высокохудожественным чутьем. Для Пушкина она была в эту пору не только в высшей степени занимательной собеседницей, с которой одной ему «не было скучно», но и внимательной и на свой лад, вероятно, очень отзывчивой слушательницей многого и многого из того, что он создавал при ней в Михайловском.

Но я плоды моих мечтаний
И гармонических затей
Читаю только старой няне,
Подруге юности моей,—

замечал Пушкин тогда же в одной из строф четвертой главы

«Евгения Онегина». Уж, конечно, читал он ей и «Зимний вечер», и сцену разговора Тани с ее седой Филиппьевной, и, безусловно, «Песни о Стеньке Разине», и, наверное, «19 октября», где речь шла и о лично ей знакомых товарищах Пушкина — Пушкине, Дельвиге. Весьма возможно, с нею же делился поэт и многими, если не всеми, сценами своего «Бориса Годунова» по мере того, как они сходили с его «пальцев» (характерное словопотребление в одном из его писем того времени, явно подсказанное все тем же окружавшим его няниным бытом).¹³

Однако еще чаще, чем поэт читал своей няне, он сам слушал и снова, как в детстве, заслушивался ее неисчерпаемых сказок и рассказов, ее приговорок и прибауток, ее старинных былей и небылиц.

О долгих зимних вечерах в занесенном снегом и в большей своей части нетопленном старом михайловском доме, проводимых за слушанием сказок и песен няни, Пушкин постоянно упоминает в письмах этого времени. «Вечером слушаю сказки,— пишет поэт брату,— и вознаграждаю тем недостатки проклятого своего воспитания. Что за прелесть эти сказки! Каждая есть поэма!»¹⁴

«Я один-одинешенек,— сообщает Пушкин через некоторое время Вяземскому,— живу недорослем, валяюсь на лежанке и слушаю старые сказки да песни».¹⁵

О том же, на языке поэзии, рассказывает Пушкин в своем «Зимнем вечере».

Воет и плачет вьюга. Кругом ни души. Подле — «дряхлая голубка»-няня то со спицами «в наморщенных руках» («Подруга дней моих суровых...»), то с жужжащим своим веретенем:

Наша ветхая лачужка
И печальна, и темна,
Что же ты, моя старушка,
Приумолкла у окна?
Или бури завываньем
Ты, мой друг, утомлена,
Или дремлешь под жужжаньем
Своего веретена?

Выпьем, добрая подружка
Бедной юности моей,
Выпьем с горя; где же кружка?
Сердцу будет веселей.
Спой мне песню, как синица
Тихо за морем жила;
Спой мне песню, как девица
За водой поутру шла.

Завыванья бури за окном и ритмично журчащая, «как шум привычный и однообразный любимого ручья», спокойная и неторопливая нянина речь запомнились поэту на всю его жизнь.

Не буду вечером, под шумом бури
Внимать ее рассказам, затверженным
С издетства мной, но все приятных сердцу,
Как песни родины —

читаем в уже цитированной нами черновой редакции одного из самых лирически-задушевных стихотворений Пушкина — «Вновь я посетил...». Голосом родной земли — «колыбельными песнями», «песнями родины», живым источником самой доподлинной народности была для Пушкина в годы его михайловской ссылки няня — яркое и самородное воплощение национально-русского характера.

Во время михайловской ссылки поэт сблизился с одной из дворовых девушек, Олей Калашниковой. На первый взгляд это был обычный «барский» крепостной роман: девушку, которая стала матерью, родители выдали замуж за какого-то мелкого чиновника; тем все и кончилось. Но ласковая привязанность Пушкина к этой, по его собственным словам, очень милой и доброй девушке, которую он сравнивал с полюбившейся ему героиней только что вышедшей поэмы Баратынского «Эда» (тригорские соседки, наоборот, с пренебрежением величали ее «поломойкой»¹⁶), несомненно, усиливала его близость в эту пору к крестьянскому миру.

Простые и по-настоящему сердечные отношения установились у михайловского «барина» и со всеми его дворовыми людьми. Вот как рассказывает сам Пушкин в одном из писем к Вяземскому о своей встрече с обитателями Михайловского, когда он снова приехал туда уже после конца ссылки: «Деревня мне пришла как-то по сердцу... Ты знаешь, что я не корчу чувствительность, но встреча моей дворни, хамов и моей няни — ей богу приятнее щекотит сердце, чем слава, наслаждения самолюбия, рассеянности и пр.». Нельзя не признать, что если эти строки и выглядят «помещичьими», то только по традиционной лексике; дух же, их пронизывающий, совсем, совсем иной!

С этим вполне совпадает и замечательное свидетельство очевидцев, относящееся ко времени пребывания поэта в ссылке в Михайловском, о том, что он «дружески обходился с крестьянами и брал за руку знакомых, здороваясь с ними». «Отлично добрый господин, — отзывался о Пушкине один из окрестных крестьян, живших в Святых горах, — который награждает деньгами за услуги даже собственных своих людей; ведет себя весьма просто и никого не обижает».¹⁷

Близость Пушкина в период михайловской ссылки к простым людям не ограничивалась только отношениями его со своей дворней. Поэт очень сдружился с Ларивоном Раевским, или попом Шкодой, как его попросту называли, священником церкви в Вороничах, неподалеку от Михайловского, человеком, по своему быту мало чем отличавшимся от крестьян. Вот как вспоминала об отношениях отца с поэтом дочь попа Шкоды:

«Покойный Александр Сергеевич очень любил моего тятеньку. И к себе в Михайловское приглашали, и сами у нас бывали совсем запросто. Подъедет верхом к дому и в окошко плетью... цок...: «Поп у себя?» спрашивает... А если тятеньки не случится дома, всегда прибавит: «Скажи, красавица, чтоб беспреренно ко мне наведася, мне кой о чем потолковать с ним надо!» И очень они любили с моим тятенькой толковать; хотя он был совсем простой человек, но ум имел сметливый, и крестьянскую жизнь, и всякие крестьянские пословицы и приговоры весьма примечательно знал. Только вот насчет божественного они с тятенькой не всегда сходились, и много споров у них через это выходило. Другой раз тятенька вернется из Михайловского туча тучей, шапку швырнет.— «Разругался я,— говорит,— сегодня с михайловским баринотом вот до чего,— ушел, даже не попрощавшись... Книгу он мне какую-то богопротивную все совал,— так и не взял, осердился!». А, глядишь, двух суток не прошло,— Пушкин сам катит на Воронич, в окошко плеткой стучит.— «Дома поп? — спрашивает.— Скажи,— говорит,— я мириться приехал». Простодушный был барин, отходчивый...»¹⁸

Сохранилось много рассказов и воспоминаний современников о том, как Пушкин любил по праздникам вмешиваться в ярмарочную толпу, прислушиваться к лению нищих слепцов, к оживленной и образной народной речи:

«Пушкин любил ходить на кладбище, когда там «голосили» над могилками бабы, и прислушиваться к бабьему «причитанию», сидя на какой-нибудь могилке.— На ярмарке в Святых Горах Пушкин любил разгуливать среди народа и останавливаться у групп, где нищие тянули «Лазаря» и где парни и девушки водили хоровод, плясали, или где крестьяне перебранивались и спорили. Пушкин простаивал с народом подолгу, заложив руки за спину...».¹⁹

Много подобных рассказов было записано и со слов самих крестьян. Для того чтобы не «пугать» и не стеснять крестьян своим барским видом, Пушкин «опрощался»,— рядился в простое крестьянское платье:

«Он любил гулять около крестьянских селений и слушал крестьянские рассказы, шутки и песни... Во время бывших в Святогорском монастыре ярмарок Пушкин любил ходить, где более было собравшихся старцев (нищих). Он, бывало, вмешает-

ся в их толпу и поет с ними разные припевки, шутит с ними и записывает, что они поют, а иногда даже переодевался в одежду старца и ходил с нищими по ярмарке...».²⁰

Близко знавший Пушкина П. В. Киреевский передает, что «когда псковский архиепископ Евгений посетил Святогорский монастырь, к нему внезапно явился с ярмарки Пушкин в одежде русского мужика, чем очень удивил преосвященного».²¹ Такое поведение Пушкина вызывало, естественно, негодование соседей-помещиков.

«В девятую пятницу после Пасхи,— рассказывает А. Н. Вульф,— Пушкин вышел на Святогорскую ярмарку в русской красной рубашке, подпоясанный ремнем, с палкою, в корневой шляпе, привезенной им еще из Одессы. Весь новоржевский бомснд, съезжавшийся на эту ярмарку закупать сахар, вино, увидя Пушкина в таком костюме, весьма был скандализован».²²

Невольно вспоминаются ядовитые слова критика «Вестника Европы» по поводу первой поэмы Пушкина о «госте в армяке, в лаптях», появившемся в Благородном собрании.

К живительному источнику — народной русской жизни — Пушкин во время своей михайловской ссылки, повторяю, смог принимать так длительно и так жадно, как никогда ни до, ни после этого. Во время ссылки он провел в Михайловском безвыездно больше двух лет: приехал 9 августа 1824 г., выехал в Москву на заре 4 сентября 1826 г. В последующие свои приезды и в Михайловское, и в Болдино Пушкин оставался там обычно не подолгу (самое длительное пребывание его в деревне — в болдинскую осень 1830 г. — продолжалось менее трех месяцев).

Говоря о периоде михайловской ссылки, биографы и комментаторы обычно особенно подробно останавливались на отношениях Пушкина с соседками из Тригорского — Осиповой и ее дочерьми, на страстном увлечении поэта Анной Петровной Керн.

На самом деле наиболее значительным в эти годы были для Пушкина не отношения с барышнями Вульф, с которыми он болтал и шутил по-французски, не страсть к Керн, которой он писал пламенные письма на французском же языке, а мир русской народной жизни, со всех сторон его обступавшей: народные песни и сказки «подруги суровых дней», «дряхлой голубки» — няни; русский сметливый ум попа Шкоды с его присловьями и поговорками, которые, несомненно, дали материал для речи чернецов из тогда же писавшегося «Бориса Годунова»; картины народного горя и народного веселья — причитания баб, «голосящих» по своим покойникам, песни нищих слепцов про Лазаря и Алексея божия человека (песня, умилавшая в свое время Радищева), деревенские хороводы, крестьянские рассказы, смех и шутки праздничной ярмарочной толпы.

В своем михайловском заточении, как и прежде, в период южной ссылки, Пушкин жил самой напряженной интеллектуальной жизнью передового человека своего времени. Отсутствие личного общения с друзьями, единомышленниками, литераторами Пушкин восполнял оживленной, как никогда, перепиской, в которой и им, и его многочисленными корреспондентами — Вяземским, Жуковским, Дельвигом, Пуцциным, А. Бестужевым, Рылсевым, Н. Н. Раевским и многими, многими другими — ставились и обсуждались самые разнообразные вопросы общественно-политической и, в особенности, литературной современности; затевались страстные споры, связанные с насущными задачами литературного развития; высказывались всякого рода теоретические и литературно-критические замечания; оценивались текущие литературные новинки и т. д.

Однако новый и совсем особый тон сообщало жизни и творчеству Пушкина михайловского периода не столько все это, сколько именно живое и непосредственное соприкосновение с жизнью народа, крестьянства. Возмущенный крепостническими порядками и самодержавным произволом «родной Турции», как с горькой иронией именовал Пушкин в одном из своих писем периода южной ссылки александровско-аракчеевскую Россию,²³ он не на шутку подумывал, как бы вовсе «удрать» из нее — «бежать» из царского плена за границу. Живописно-романтические замыслы «поэтического побега» на корабле корсара Морали Пушкин делал еще в Одессе (вспомним стихотворение «К морю»). Не оставил он мысли о тайном отъезде на «чужбину» и после переезда в Михайловское. При участии только что упомянутого А. Н. Вульфа и некоторых других близких людей (брата Льва, П. А. Осиповой), посвященных в этот замысел поэта, был даже подробно разработан план его «бегства», правда, значительно менее поэтический, но едва ли не более осуществимый.

Но покинуть свою родную страну, покинуть Россию великий национальный поэт Пушкин не мог.

Сохранился незавершенный, но очень выразительный черновой набросок обращенного к брату прощанья Пушкина с «неблагосклонным пределом», где царит «самовластье», где в непрерывных гонениях, изгнании, заточении проходят его лучшие годы. Пушкин, повидимому, начал набрасывать эти стихи еще на юге в Одессе, в мае — первой половине июня 1824 г., но снова вернулся к ним уже в Михайловском, в конце октября — ноябре 1824 г.²⁴

Презрев и голос укоризны,
И зовы сладостных надежд,
Иду в чужбине прах отчизны
С дорожных отряхнуть одежд.

Умолкни, сердца шопот сонный,
Привычки давней слабый глас,
Прости, предел неблагосклонный,
Где свет узрел я в первый раз!

Все мог «презреть» Пушкин — и «укоризны», и «надежды», — мог восторжествовать над силой «давней привычки», но не мог он разорвать кровной связи между собой — русским поэтом, «эхом русского народа» — и родной землей, своим народом. Пушкин чувствовал, что разрыв этой связи будет и гибелью его как великого русского поэта.

Взращенный могучим народным подъемом двенадцатого года, горячей революционной любовью (вспомним: «Только революционная голова...») любивший свою отчизну — ее природу, ее быт, ее историю, веривший в «высокий жребий», выпавший русскому народу, в его «высокое предназначение», Пушкин понимал, что жить полной и плодотворной творческой жизнью он мог только в России. И вот, после обращения к брату («Благослови побег поэта»), представляющего почти воспроизведение слов о «поэтическом побеге» из стихотворения «К морю», Пушкин неожиданно из мажорного тона переходит в тона глубокого раздумья и печали, связанные с мыслью о дальнейшей своей судьбе «в чужбине»:

Умолкнет он под небом дальным.

сне,

Один печальным

Угаснет в чуждой стороне.

Настанет час желанный

И благосклонный славянин

К моей могиле безымянной

Этими раздумьями тема «поэтического побег» как бы подсекается под самый корень. Поэт словно бы перестает находить слова: на приведенных неоформленных обрубках строк он и бросает эти стихи, как бросает затем и самые планы побег на «чужбину».

2

По словам В. И. Ленина, крестьянин «не только у нас, а во всем мире является практиком и реалистом». * Тесное общение с народом, с крестьянами или с людьми из среды, к ним непосредственно примыкавшей, приобщение к миру народного творчества оказывали, несомненно, самое благотворное влияние на всю духовную жизнь поэта в годы михайловского заточения, закаляли и укрепляли его душевные силы и тем самым послужили одним из могучих стимулов к необыкновенно яркому

* В. И. Ленин. Соч., изд. 3-е, т. XXIV, стр. 168.

проявлению его творческой энергии в формах все развивающегося, все крепнущего и усиливающегося художественного реализма — поэзии действительности.

«Чувствую, что духовные силы мои достигли полного развития, я могу творить», — писал Пушкин Николаю Раевскому в июле 1825 г., в самый разгар своей работы над «Борисом Годуновым». ²⁵

Слова эти можно с полным правом распространить и на все пушкинское творчество михайловского периода.

Михайловский период составляет новый и важнейший этап в идейно-художественном развитии поэта. В своем крутом и стремительном творческом пути Пушкин словно бы поднялся в эту пору на некий горный край, с которого можно было оглядеться на все пройденное, и откуда в то же время в некоей прозрачной дымке, в не вполне еще ясных, но уже различных очертаниях вырисовывались дали грядущего.

В «совершенном уединении» михайловской ссылки, располагавшем еще гораздо больше, чем на юге, к внутренней сосредоточенности, к «жажде размышлений» и «вниманию долгих дум», поэт, действительно, как бы озирается на все свое прошлое. Не случайно вскоре же по приезде в Михайловское он принимается за писание своих автобиографических записок, которые должны были подытожить весь его жизненный опыт, охватить круг всего им пережитого, перевиданного и пережитого. ²⁶

В Михайловском же Пушкин энергично принимается за осуществление издавна лелеявшегося им замысла впервые выпустить отдельным изданием сборник своих стихов. Поэт проявляет при этом весьма большую самокритичность. Он тщательно отбирает лучшее и наиболее ценное из всего им написанного, многое из отобранного подвергает весьма основательной переработке. ²⁷ Все это было несомненным (параллельным «Запискам») подведением творческого итога, тем более что одновременно Пушкин замышлял переиздать и свои поэмы (издание тогда не осуществилось), к которым он относился в эту пору также весьма критически, как к пройденному этапу своей литературной работы («... поэмы мои скоро выйдут. И они мне надоели; Руслан молокосос, Пленник зелен...», — читаем в одном из писем этого времени). ²⁸

В то же время, знакомясь с творческими тетрадями Пушкина михайловского периода, мы обнаруживаем в них немало зерен или даже уже ростков более или менее отдаленного будущего. Мы сталкиваемся здесь и с замыслом художественного произведения из жизни африканского предка Пушкина, и с заготовками для его будущих сказок. К концу 1824 г. относится первая и, в сущности, почти полностью законченная (в дальнейшем она подверглась только стилистической доработке) редакция

знаменитых стихов о Клеопатре. В Михайловском же, повидимому, зародились замыслы по меньшей мере двух, а может быть и трех, из будущих «маленьких трагедий Пушкина («Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери» и, возможно, «Каменный гость»)). Наконец, как раз в эту же пору Пушкин впервые начинает и в самом деле обращаться от стихов к «смирненной прозе», о чем полусуто писал еще на юге (не говоря уже об автобиографических записках, которые сам он именует «презренной прозой», несколько критических статей и ряд писанных тоже «презренной прозой» сцен «Бориса Годунова»).

Но своеобразный стык прошлого и будущего — михайловский период — являет нам, как уже сказано, и великолепную картину настоящего, зрелище небывало пышного и блистательного, даже для Пушкина, расцвета его творчества.

Действительно, именно в эту пору во весь свой богатырский рост развертывается колоссальная творческая мощь Пушкина. По количеству, многообразию и вместе с тем художественной полноценности, полновесности созданных произведений последние месяцы 1824 и весь 1825 год превосходят решительно все, с чем мы сталкивались в предыдущие периоды, а из последующих уступают лишь знаменитой, ни с чем не сравнимой болдинской осени 1830 года. В самом деле, за это время (всего около шестнадцати месяцев) Пушкиным необычайно быстро были завершены начатые еще на юге «Цыганы» (в Михайловском, как мы помним, была создана преобладающая часть поэмы: 424 стихотворных строки из общего числа 569); писались очередные главы «Евгения Онегина» (окончена третья и написана четвертая); были созданы «Борис Годунов», «Граф Нулин», написание которого, по свидетельству самого Пушкина, потребовало всего «двух утр»; «Сцена из Фауста»; наконец, огромное, дотоле тоже никогда еще не бывавшее количество более или менее мелких стихотворных произведений, всего (считая незаконченные наброски и отрывки) около 90 пьес, в числе которых, однако, имеются также и такие «капитальные» вещи, как «Разговор книгопродавца с поэтом», как цикл «Подражаний Корану», как «Андрей Шенье», «19 октября», «Жених».

Уже из этого перечня видно, как широк и разнообразен был самый размах пушкинского творчества этого периода. Действительно, Пушкин пишет в эту пору в самых различных художественных жанрах: от острой и когтистой «летунии»-эпиграммы — до философского драматического этюда, до социальной и исторической трагедии; от лирического стихотворения и романтической поэмы — до реалистического стихотворного романа, до шутивно-пародийной, реально-бытовой повести в стихах.

Необычайной зрелости и высоты достигает в эту пору пушкинская лирика, представляющая собой наиболее непосред-

ственное проявление личности поэта. Автор едва ли не самых искренних и глубоких во всей мировой литературе элегий, Пушкин еще раньше резко возражал против того условно-литературного, монотонно-унылого элегизма, который был распространен в современной ему русской поэзии, которым и сам он грешил в поздние лицейские годы и которым была окрашена даже его первая южная поэма. «...не мешало бы нашим поэтам иметь сумму идей гораздо позначительнее, чем у них обыкновенно водится. С воспоминаниями о протекшей юности литература наша далеко вперед не подвинется», — замечал он в одном из своих критических набросков начала 20-х годов.²⁹

В 1825 г. в Михайловском Пушкин пишет эпиграмму «Соловей и кукушка»:

В лесах, во мраке ночи праздной,
Весны певец разнообразный
Урчит и свищет, и гремит;
Но бестолковая кукушка,
Самолюбивая болтушка,
Одно куку свое твердит,
И эхо вслед за нею то же.
Накуковали нам тоску!
Хоть убежать. Избавь нас, боже,
От элегических куку!

Необыкновенным богатством и разнообразием отличается в эту пору переливающаяся всеми красками, всеми тонами, поистине «соловьиная» пушкинская лирика. Наряду с мужественной печалью, окрашивающей обращение к далеким лицейским товарищам («19 октября»), мы находим здесь и восторженный гимн торжествующей любви («Я помню чудное мгновенье»), и исполненную страстной веры в неизбежную победу светлых начал жизни — солнца над тьмою, разума над предрассудками — «Вакхическую песню», и задушевное обращение к «подруге» «суровых дней» — старушке-няне («Зимний вечер»), и элегическое шестистишие о последних цветах осенних полей, и многое, многое другое.

Именно в эти михайловские годы пушкинская лирика не только подымается на высшую ступень художественной красоты, но и окончательно приобретает тот свой особый высоко и подлинно человеческий и вместе с тем предельно искренний и правдивый, глубоко реалистический — абсолютно «естественный» — характер, о котором прекрасно сказал Белинский: «Общий колорит поэзии Пушкина и, в особенности, лирической, — внутреннего красота человека и лелеющая душу гуманность... Есть всегда что-то особенно благородное, кроткое, нежное, благоуханное и грациозное во всяком чувстве Пушкина. В этом отношении, читая его творения, можно превосходным образом воспитать в

себе человека... Ни один из русских поэтов не может быть столько, как Пушкин, воспитателем юности, образователем юного чувства. Поэзия его чужда всего фантастического, мечтательного, ложного, призрачно-идеального; она вся проникнута насквозь действительностью; она не кладет на лицо жизни белил и румян, но показывает ее в ее естественной, истинной красоте; в поэзии Пушкина есть небо, но им всегда проникнута земля». ³⁹

Говоря о гуманности стихов Пушкина, о том, что они — лучшая школа для воспитания в себе человека, человеческого достоинства, Белинский, несомненно, имел в виду тот могучий освободительный дух, которым исполнена вся пушкинская лирика. Действительно, Пушкин — певец свободы политической, свободы от гнета «самовластья» и «рабства» — самодержавия и крепостничества, — является вместе с тем певцом и всяческого высвобождения человека из уз и пут феодального мирозерцания, феодального мышления, феодальной морали. В этой связи мы имеем право сказать, что даже такие разделы пушкинского творчества, как личная, любовная лирика, сочетающая в себе силу и свободу чувства с его огромной искренностью, чистотой, высокой и подлинной человечностью, проникнуты освободительными идеями своего времени, кровно связаны с первым периодом в развитии русского революционного движения. Глубоко не случайно, например, что автор первого послания к Чаадаеву («Любови, надежды, тихой славы...») был вместе с тем и автором стихов, обращенных к Керн («Я помню чудное мгновенье»).

На первый взгляд эти два произведения могут показаться даже противоречащими, противостоящими друг другу. Однако их общая мажорная тональность, с одинаковой страстной силой звучащая в каждом из них тема «пробуждения» к новой жизни сообщает им некую органическую слитность, целостность и единство.

В то же время в своих михайловских стихах Пушкин не остается в кругу только личных переживаний. Он пишет большую историческую элегию «Андрей Шенье», где личное органически переплетается с общественным, интимная лирика — с политикой.

В михайловских стихах снова начинают все громче звучать примолкшие было после «Сеятеля» вольнолюбивые политические мотивы. Уже в первом послании к Языкову («Издревле сладостный союз»), написанном вскоре по приезде в Михайловское, личная нота — горькие обиды на новую ссылку — сливается с гневным протестом против «самовластья»:

Но злобно мной играет счастье:
Давно без крова я ношусь,
Куда подует самовластье;
Уснув, не знаю, где проснусь.—
Всегда гоним, теперь в изгнанье
Влачу закованные дни.

В конце послания, призывая Языкова посетить «изгнанья темный уголок» — Михайловское, Пушкин прямо устанавливает переключку со своими былыми вольными стихами:

Надзор обманем караульный.
Всехвалим вольности дары...

Вольнолюбивые настроения безусловно усилились у Пушкина после посещения Михайловского старыми лицейскими товарищами поэта, живыми свидетелями былого, досылочного, периода, периода «Вольности» и «Деревни», — И. И. Пушным (11 января 1825 г.) и Дельвигом (в середине апреля 1825 г.). Особенное значение в этом отношении, конечно, имел приезд декабриста Пушкина.

Из беседы с Пушным Пущин, очевидно, вынес вполне ясное представление о его резко оппозиционной настроенности. В свою очередь, из рассказов Пущина о его посещении михайловского изгнанника могли убедиться в этом и другие декабристы, в частности Рылеев, который еще раньше в письме к Пушкину, посланном им как раз с Пушным, переходя на «ты», замечал, как мы помним, что он считает себя вправе на это не только «по душе», но и «по мыслям». После рассказов Пущина, Рылеев, видимо, еще больше утвердился в этом своем предположении. Во всяком случае характерно, что вскоре после этого Рылеев и А. Бестужев и сами собрались было поехать к Пушкину в Михайловское. «Мы с Бестужевым намереваемся летом проведать тебя: будет ли это кстати?» — спрашивал Рылеев Пушкина месяца два спустя.³¹

Именно в связи со всем этим Пущин, очевидно, и решился, наконец, рассказать своему другу о существовании тайного общества, которое ранее он так упорно от него таил.³² Можно думать (хотя Пущин об этом и не говорит), что сказал он Пушкину и о подготовляющемся восстании и даже обещал заранее уведомить об этом поэта, чтобы дать возможность и ему принять в нем участие.

По крайней мере, именно таков, очевидно, смысл с трудом поддающейся прочтению и разобранной во многом предположительно черновой эпиграммы Пушкина «Заступники кнута и плети», набросанной им среди черновиков «Андрея Шенье» и оканчивающейся весьма выразительными и красноречивыми словами, показывающими, что поэт, действительно, ждал в эту пору зова со стороны деятелей тайного общества:

Когда позовут
Меня на полную расправу,
За ваше здравие и славу
Я дам царю мой первый кнут.

В вариантах: «Когда для дела позовут», «Как для расправы позовут», «Влепить первый кнут», «отдарить первый кнут».

Весьма вероятно, что к тому же михайловскому периоду относится и эпиграмма Пушкина на Александра I «Воспитанный под барабаном». В Михайловском же написан был Пушкиным и новый его политический нозаль — «святочная песенка». До нас он не дошел, но о характере его содержания можно вполне судить по опасениям Пушкина попасть за него, если бы он дошел до властей, «в крепость». ³³ Видимо, поэтому нозаль и был уничтожен.

Однако самым значительным из всего этого является, конечно, историческая элегия «Андрей Шенье».

В 1823 г. Пушкин, как мы знаем, назвал стихотворение «Наполеон», написанное им в 1821 г., своим «последним либеральным бредом». Однако по своему тону «Андрей Шенье» явно во многом перекликается с «Наполеоном». В «Андрее Шенье» снова восторженно звучит вера в конечное торжество «священной свободы», которая была выражена в концовке «Наполеона» и которая окрашивает собой в такие мажорные тона написанную одновременно с «Андреем Шенье» «Вакхическую песню». Шенье обращается к «богине чистой» — свободе:

Сокрылась ты от нас; целебный твой сосуд
Завешен пеленой кровавой:
Но ты придешь опять со мщением и славой,—
И вновь твои враги падут;
Народ, вкусивший раз твой нектар освященный,
Все ищет вновь упиться им;
Как будто Вакхом разъяренный
Он бродит, жаждою томим:
Так — он найдет тебя. Под сению равенства
В объятиях твоих он сладко отдохнет;
Так буря мрачная минет!

В черновиках вместо строк с упоминанием о Вакхе было сперва: «как отрок смятенный» «Любовник, неистовый, смятенный», «Как пламенный» и, наконец:

Как пылкий юноша и дерзкой и смятенный
Он бродит за тобой любовью томим. ³⁴

Вариант этот, несомненно, интересен, поскольку он прямо перекликается с пушкинским посланием к Чаадаеву 1818 г., где ожидание поэтом и его другом святой вольности, как мы помним, также приравнялось к ожиданию молодым любовником минут свиданья с возлюбленной.

Многозначительны и, несомненно, окрашены личным чувством слова Пушкина о неизменной до конца дней преданности Шенье своим свободолюбивым идеалам:

...лира юного певца
О чем поет? Поет она свободу:
Не изменилась до конца.

Так сам Пушкин позднее, после разгрома восстания декабристов, скажет на этот раз уже прямо о себе самом в «Арионе»: «Я гимны прежние пою».

Знаменательна и постановка в упор в «Андрее Шенье» темы об отношении поэзии к политике. Особенно выразительно твердое и в конечном счете совершенно определенное решение Пушкиным этой темы. Накануне казни Шенье жалеет было, что, ринувшись со своими стихами в гущу политической борьбы, он напрасно погубил свою «златую младость», пренебрег мирной и беспечной жизнью в кругу друзей, среди пиров и любовных усад:

«Куда, куда завлек меня враждебный гений?
Рожденный для любви, для мирных искушений,
Зачем я покидал безвестной жизни тень,
Свободу и друзей, и сладостную лень?
Судьба лелеяла мою златую младость;
Беспечною рукой меня венчала радость,
И муза чистая делила мой досуг.
На шумных вечерах друзей любимый друг
Я сладко оглашал и смехом, и стихами
Сень, охраненную домашними богами.
Когда ж, вакхической тревогой утомясь
И новым пламенем незапно воспалюсь,
Я утром наконец являлся к милой деве
И находил ее в смятении и гнев;
Когда, с угрозами, и слезы на глазах,
Мой проклиная век, утраченный в пирах,
Она меня гнала, бранила и прощала,—
Как сладко жизнь моя лилась и утекала!
Зачем от жизни сей, ленивой и простой,
Я кинулся туда, где ужас роковой.
Где страсти дикие, где буйные невежды.
И злоба и корысть!..

Но эта минута слабости тут же проходит; в поэте-лирике снова оживает боец, элегия превращается в грозную и бичующую политическую сатиру. Ломается и самый метрический строй стихотворения. Начатая было все в том же задумчиво-

элегическом шестистопном ямбе очередная строка круто останавливается: замедленный шестистопный ямб сменяется коротким и энергичным ямбом четырехстопным, который и окрашивает собой все окончание монолога Шенье (из 31 последующего стиха 21 звучит в четырехстопных ямбах):

Погибни, голос мой, и ты, о призрак ложный,
Ты, слово, звук пустой...

О, нет!

Умолкни, ропот малодушный!
Гордись и радуйся, поэт:
Ты не поник главой послушной
Перед позором наших лет;
Ты презрел мощного злодея;
Твой светоч, грозно пламенея,
Жестоким блеском озарил
Совет правителей бесславных;
Твой бич настигнул их, казня
Сих палачей самодержавных;
Твой стих свистал по их главам.
Ты звал на них, ты славил Немезиду;
Ты пел Маратовым жрецам
Кинжал и деву-Эвмениду!

Славить первые дни французской революции и «петь Маратовым жрецам кинжал и деву-Эвмениду» — значило во Франции 1793 г., во время диктатуры якобинцев, быть контрреволюционером. Пушкин, как мы знаем и из его оды «Вольность», и из стихотворения «Кинжал», также осуждал якобинцев (осуждение якобинцев звучало даже и у Радищева в его «Песни исторической»). Однако восторженно приветствовать первые дни французской революции в александровско-аракчеевской России, да еще совсем накануне восстания 14 декабря — значило писать революционные стихи. Это прямо подтверждается и судьбой данного стихотворения Пушкина. Строки, посвященные в нем описанию французских революционных событий (44 стиха), были выброшены при печатании по требованию цензуры. Мало того, после восстания декабристов, эти выброшенные цензурой строки стали распространяться в списках с надписью «На 14 декабря». Привлеченный в связи с этим к следствию и допрошенный Пушкин заявил, что «все сии стихи никак без явной бессмыслицы не могут относиться к 14 декабря» и что они столь же «явно относятся к французской революции». Это так и было. Стихотворение «Андрей Шенье», действительно, было подлинной исторической элегией, в которой описывались

события именно того времени. Вместе с тем мы можем с уверенностью сказать, что Пушкин, когда он писал о судьбе Андрея Шенье, думал и о своей собственной судьбе — судьбе автора «Вольности» и «Кинжала», также гонимого и преследуемого тираном и самодержавными палачами. Недаром, узнав вскоре о неожиданной смерти Александра I, Пушкин возбужденно восклицал в письмах к друзьям: «Я пророк, ей богу, пророк! Я Андрея Шенье велю напечатать церковными буквами во имя отца и сына...»³⁵ Шенье в конце пушкинского стихотворения, идя на казнь, предсказывает, как мы помним, близкую смерть «тирана». Реакция Пушкина на смерть Александра I явно свидетельствует, что именно его-то Пушкин и имел в виду, когда вкладывал в уста своего Андрея Шенье гневные и негодующие проклятия «пигмею» и «ничтожному палачу» — тирану. В черновиках это выражено особенно ощутимо:

Тебя, губитель роковой,
Тебя, пигмей самодержавный.
*Завистник гения, безумный*³⁶

Все сказанное делает «Андрея Шенье» новым вольным стихотворением Пушкина, по яркости и энергии ни мало не уступающим ни одному из его прежних вольных стихов. И не приходится удивляться, что властям «дух» этого «сочинения» казался столь предосудительным, что именно из-за него за поэтом был установлен секретный надзор, который так до конца жизни и не был снят.³⁷

3

Но дело не только в количественном размахе и даже не только в идейном богатстве и разнообразии пушкинского творчества михайловского периода. Особенно важно, что именно в Михайловском оно окончательно приобретает некое новое качество, которое поднимает его на новую и исключительно важную ступень, — качество подлинной народности.

Проблема народности в литературе как раз в эту пору, в период, непосредственно предшествовавший восстанию декабристов, приобрела особую актуальность. В журналах завязались оживленные споры на тему о народности, причем споры эти отражали точку зрения представителей различных общественно-политических лагерей, боровшихся тогда в русском обществе.

Русские «романтики», в особенности прогрессивные, типа, скажем, П. А. Вяземского, который, кстати сказать, первый стал употреблять и самое слово «народность»,³⁸ выдвигали ее в каче-

стве одного из основных признаков новой литературы. При этом понятие «народность» было для них обычно равнозначно понятию «национальность», которая, в свою очередь, сводилась к так называемому «местному колориту», «отпечатку местности», национальным краскам, понимаемым чаще всего достаточно внешним образом. Отрицая народность «романтиков», реакционные «классики» во главе с Шишковым противопоставляли ей свое требование «национальности» в литературе, которая заключалась, по их мнению, в архаической «чистоте» языка (борьба с «галлицизмами») и национально-русской тематике, разрабатываемой в реакционном, официально-«патриотическом» духе защиты устоев самодержавия и православия против революционных идей и «неверия». Требование национального языка и национально-исторической тематики выдвигала и группа Катенина, Грибоедова, Кюхельбекера, вкладывая, однако, в эти понятия декабристски-гражданское содержание.

Пушкин не принимал прямого участия во всех этих журнальных спорах, если не считать его статьи 1825 г. «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова», где дается характеристика Крылова именно как «истинно народного» русского поэта, «представителя духа» русского народа. Однако тема национальности, народности, несомненно, стояла в центре внимания и интересов и самого Пушкина. Недаром так много места занимает она в его переписке с друзьями-литераторами, в особенности с П. А. Вяземским. Как раз к тому же 1825 г., к поре наиболее интенсивной работы над «Борисом Годуновым», относится и очень интересный набросок специальной статьи Пушкина о народности в литературе, очевидно предназначавшейся им было для печати. Свою статью Пушкин начинает со столь характерного для него стремления — прежде чем начать говорить по существу, условиться о том, что следует понимать под самым словом «народность».

«С некоторых пор вошло у нас в обыкновение говорить о народности, требовать народности, жаловаться на отсутствие народности в произведениях литературы, но никто не думал определить, что разумеет он под словом „народность“».

Пушкин прежде всего решительно возражает против чисто внешнего понимания народности, которым грешили почти все участники споров о ней, к какому бы политическому лагерю они ни принадлежали. «Один из наших критиков,— иронически продолжает Пушкин,— 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». Однако, спрашивает Пушкин далее, «что есть народного в Россияде ...кроме имен,

как справедливо заметил кн. Вяземский? Что есть народного в *Ксении*, рассуждающей шестистопными ямбами о власти родительской с наперсницей посреди стана Димитрия?» Выбор произведений, на которые указывает Пушкин, не случаен. Отказ в народности автору «Россияды» Хераскову направлен был Вяземским по адресу шодымавших его на щит «классиков»; однако, следующий за этим пример из «Димитрия Донского» Озерова бьет уже — вольно или невольно — по самому Вяземскому, считавшему трагедии Озерова образцом русской романтической (а, значит, с его точки зрения, исполненной народности) драматургии.

Такую же видимость народности усматривает Пушкин не у одного только Озерова. А. А. Бестужеву по поводу его повести «Изменник», отнесенной к эпохе Московской Руси начала XVII века, поэт как раз около этого же времени укоризненно пишет: «Твой Владимир говорит языком немецкой драмы, смотрит на солнце в полночь...». Несмотря на русские исторические имена, отсутствие «национального, русского» с огорчением подчеркивает одновременно Пушкин и в «Думах» Рылеeva.

По Пушкину, народность заключается не в этих внешних признаках: «Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу». ³⁹ Выразить в своем творчестве с наибольшей силой национальный «образ мыслей и чувствований», выразить «особенную физиономию» данного народа — это и значит быть «народным». Причем такая внутренняя и действительная, а не мнимая народность может проявиться и не только на «отечественной» тематике: «Мудрено отъять у Шекспира в его *Отелло*, *Гамлете*, *Мера за меру* и проч.—достоинства большой народности,— пишет Пушкин в наброске той же статьи.— *Vega* и *Кальдерон* поминутно переносят во все части света, заедают предметы своих трагедий из итальянских новелл, из французских ле. *Ариосто* воспевае*т* Карломана, французских рыцарей и китайскую царевну. Трагедии *Расина* взяты им из древней истории. Мудрено однако же у всех сих писателей оспаривать достоинства великой народности». ⁴⁰ К сожалению, набросок остался явно незавершенным. (Обрывается на словах — сперва: «Писатель, проникнутый духом отечества, все, что», затем: «Но в России»).

Во всех приведенных нами рассуждениях о народности Пушкин разумет под нею национальное своеобразие писателя. Между тем уже Вяземский в своей полемике с М. Дмитриевым по поводу «Бахчисарайского Фонтана», указывая, что в русском

языке того времени не было принято слово «национальный», вместе с тем отмечал двойное значение в тогдашнем употреблении слова «народный»: «У нас слово народный отвечает одно двум французским словам: *populaire* и *national*... мы говорим песни *народные* и дух *народный* там, где французы ска-зали бы *chanson populaire* и *esprit national*». ⁴¹

Пушкин, который внимательно следил за полемикой Вяземского с Дмитриевым, конечно, знал это определение Вяземского и, несомненно, соглашался с ним. Недаром в своем несколько более позднем отзыве о Крылове он прямо его использует, называя русского беснописца «во всех отношениях самым народным нашим поэтом (*le plus national et le plus populaire*)». ⁴² Между тем можно с уверенностью сказать, что «народность» не только в смысле «национальности», но и в другом приводимом Вяземским значении этого слова, привлекала в период пребывания в Михайловском еще большее внимание Пушкина.

«Вникать в народный дух» Пушкин, как мы знаем, начал еще на юге, вмешиваясь в пеструю толпу на кишиневских ба-зарах, записывая и переводя молдавские песни, проводя дни и ночи в кочующем цыганском таборе.

Видимо, к кишиневскому же периоду относится и одна из весьма знаменательных черновых заметок Пушкина об отноше-нии между русской и французской литературами. Подчеркивая «вредные последствия» влияния на развитие русской литера-туры «французской словесности», Пушкин энергично заканчи-вал: «Но есть у нас свой язык; смелее! — обычаи, история, пес-ни, сказки — и проч.» ⁴³

В этих немногих словах — целая творческая программа, ре-ализовывать которую Пушкин начал уже в те годы, но которая приобрела для него особенное значение именно в Михайлов-ском. Тесное соприкосновение со «своим» языком, «неоспоримое превосходство» которого как «материала словесности» «пред всеми европейскими» Пушкин одновременно утверждал вслед за Ломоносовым в статье «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова»; обращение к сокровищнице народного творчества — песням, сказкам; понимание необходимости отра-жения в литературе национальных обычаев, национальной истории, — все это стало для Пушкина источником и путем к созданию подлинно самобытной национальной литера-туры.

В своем творчестве михайловского периода Пушкин блиста-тельно доказал, что, разрабатывая и не русскую тематику, он может оставаться вполне и глубоко национальным поэтом. Та-ков созданный Пушкиным вскоре же по приезде в Михайлов-ское замечательный цикл его «Подражаний Корану». Называя «Подражания Корану» «блестящим алмазом в поэтическом вен-

де Пушкина», Белинский отзывался, что они «вполне передают» «дух исламизма и красоты арабской поэзии». Однако вместе с тем «Подражания Корану» написаны именно русским поэтом, «раскаленным» не жгучим ветром аравийских пустынь, а «жгучей и вулканической атмосферой» русской общественной действительности кануна восстания декабристов.

К религиозной стороне «священной книги» мусульман автор «Гаврилиады» относился, конечно, не менее иронически, чем к религиозной стороне «священных книг» христианской религии. Об этом прямо и подчеркнуто говорят те иронические примечания, которыми он сопровождал свои «Подражания Корану». Но Коран привлекал его как произведение большой и весьма своеобразной художественной силы, как замечательный образец восточной поэзии. Так, в первом же примечании Пушкина читаем: «„Нечестивые, пишет Магомет (глава *Награды*) думают, что Коран есть собрание новой лжи и старых басен“. Мнение сих нечестивых, конечно, справедливо; но несмотря на сие, многие нравственные истины изложены в Коране сильным и поэтическим образом». Заявление о наличии в Коране «многих нравственных истин» звучало, кстати, явным вызовом господствовавшим представлениям официальной религии о совершенной порочности всего учения Магомета. Недаром при первом опубликовании в 1824 г. пушкинского «Бахчисарайского Фонтана» в строках о «страже гарема»:

Воля хана
Ему единственный закон;
Святую заповедь Корана
Не строже наблюдает он —

пришлось заменить «Святую заповедь Корана» на «И самые главы Корана» (слова о безусловном почитании «воли хана» характерно никаких возражений в цензуре не вызвали!).

В таком же роде, как первое, и последнее, пятое примечание Пушкина: «Плохая физика; но зато какая смелая поэзия!».

И эту «смелую поэзию» Пушкин превосходно и воспроизвел в своих, говоря его собственными словами, «вольных подражаниях», для которых он, следуя своему обычному методу, проявившемуся уже в лицейском «Гробе Анакреона», синтетически использовал различные, наиболее характерные места Корана (по подсчетам комментаторов, не менее 33 разных глав⁴⁴).

Однако, видимо, еще больше, чем поэтическая сторона, привлекал Пушкина страстно-пропагандистский, зажигательно «пророческий» тон Корана, воинственно-героический его дух, угрозы страшным судом для нечестивых, пламенные призывы к борьбе,

презрение к «малодушным», от нее уклоняющимся, восторженный пафос победы:

Внемлите радостному кличу,
О, дети пламенных пустынь!..
Вы победили: слава вам,
А малодушным посмеянь!
Они на бранное призванье
Не шли, не веря дивным снам.

Прельстась добычей боевою,
Теперь в раскаяньи своем
Рекут: возьмите нас с собою;
Но вы скажите: не возьмем!

Блаженны падшие в сраженьи...

Все это отвечало в какой-то мере настроениям передовых кругов русского общества пушкинской эпохи, героическому духу и тону декабристов. Это-то, очевидно, и заставило Пушкина «трудиться во славу Корана» (его собственное выражение в одном из писем того периода).⁴⁵

Именно этот-то особенный характер пушкинских «вольных подражаний» и объясняет такое восторженное восприятие их Рылеевым: «Лев прочитал нам несколько новых твоих стихотворений. Они прелестны, особенно отрывки из Алкорана. Страшный суд ужасен! Стихи

И брат от брата побежит,
И сын от матери отпрянет

превосходны». ⁴⁶

Помимо этого, в первом стихотворении из цикла «Подражаний Корану» и прямо звучат личные автобиографические мотивы. Когда поэт писал строки обращения бога к пророку:

Нет, не покинул я тебя.
Кого же в сень успокоенья
Я ввел, главу его любя,
И скрыл от зоркого гоненья?

Не я ль в день жажды напоил
Тебя пустынными водами?
Не я ль язык твой одарил
Могучей властью над умами?

Мужайся ж, презирай обман,
Стезю правды бодро следуй...

— он несомненно думал и о «гоненье», которому сам он подвергался со стороны царя, и о «могучей власти над умами», которой обладали его стихи, несомненно призывал и самого

себя мужаться и бодро следовать «стезей правды», быть до конца верным свободе. Явное всему этому доказательство — письмо поэта к П. А. Вяземскому от того же ноября 1824 г., когда он «трудился во славу Корана», в котором он прямо переносит на самого себя, на историю своей новой ссылки один из наиболее критических моментов биографии Магомета: «Между тем принужден был бежать из Мекки в Медину (из Петербурга в ссылку.— Д. Б.), мой Коран (подготовленное Пушкиным незадолго перед ссылкой, в 1820 г., отдельное издание его стихотворений.— Д. Б.) пошел по рукам — и доныне правоверные ожидают его».⁴⁷

Таким образом, мы видим, что «блестящий алмаз в поэтическом венце» Пушкина — его «Подражания Корану» — отнюдь не просто гениальное переложение в русские стихи иноземного подлинника, а произведение, при всем поразительном умении его автора проникать в дух другой национальности, исполненное «великой народности» и вместе с тем пронизанное живым и горячим личным чувством самого поэта.

Не менее показателен в этом отношении и «Андрей Шенье», стихотворение, которое посвящено французской революции, известование в котором ведется от лица французского поэта, и в то же время, как мы видели, произведение глубоко личное, проникнутое пафосом и идеями декабризма.

Еще выразительнее в этом отношении другой и значительно более сложный пример — пушкинская «Сцена из Фауста». При первой публикации она была озаглавлена «Новая сцена между Фаустом и Мефистофелем».⁴⁸ Пушкин весьма высоко ценил гетевского «Фауста», прямо называя его «представителем новейшей поэзии», «величайшим созданием поэтического духа»,⁴⁹ но «новой» его сцена является не только потому, что такой сцены в гетевском Фаусте нет. Пушкин дает здесь и совсем новую трактовку самого образа Фауста. Если гетевский Фауст с его уходом из-под душных сводов средневековой схоластики, с его могучими порывами и стремлениями к живой жизни, к действию, которое «в начале всего», знаменовал собою дух воинствующей западноевропейской буржуазии периода ее подъема, буржуазии, осуществившей французскую революцию, — пушкинский Фауст есть выражение духа той же западноевропейской буржуазии, но буржуазии победившей, пресытившейся, разочарованной, скучающей. Образ пушкинского Фауста — суровый суд великого русского национального поэта, полного веры в будущее, над человеком Запада, который, говоря позднейшими словами Герцена, этой веры уже лишился.⁵⁰ С беспощадной прямоотой раскрыта в пушкинском Фаусте безнадежно-эгоистическая природа западноевропейского буржуазного индивидуализма, для которого чужие жизни — только материал для удо-

влетворения минутных прихотей. Вспомним страшную по своей беспощадной точности трактовку устами Мефистофеля отношений Фауста к Гретхен:

На жертву прихоти моей
Гляжу, упившись наслаждением,
С неодолимым отвращеньем...

Это все тот же приговор русского поэта над наполеоновским духом западноевропейской буржуазии, для которой «двуногих тварей миллионы» — лишь орудие, лишь средство для достижения своих в существе своем бесчеловечных целей. В этом отношении «Сцена из Фауста» — первое проявление того остро критического отношения Пушкина к буржуазной западноевропейской культуре, которое в дальнейшем займет такое видное место в его творчестве, сказавшись и в образе «Скупого рыцаря», и в иронических строках послания «К вельможе» о новых «младых поколениях», которые «торопятся с расходом свести приход», и в гневных высказываниях об английском капитализме и американской «демократии».

Особенно выразителен финал «Сцены», начинающейся словами «Мне скучно, бес» и заканчивающейся коротким приказом, даваемым Мефистофелю Фаустом все от той же скуки и самоубийственного отчаяния, — потопить показавшийся на горизонте большой трехмачтовый корабль, не случайно плывущий из Америки (открытие Америки, явилось одним из важнейших моментов, определивших начало новой, буржуазной эры) и являющийся словно бы символом этой буржуазной эры:

На нем мерзавцев сотни три,
Две обезьяны, бочки злата,
Да груз богатый шоколата,
Да модная болезнь: она
Недавно вам подарена.

Здесь Пушкин гениально провидел и безусловно осудил те декадентские, бодлеровские настроения, которые, действительно, охватили через некоторое время буржуазно-европейскую литературу.

Так, о чем бы ни писал Пушкин — о быте ли «детей вольности» — диких цыган, о переживаниях ли приговоренного к гильотине французского поэта, или о настроениях нового Фауста, — он неизменно создавал произведения, обладающие достоинствами великой народности, произведения, в которых он видел русскими глазами, чувствовал русским сердцем, судил русским судом. Однако в творчестве Пушкина михайловского периода еще большее значение имеет создание произведений (или отдельных мест в них), непосредственно связанных с миром русского народного творчества — песнями, сказками.

Мы уже видели, какое огромное впечатление, впечатление подлинного художественного откровения, произвели на Пушкина — зрелого человека — снова услышанные им в Михайловском сказки няни, каждая из которых, по его словам, представляла собой поэму (справедливость этого непосредственного впечатления поэт полностью доказал впоследствии, в 30-е годы, своими стихотворными обработками нянинных сказок). Пушкин тут же принялся записывать нянины сказки в особую тетрадь (всего им было записано семь таких сказок). В Михайловском же Пушкин записывал, вероятно, также в значительной степени со слов няни, и народные песни. Мы знаем, что позднее Пушкин хотел было издать их специальным сборником.⁵¹ Видимо, предполагал он вначале издать и записи нянинных сказок.

Однако Пушкин не ограничился только собиранием и записыванием образцов русского народного творчества. Он тут же в конце 1824 г. попытался творчески использовать часть этого материала. В тетрадь, в которую он записывал нянины сказки, в качестве эпиграфа, были вписаны им знаменитые начальные строки будущего пролога к новому изданию «Руслана и Людмилы»:

У лукоморья дуб зеленый;
Златая цепь на дубе том:
И день и ночь там кот ученый
Все ходит по цепи кругом;
●Пойдет направо — песнь заводит,
Налево — сказку говорит — — 52

Известно, что строки эти представляют собой почти буквальное переложение в стихи одного места из записанной поэтом няниной сказки: «У моря лукоморья стоит дуб, а на том дубу золотые цепи, и по тем цепям ходит кот: вверх идет — сказки сказывает, вниз идет — песни поет».⁵³ Нельзя не подивиться тонкости и филигранности пушкинской работы. Два прибавленных поэтом эпитета (дуб *з е л е н ы й*, кот *у ч е н ы й*), незначительные изменения, небольшие купюры, ритм, рифмы, — и живая нянина речь превращается в бессмертные пушкинские стихи.

Сохранился черновой отрывок этих стихов. Вначале Пушкин хотел еще ближе передать нянин текст. В одном из вариантов было: «По цепи ходит вверх и вниз». Равным образом сперва Пушкин хотел было иначе сказать и о коте:

Направо сказочку мурлычет,
Налево песнь мяучит он.

Это словно бы и точнее: животные ведь не говорят, но в то же время эта точность придает стихам несколько комический характер. И потом в мире сказки такой ригоризм, конечно, неуместен: он внес бы в этот наивный непосредственный мир некоторый литературно-рассудочный элемент. И Пушкин с непогрешимым чутьем гениального художника от этого отказывается.

Неизвестно, когда написал Пушкиным весь пролог к «Руслану и Людмиле», — в Михайловском или позднее, но, независимо от этого, совершенно несомненно, что вырастает он полностью на почве няниных «сказок-поэм». Однако Пушкин в дальнейшем его продолжении отказывается от точного следования им (непосредственно с записью няниных сказок связаны еще только строки о тридцати витязях, чередой выходящих из морских вод), давая себе полную волю, свободно соединяя в причудливо-пестрое фантастическое целое наиболее распространенные мотивы русских сказок. Как видим, Пушкин идет здесь тем особым, в высшей степени свойственным ему как художнику обобщающим путем, которым он неоднократно шел и ранее, начиная уже с лицейского «Гроба Анакреона». Только здесь эта способность Пушкина к художественному обобщению-синтезу, дающему огромное содержание в предельно сжатой форме, достигает величайшей зрелости и совершенства. Читая последующие двадцать три стиха пролога, действительно, с головой уходишь в дремучий лес волшебных няниных сказок, от которых веет подлинным русским духом, «Русью пахнет». Характерно в этом отношении восприятие пушкинского пролога мальчиком Алешей Пешковым, будущим Максимом Горьким, которому показалось, что все сказки, слышанные им от бабушки, были в нем «чудесно сжаты в одну».⁵⁴

В пушкинских черповиках того же времени — конца 1824 г. — мы встречаемся и с другими попытками литературной обработки няниных рассказов. Таково следующее трехстишие, представляющее собой несомненное начало сказки об Иване царевиче и волке:

Иван царевич по лесам
И по полям, и по горам
За бурым волком раз гонялся.

Еще интереснее другой набросок о «царском арапе»:

Как жениться задумал царский арап,
Меж боярынь арап похаживает,
На боярышень арап поглядывает.
Что выбрал арап себе сударушку,
Черный ворон белую лебедушку,
А как он арап чернешенек,
А она-то душа белешенька.

Пребывание в Михайловском, родовой вотчине Ганнибалов, естественно вызвало оживление внимания Пушкина к его прадеду, африканцу Абраму Петровичу Ганнибалу, колоритная фигура и необычайная судьба которого издавна влекли к себе поэта. В одном из первых стихотворений, написанных по приезду в Михайловское,— послании к Языкову («Издрекле сладостный союз...») Пушкин вспоминал и о своем прадеде:

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 охлажденных легы
О дальней Африке своей,—
Я жду тебя.

Здесь память о прадеде окружена еще несколько романтической дымкой африканской экзотики, которая так манила в период южной ссылки и самого Пушкина (вспомним одно из лирических отступлений в первой главе «Евгения Онегина»: «Под небом Африки моей вздыхать о сумрачной России»).

До известной степени в подобных же романтико-экзотических тонах выдержано и специальное примечание к этому месту, данное Пушкиным при издании первой главы «Евгения Онегина» и написанное им тоже вскоре по приезду в Михайловское, в октябре 1824 г.

Но в том же Михайловском из уст няни — крепостной Ганнибалов, которая, наряду с песнями и сказками, хранила в своей памяти и немало рассказов про старину, про семейный ганнибаловский быт («пленительные рассказы» няни «про стародавних бар» и их «почтенные проказы» упоминает в своем стихотворном обращении к ней и Языков⁵⁵), — облик прадеда возникал перед Пушкиным и в его более реальном виде.

Видимо, попыткой пересказать рассказ няни о трагической истории женитьбы «арапа», которому жена родила белого сына и с которой он, заподозрив ее в измене, жестоко расправился, и является приведенный отрывок. Не случайно Пушкин облачает его в форму народной исторической песни, мастерски передавая приемы народной поэзии (особую лексику: «сударушка», «белешенька»; игру антитез: чер н ы й ворон — б е л у ю лебедушку; «а как он то арап чернешенек, а она то душа белешенька»).

Набросок о женитьбе царского арапа не был завершен, но сюжетное зерно его проросло, развернувшись два года спустя в

замысел большого исторического романа «Арап Петра Великого», за работу над которым Пушкин принялся также в том же Михайловском. Однако данный набросок интересен и как проба пера в новом для Пушкина и весьма характерном направлении, как стремление овладеть духом и формами русского народного творчества, уже не в псевдо-народном стиле лицейского «Бовы», а в словесном выражении, действительно, соответствующем подлинной народной песне. Пушкин не ограничивается только этой пробой пера. Год спустя в том же Михайловском он создает свои замечательные «Песни о Стеньке Разине», совершенно ничем не отличающиеся от русских народных песен.

Кроме того, Пушкин вводит в заканчивавшуюся им в Михайловском третью главу «Евгения Онегина» песню дворовых девушек: «Девницы, красавицы, душеньки, подруженьки...», созданную не только в духе, но и приемами народно-песенной поэтики и представляющую собой, несомненно, самое совершенное из всего, что мы имели в этом роде и в допушкинской и в современной ему литературе (вначале Пушкин хотел было ввести в третью главу бойкую и разухабистую по ритму, но также исполненную несомненной народности песню: «Вышла Дуня на дорогу помолиться богу»).

Так, от условных, искусственных черкесской и татарской песен, через подлинную цыганскую песню Земфиры, Пушкин приходит к созданию русской народной песни, явившейся прямым результатом непосредственного прикосновения его к русскому народно-песенному творчеству.

Наконец, одним из самых значительных образцов произведений в народном, русском духе, является написанное Пушкиным в михайловский период, в 1825 г., стихотворение «Жених». Стихотворение облечено в форму баллады, но Пушкин имел полное право придать ему подзаголовок «простонародная сказка». В основе «Жениха» лежит весьма распространенный народно-сказочный сюжет.⁵⁶ Однако дело здесь даже не столько в сюжете самом по себе, сколько в его разработке. Разработка же эта такова, что Белинский восторженно и даже, пожалуй, с некоторым преувеличением восклицал: «В народных русских песнях, вместе взятых, не больше русской народности, сколько заключено ее в этой балладе!»⁵⁷ Действительно, бытовая и психологическая атмосфера, образы отца, жениха, разбойника, свахи, бытовые сцены, наконец, язык пушкинской «простонародной сказки» — все это насквозь русское, народное.

Особенно заслуживает внимания образ простой, но героической русской женщины, данный Пушкиным в лице Наташи в его «Женихе». Обыкновенная русская девушка, «румяная и веселая», балагуриющая со своими подружками «за воротами», воспитанная в правилах Домостроя, покорствующая «святой» роди-

тельской воле, Наташа проявляет в своем облачении «злодея»-жениха и незаурядный ум, и замечательную смелость, и исключительное самообладание.

Все это делает «Жениха» произведением не только весьма значительным, но и представляющим некое новое и важное звено во всем дальнейшем творческом развитии Пушкина. Недаром некоторые мотивы «Жениха» будут вскоре развиты поэтом в знаменитом «Сне Татьяны» — эпизоде романа, больше всего связанном с народной поэзией (характерно, что по началу Пушкин хотел было назвать героиню «Жениха» столь дорогим ему именем — Татьяна). От образа свахи и так восхитившей Белинского картины сватовства в «Женихе» — прямой путь к последующей пушкинской «Русалке», образ же самой Наташи близок к образу будущей Маши Мироновой.

К тому же «миру русско-народной поэзии в художественной форме» (Белинский) принадлежит и чудесный, насквозь деревенский и насквозь песенный — не только по прямому включению в него народно-песенных мотивов, но и по свозу общему тону и по ритмическому дыханию — «Зимний вечер».

5

Уже в период южной ссылки совершался переход Пушкина к поэзии действительности, к реализму: именно там он начал писать первые главы «Евгения Онегина», произведения, которым поэт, говоря словами Добролюбова, совершил «открытие действительности» в литературе. Однако в течение некоторого времени «старина» и «новизна» — романтизм и реализм — продолжали сосуществовать в творчестве Пушкина: параллельно с первыми главами «Евгения Онегина» поэт работал и над самой романтической из всех своих южных поэм «Бахчисарайским Фонтаном» и над «Цыганами».

В михайловский период, наряду со все более и более осознанным и настойчивым обращением Пушкина к национальным источникам литературы — русской народной жизни, русскому народному творчеству, происходит и окончательное утверждение пушкинского реализма, пушкинской поэзии действительности.

Проникновенно-лирическое прощальное обращение Пушкина к морю было набросано им в последние дни пребывания в Одессе. Однако вначале, как уже упоминалось, это стихотворение было не только значительно меньше по своему объему, но и гораздо уже по идейному своему содержанию. Только в Михайловском, снова вернувшись к этому стихотворению, Пушкин ввел в него знаменательные строфы о двух «властителях дум» романтически настроенных современников, людей первой трети

XIX века — Наполеоне и Байроне, имена, которые в то время, обычно, крепко связывались друг с другом. Включение в текст стихотворения этих строк сразу же чрезвычайно раздвинуло его первоначальные рамки, расширило его внутренний смысл. Из лирически окрашенного автобиографического эпизода, облеченного в форму пейзажного описания, стихи «К морю» превратились в символическое выражение чрезвычайно серьезного и значительного момента в духовно-творческом пути и развитии поэта. Расставание с гордой и свободной морской стихией, обращение к которой в элегии «Погасло дневное светило» знаменовало собой начало романтического периода творчества Пушкина, было и духовным расставанием поэта с двумя самыми романтическими — в сознании людей того времени — образами эпохи.

Строфы о Наполеоне и Байроне находятся в непосредственной внутренней связи с морской элегией 1820 г. В ней Пушкин возвещал о своем стремлении прочь от всего обычного, не удовлетворявшего, устоявшегося, о порыве к неведомым далям, в иные «волшебные края»:

Легь, корабль, неси меня к пределам дальным
По грозной прихоти обманчивых морей,
Но только не к брегам печальным
Туманной родины моей...

В стихотворении «К морю» говорится о неудаче этого романтического путешествия:

Не удалось навек оставить
Мне скучный неподвижный брег.
Тебя восторгами поздравить
И по волнам твоим направить
Мой поэтический побег!

И дело здесь не только в крушении замыслов Пушкина в связи с реально затеянным им побегом морем из Одессы. Пушкин придает этому более общее, философское значение: «поэтический побег», если бы он и состоялся, оказался бы бесплодным, ибо бежать поэту, в сущности, было некуда:

О чем жалеть? Куда бы ныне
Я путь беспечный устремил?
Один предмет в твоей пустыне
Мою бы душу поразил.
Одна скала, гробница славы...
Там погружались в холодный сон
Воспоминанья величавы:
Там угасал Наполеон.

Там он почил среди мучений.
 И вслед за ним, как бури шум,
 Другой от нас умчался гений,
 Другой властитель наших дум.
 Исчез, оплаканный свободой,
 Оставя миру свой венец.
 Шуми, взволнуйся непогодой:
 Он был, о море, твой певец.
 Твой образ был на нем означен,
 Он духом создан был твоим,
 Как ты, могущ, глубок и мрачен,
 Как ты, ничем не укротим.
 Мир опустел... Теперь куда же
 Меня б ты вынес, океан?
 Судьба людей повсюду та же:
 Где благо, там уже на страже
 Иль просвещенье, иль тиран.

Это обращение к морю, как к океану, и лексически подчеркивает связь стихотворения с элегией «Погасло дневное светило». И о Наполеоне, и о Байроне Пушкин и теперь говорит в чрезвычайно патетических тонах, но строки эти звучат как своего рода торжественный реквием. Поэт не только воспекает, но одновременно и о т п е в а е т этих двух недавних «властителей дум». В самом деле, вслед за этим стихотворением образ Наполеона, к которому так часто обращались в южный период творческие мечты и раздумья поэта, почти вовсе уходит из его творчества. Равным образом намечавшееся уже и прежде расхождение Пушкина с Байроном в годы михайловской ссылки превращается в прямое противопоставление себя Байрону, в открытую полемику с байроновским восприятием действительности и ее поэтическим отображением.

Стихотворение «К морю» еще насквозь романтично. Романтична тема одиночества поэта в «опустелом мире». Романтичны горькие строки о «судьбе людей»:

Судьба людей повсюду та же:
 Где благо, там уже на страже
 Иль просвещенье, иль тиран.

— строки, прямо перекликающиеся с одновременно слагавшимися Пушкиным гневными тирадами Алеко, направленными против городской цивилизации и, в особенности, с его же не включенным в поэму монологом над колыбелью сына.

Но если элегия «Погасло дневное светило» была прологом к романтическому периоду творчества Пушкина, прощальное обращение к морю является явственным его эпилогом. Стихотворе-

ние заканчивается обещанием поэта навсегда сохранить в своей душе память о свободных и величавых морских просторах:

Прощай же, море! Не забуду
Твоей торжественной красы
И долго, долго слышать буду
Твой гул в вечерние часы.

В леса, в пустыни молчаливы
Перенесу, тобою полн,
Твои скалы, твои заливы
И блеск, и тень, и говор волн.

И этому обещанию Пушкин остается верен. Именно поэтому реализм Пушкина, который, начиная с михайловского периода, становится основной преобладающей его творческой стихией, и является подлинной «поэзией действительности», никогда не превращается в натурализм, в котором совершенно неправильно укоряли его некоторые современные ему критики вроде Надеждина, что гул романтического моря — высокая героика, идеал возвышенного и прекрасного в мире и в человеке — никогда не замирает в душе поэта. Но период романтических настроений у Пушкина вскоре же по приезде его в Михайловское навсегда заканчивается.

В этом отношении в высшей степени показательно, что, почти одновременно со строфами о Наполеоне и Байроне в прощальных стихах «К морю», Пушкин пишет другое весьма знаменательное произведение «Разговор книгопродавца с поэтом».

«Разговор книгопродавца с поэтом» представляет как бы дальнейшее развитие основной внутренней темы стихов «К морю». Там поэт прощается с последними представителями революционной романтики, которой в той или иной степени были овеяны в восприятии Пушкина образы обоих «властителей дум» — и «оплаканного свободой» Байрона, и Наполеона, завещавшего «из мрака ссылки» «миру вечную свободу» (вспомним стихотворение 1821 г. «Наполеон»). В новом стихотворении Пушкин сталкивает поэта с наиболее реальным и характерным и вместе с тем самым прозаическим лицом покинутого романтикой века, «века торгаша», века новой послереволюционной буржуазной действительности, — с купцом, с торговцем. Острота этого столкновения усугубляется тем, что купец этот — книгопродавец, т. е. лицо, превращающее наиболее отрешенные от реально-прозаической действительности — мечты поэта-романтика — в самую что ни на есть «презренную прозу» — в «злато», в «рубль», «в пук наличных ассигнаций». Мало того, поэт стихотворения при всем его отвращении к такой профанации, не может не подчиниться этому непреложному закону, вынужден идти на «постыдный торг»:

Книгопродавец

Стишки для вас одна забава,
Немножко стоит вам присесть,
Уж разгласить успела слава
Везде приятнейшую весть:
Поэма, говорят, готова,
Плод новый умственных затей,
Итак, решите; жду я слова:
Назначьте сами цену ей.
Стишки любимца муз и граций
Мы вмиг рублями заменим
И в пук наличных ассигнаций
Листочки ваши обратим...
О чем вздохнули так глубоко?
Нельзя ль узнать?

Поэт

Я был далеко:
Я время то воспоминал,
Когда надеждами богатый,
Поэт беспечный, я писал
Из вдохновенья, не из платы.
Я видел вновь приюты скал
И темный кров уединенья,
Где я на пир воображенья,
Бывало, музу призывал.
Там слаще голос мой звучал;
Там доле яркие виденья,
С неизъяснимою красой,
Вились, летали надо мной
В часы ночного вдохновенья...
Все волновало нежный ум:
Цветущий луг, луны блистанье,
В часовне ветхой бури шум,
Старушки чудное преданье,
Какой-то демон обладал
Мои игры, 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.

В гармонии соперник мой
 Был шум лесов иль вихорь буйный,
 Иль иволги напев живой,
 Иль ночью моря гул глухой,
 Иль шопот речки тихоструйной.
 Тогда, в безмолвии трудов,
 Делиться не был я готов
 С толпою пламенным восторгом,
 И музы сладостных даров
 Не унижал постыдным торгом;
 Я был хранитель их скупой:
 Так точно, в гордости немой,
 От взоров черни лицемерной
 Дары любовницы молодой
 Хранит любовник суеверный.

Все романтично в речах Поэта. Романтичен пейзаж — приюты скал, темный кров уединенья, — пейзаж, конечно, связанный и с реальными жизненными впечатлениями Пушкина во время поездки его по Кавказу и Крыму, но и с экзотической обстановкой его романтических поэм. Романтично представление о творческом процессе как о своего рода «одержимости» неким «демоном», как о «пире воображенья», как о «тяжком, пламенном недуге». Романтично противопоставление «пламенных восторгов» поэта и толпы, с которой он не хочет делиться ими, — тема, хорошо уже известная нам по восторженному стихотворному обращению к Жуковскому — певцу «для немногих».

Наоборот, у Книгопродавца все это иронически снижено и даже порой прямо опошлено, переведено на трезвый, деловой язык. Поэма, которая для Поэта является плодом ночного «вдохновенья», для Книгопродавца — «плод новый умственных затей». «Яркие виденья», «дивные звуки», «чудные грезы» Поэта для Книгопродавца — всего лишь «стишки любимца муз и граций», «листочки» исписанной бумаги, вся ценность которых только в том, что их можно «превратить в пук наличных ассигнаций».

Книгопродавец соблазняет Поэта славой, успехом у женщин, Поэт высказывает романтическое разочарование и в славе, и в любви.

Подобно разочарованному герою «Кавказского Пленника» — единственное, что он еще продолжает ценить на свете, это — свобода.

Книгопродавец

Итак, любовью утомленный,
 Наскуча лепетом молвы,
 Заране отказались вы
 От вашей лиры вдохновенной.

Теперь, оставя шумный свет,
И муз, и ветреную моду,
Что ж изберете вы?

Поэт
Свободу.

В ответ на эту короткую и потому особенно твердо и энергично звучащую реплику, Книгопродавец преподает Поэту «полезную истину», провозглашает основной закон жизни буржуазного общества, превращающего мечты Поэта в рубли и дающего возможность свободного и независимого существования только ценой тех же «рублей», — «злата»:

Прекрасно. Вот же вам совет;
Висмылите истине полезной:
Наш век торгаш; в сей век железный
Без денег и свободы нет.
Что слава? Яркая заплата
На ветхом рубище певца.
Нам нужно злата, злата, злата:
Копите злато до конца!

Предвидя, что Поэт стихотворения — поэт подлинный — откажется продавать свое творческое вдохновенье даже во имя свободы, Книгопродавец выдвигает, в качестве решающего аргумента, некую компромиссную формулу:

Предвижу ваше возраженье,
Но вас я знаю, господа:
Вам ваше дорого творенье,
Пока на пламени труда
Кипит, бурлит воображенье;
Оно застынет и тогда
Постыло вам и сочиненье.
Позвольте просто вам сказать:
Не продается вдохновенье,
Но можно рукопись продать.

Эта «простая» и «полезная истина» действительно решает дело. В ответ следует заключительная реплика Поэта, который спускается со своих романтических высот на землю в реальную повседневность и который, в соответствии с этим, — случай в своем роде едва ли не единственный не только в русской, но, кажется, и во всей мировой литературе, — даже переходит с пламенно-вдохновенного языка стихов на трезво-деловую прозаическую речь:

Вы совершенно правы. Вот вам моя рукопись. Условимся.

«Разговор книгопродавца с поэтом» глубоко автобиографичен. И это не только потому, что реплики и монологи поэта окрашены в несомненные субъективно-лирические тона — не случайно многое в них прямо перешло в «Разговор» из цикла незавершенных набросков, связанных с посланием к Раевскому, многое по тону перекликается с возникшими в значительной степени из того же материала стихотворениями «Демон» и «Сеятель». Самая тема «Разговора» не только интимно близка Пушкину, но и имела для него исключительно важное жизненное значение.

Пушкин был первым и из своих сверстников и друзей, и из всех русских писателей вообще, кто, благодаря исключительному успеху своих произведений среди читающей публики, полностью смог посвятить себя труду писателя, сделать свой литературный труд во всех отношениях основным делом своей жизни, начать жить на свой литературный заработок. Это было явлением исторически в высшей степени прогрессивным, делаая писателя независимым от всякого рода покровителей и «меценатов», начиная с самого царя.

Однако Пушкину, как и Поэту из приведенного выше стихотворения, — и в силу того высокого значения, которое придавал он поэзии, и в значительной степени в силу укоренившихся понятий, точнее, предрассудков своего круга, — было не так-то легко примириться с новым положением писателя, «продающего свои стихи». В этом отношении чрезвычайно характерны высказывания его в письмах к своему непосредственному одесскому начальнику, правителю канцелярии гр. Воронцова, А. И. Казначееву, которые он писал в период своего конфликта с «милордом Уоронцовым» в твердой решимости добиться отставки от своей чиновничьей службы: «Ради бога, не думайте, чтоб я смотрел на стихотворство с детским тщеславием рифмача или как на отдохновение чувствительного человека; оно просто мое ремесло, отрасль честной промышленности, доставляющая мне пропитание и домашнюю независимость»; через короткое время Пушкин снова писал ему: «Поскольку мои литературные занятия дают мне больше денег, естественно с моей стороны жертвовать им занятиями служебными... независимость — вот чего я единственно добиваюсь... я уже поборол в себе отвращение писать и продавать свои стихи для того, чтобы иметь средства к существованию; самый трудный шаг сделан. Правда, пишу я еще только под своим нравным влиянием вдохновения, но, раз что стихи написаны, я смотрю на них, как на товар, не иначе». ⁵⁸

Последнее письмо замечательно не только своей очевидной, подкупающей откровенностью, но и совершенным совпадением с мыслями, высказанными Пушкиным в написанном через три месяца с небольшим «Разговоре книгопродавца с поэтом».

Вздох Поэта, «вспомнившего» то время, когда «надеждами богатый» он писал «из вдохновения, не из платы», его порывания к «свободе» как к единственному верному благу — «Что ж изберете вы? — «Свободу», равно как убеждения Книгопродавца — «Наш век — торгош; в сей век железный без денег и свободы нет... нам нужно злата, злата, злата, копите злато до конца», — завершающиеся знаменитым: «Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать», — все это является почти дословным поэтическим пересказом соответственных мест из письма к Казначееву. Меткие слова о непроданном вдохновении, но продающихся рукописях были той счастливо найденной формулой, которая до конца жизни определила отношение Пушкина к его ремеслу писателя.

В годы самых тяжелых материальных затруднений, незадолго перед смертью, решительно заявляя он жене: «Писать книги для денег, видит бог, не могу». ⁵⁹ Несколько раньше в тех же почти выражениях он писал Бенкендорфу: «Поскольку я привык к независимости, для меня совершенно невозможно писать ради денег». ⁶⁰ Но «средства к существованию», действительно, в основном, давала ему его литературная работа.

Однако сколь ни важен и ни существенен по своим последствиям переход Пушкина на позицию писателя-профессионала, проводивший резкую грань между ним и не только всеми предшествовавшими ему писателями, но и подавляющим большинством писателей-современников, принадлежавших к его классовому кругу, для нас, конечно, еще важнее и значительнее то, что этот биографический факт Пушкин далеко выводит за только биографические пределы, сообщает ему большое философское значение. Он придает стихотворению «Разговор книгопродавца с поэтом» прямо программный характер. Не случайно он печатает его, в качестве своего рода пролога, при том произведении, которое не только открывает собой качественно новый и значительнейший этап всего творческого развития Пушкина, этап «поэзии действительности», но и является непревзойденным образцом этого нового этапа, — печатает при первой главе своего «романа в стихах» «Евгений Онегин».

Повторяю, это глубоко не случайно. После выхода из печати первой главы «Евгения Онегина» у Пушкина вспыхнула жаркая полемика с друзьями — декабристами Рылеевым и Бестужевым, встретившими начало пушкинского «романа в стихах» хотя и с похвалами, но вместе с тем и с явным внутренним неодобрением. «„Онегин“, сужу по первой песне, ниже и «Бахчисарайского Фонтана» и «Кавказского Пленника», — пишет Рылеев. «Не знаю, что будет «Онегин» далее: быть может, в следующих песнях он будет одного достоинства с «Дон Жуаном»: чем дальше в лес, тем больше дров; но теперь он ниже «Бахчисарайского Фонта-

на» и «Кавказского Пленника». Я готов спорить об этом до второго пришествия», — повторяет он снова.⁶¹ «Кроме поэм, тебе ничего писать не должно», — обращается к Пушкину, вторя Рылееву, Александр Бестужев.⁶²

И Рылеева, и Бестужева отталкивали от стихотворного романа Пушкина «прозаичность» предмета и, в особенности, «прозаичность» тона пушкинского произведения. В самом Евгении Онегине они искали все того же романтического героя пушкинских поэм — протестанта и мятежника и, не найдя, отнеслись к нему с полным осуждением. В ответ на возражения Пушкина (на первые не дошедшие до нас замечания Бестужева о первой главе романа), что «картины светской жизни также входят в область поэзии»,⁶³ Бестужев писал: «Что свет можно описывать в поэтических формах — это несомненно, но дал ли ты Онегину поэтические формы, кроме стихов? поставил ли ты его в контраст со светом, чтобы в резком злословии показать его резкие черты? — Я вижу франта, который душой и телом предан моде, — вижу человека, которых тысячи встречаю наяву, ибо самая холодность и мизантропия и странность теперь в числе туалетных приборов». Единственное, что удовлетворяло Бестужева в пушкинском «романе в стихах», — это лирические отступления: «Не думай, однако ж, что мне не нравится твой Онегин, напротив. Вся ее мечтательная часть прелестна, но в этой части я не вижу уже Онегина, а только тебя».⁶⁴

Между тем все принципиально новое значение пушкинского «романа в стихах» заключалось именно в том, что в центре его стоял не романтический герой — титан, а «человек, которых тысячи» встречаешь «наяву»; что наряду с «мечтательной частью» — автобиографической лирикой — Пушкин ввел в сферу своего изображения область житейского, повседневного.

Именно поэтому-то и поместил он перед своим стихотворным романом произведение, в котором поэзия и проза не только сталкиваются в живом единоборстве, но в котором примирение и сочетание их находит своеобразное общественно-философское обоснование — свой «Разговор».

Если стихотворение «К морю» было, как я уже сказал, эпилогом романтического периода творчества Пушкина, «Разговор книгопродавца с поэтом» явился прологом не только к первой главе «Евгения Онегина», но и ко всему новому и значительнейшему периоду пушкинского творчества — периоду «поэзии действительности».

Принятие действительности не только в ее поэтических проявлениях, с ее романтической стороны, но и в ее необходимой и даже «полезной» прозаичности создавало возможность более широкого взгляда на жизнь, более широкого охвата ее явлений. Именно по этой-то линии и происходит сознательное отрица-

ние Пушкиным узости, односторонности байроновского романтического метода и противопоставление ему нового, иного метода изображения действительности.

Осознанная полемика с Байроном, поэтом «гордости» и «безнадежного эгоизма», облеченного в «унылый романтизм», как мы знаем, началась еще на юге (в написанных там первых главах «Евгения Онегина»), но полной силы этот процесс достигает именно в Михайловском. Параллельно с этим идет все более трезвая, все более критическая оценка Пушкиным творчества Байрона. Даже смерть английского поэта оставляет Пушкина достаточно холодным: «Тебе грустно по Байроне, а я так рад его смерти, как высокому предмету для поэзии. Гений Байрона бледнел с его молодостию...»⁶⁵ Правда, Пушкин посвятил, как мы знаем, памяти Байрона несколько вдохновенных и патетических строк в стихотворении «К морю». Но несколько месяцев спустя он же почти демонстративно противопоставил «хору европейских лир», оплакивавших Байрона, свое стихотворение памяти другого своего любимца, уже не поэта-романтика, а того поэта, которого сам он называет «из классиков классик»,⁶⁶ — Андрея Шенье:

Меж тем как изумленный мир
На урну Байрона взирает,
И хор европейских лир
Близ Данте тень его внимает,
Зовст меня другая тень.

Больше того, восторженные стихотворения, посвященные памяти Байрона, написанные русскими романтиками Рылеевым, Кюхельбекером, — вызывают со стороны Пушкина веселую пародию «Ода его сиятельству гр. Дм. Ив. Хвостову», где он противопоставляет Байрону «бессмертного и маститого певца» — самого графа Хвостова:

Глубок он, но единообразен,
А ты глубок, игрив и разен.

Нечего говорить, что противопоставление это носит веселый, шуточно-издевательский характер, но самый эпитет «единообразен» отражает действительное определение Пушкиным творчества Байрона.

Решительное отталкивание от байроновского «единообразия» от «одностороннего взгляда», брошенного поэтом-романтиком на действительность, с особой силой сказалось в пушкинском «Борисе Годунове».



Глава IX

ССЫЛКА В МИХАЙЛОВСКОМ. «БОРИС ГОДУНОВ». «ГРАФ НУЛИН»

1

Всего через два примерно месяца после окончания «Цыган» (10 октября 1824 г.) и месяца через четыре по приезде в Михайловское Пушкин приступает к длительной (около года) работе над новым произведением — центральным и основным из всего написанного им в период заточения в «далеком северном уезде» — исторической пьесой «Борис Годунов».

Сам Пушкин придавал особенно серьезное значение этой работе, рассматривая ее прямо как некий «литературный подвиг» и на первых порах даже избегая что-либо сообщать о ней в письмах к друзьям, хотя до этого он, как правило, постоянно и охотно делался с ними всеми своими новыми замыслами и начинаниями.

Только почти через полгода, когда работа над пьесой уже достаточно продвинулась, тема «Бориса Годунова» начинает занимать видное место в пушкинской переписке. Едва ли не первому сообщает Пушкин о своей работе над «романтической трагедией» самому раннему из своих романтически настроенных друзей Николаю Раевскому, тому самому, кому посвящен был «Кавказский Пленник», кто восторгался «Братьями Разбойниками», с кем был как-то связан рассказ о романтическом преданье, которое легло в основу фабулы «Бахчисарайского Фонтана».

Около этого же времени, в апреле, Пушкин знакомит со своим замыслом приехавшего навестить его Дельвига и разрешает ему посвятить в это Жуковского. П. А. Вяземскому, которого обычно он всегда держал в курсе своих литературных дел, он сообщает о своей новой работе только в середине июля. «Я предпринял такой литературный подвиг, за который ты меня расцалуешь: романтическую трагедию!», — пишет он Вяземскому и тут же предупреждает: «Смотри, молчи же: об этом знают весьма немногие».¹

Ты сам свой высший суд;
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.
Ты им доволен ли, взыскательный художник? —

обращался Пушкин в 1830 г. к поэту. И сам Пушкин был художником по отношению к себе в высшей степени «взыскательным».

«Поэму свою я кончил. И только последний, т. е. окончательный стих ее принес мне истинное удовольствие», — писал, как вспомним, Пушкин Вяземскому о «Руслане и Людмиле», прибавляя: «она так мне надоела». ² «Вы ожидали многого...» — писал он же Гнедичу о «Кавказском Пленнике», — найдете малое, очень малое». ³ «Вообще я своей поэмой очень недоволен и почитаю ее гораздо ниже Руслана», — сообщал он о том же «Кавказском Пленнике» своему близкому кишиневскому другу В. Н. Горчакову. ⁴ «Бахчисарайский Фонтан, между нами, дрянь», — заявлял он Вяземскому, называя через короткое время в письме к Дельвигу эту же поэму «бессвязными отрывками». ⁵ Даже окончив «Цыган», Пушкин по началу отзывается о них достаточно сдержанно: «Сегодня кончил я поэму Цыгане. Не знаю, что об ней сказать. Она покамест мне опротивела...». ⁶

Совсем по-иному сообщает он тому же Вяземскому об окончании «Бориса Годунова». «Поздравляю тебя, моя радость, с романтической трагедией, в ней же первая персона Борис — Годунов! Трагедия моя кончена; я перечел ее вслух, один, и бил в ладоши и кричал: ай-да Пушкин, ай-да сукин сын!» ⁷

И это глубокое внутреннее удовлетворение своим только что завершенным трудом отнюдь не было чем-то преходящим. В ином, гораздо более серьезном тоне, но по существу то же самое пишет Пушкин больше чем через четыре года спустя в официальном обращении к Бенкендорфу, называя свою историческую пьесу «сочинением», которое он «долго обдумывал» и которым «наиболее удовлетворен». ⁸

И действительно, предпринятый только в Михайловском, в конце 1824 г., «литературный подвиг» Пушкина издавна и исподволь подготавливался и вызревал в нем, явившись не только новым и высшим, наряду с «Евгением Онегиным», но и вполне закономерным этапом в развитии всего его творчества.

2

Одной из характерных особенностей своего времени Белинский справедливо считал стремление к историческому созерцанию, к восприятию действительности под историческим углом

зрения, со стороны ее динамики, совершающихся в ней перемен. С этим связывал критик и повышенный интерес к истории, сказывающийся, в частности, в той широкой популярности, которую приобрели в литературе художественно-исторические жанры. Белинский указывал и причину этого: «Мы вопрошаем и допрашиваем прошедшее, чтобы оно объяснило нам наше настоящее и наметнуло о нашем будущем».⁹

Превосходным подтверждением и яркой иллюстрацией всех этих мыслей и суждений Белинского как раз и является творчество Пушкина, который впервые внес подлинный историзм в русскую литературу, создал первые у нас по-настоящему исторические художественные произведения.

Пушкин, мы знаем, был свидетелем крупнейших исторических событий. До самого восстания 14 декабря 1825 г. он жил почти в непрерывном ожидании подготавливавшихся «великих перемен». Ожидание это ослабло было в нем в 1823—1824 гг., сменившись разочарованием и скептицизмом, но вспыхнуло почти с прежней силой в 1825 г. Все это не могло не способствовать возникновению и усилению историзма в произведениях Пушкина. И, действительно, историзм, стремление увидеть, познать и отразить жизнь общества, народа в ее движении, изменениях, осмыслить настоящее, как результат предшествующего исторического развития, и вместе с тем разглядеть в нем ростки будущего — составляет одну из существеннейших сторон мировоззрения и творчества Пушкина.

Отсюда же и тот интерес к истории вообще и, в особенности, обостреннейший интерес к истории родной страны, который сказывается в Пушкине с самых ранних лет и который нашел выражение и в его первом же вольнолюбивом лицейском стихотворении «К Лицинию», и в первой же его завершенной поэме «Руслан и Людмила» (картины древнерусского быта, описание боя киевлян с печенегам).

Интерес к русской истории, определявшийся и усиливавшийся горячим патриотизмом Пушкина, проходит, все нарастая и углубляясь, через всю его жизнь вплоть до самых последних лет, когда, не переставая быть поэтом, он прямо становится ученым, историком-исследователем. Интерес этот сказывается и в эпилоге «Кавказского Пленника» (описание борьбы русских с черкесами), и в непосредственно связанном с этим плане поэмы о тмутараканском князе Мстиславе («Мстислава древний поединок»), и в начале трагедии, а затем поэмы о Вадиме. Параллельно с этим идут и постоянные беседы Пушкина на исторические темы с друзьями и знакомыми, прежде всего с деятелями тайного общества — В. Ф. Раевским, П. И. Пестелем, и усиленные чтения его и размышления в области истории русской и западноевропейской.

В центре внимания и исторических раздумий Пушкина стоит проблема о судьбах русского народа в целом — русской нации, русского национального государства. В то же время он отдает себе полный отчет в том, что эта проблема находится в непосредственной связи с другой проблемой, прямо подсказывавшейся ему преддекабристской современностью — политической борьбой за свободу. «Свободой Рим возрос, а рабством погублен» — такой лапидарной и выразительной формулой заканчивается уже лицейское послание «К Лицинию». Вскоре в эту универсально общую и потому несколько отвлеченную формулу Пушкин вносит конкретно-историческое содержание, связанное именно с русской действительностью, с русским историческим процессом. Таков сделанный Пушкиным в 1822 г. замечательный и уже известный нам набросок по русской истории XVIII века — первый исторический труд будущего историка Пугачева и Петра I, — в котором основной задачей русского общественно-исторического развития прямо объявляется борьба против «закоренелого рабства». Пушкин, правда, как мы знаем, еще надеется здесь на то, что победы в этой борьбе можно достигнуть мирным путем, в результате «единодушия» «всех состояний» «противу общего зла». Однако, вскоре, и во всяком случае в следующем же 1823 г. Пушкин начинает осознавать утопичность своих надежд на такое «единодушие», начинает чувствовать, что в подготовке «великих перемен», замышляемых его друзьями-декабристами, народ — крестьянство — никакого участия не принимает, что вольнолюбивые призывы его самого, Пушкина, — «сеятеля свободы», проповедующего в пустыне, — бесплодно падают в «порабощенные бразды», не доходят до народа (стихотворение «Свободы сеятель пустынный»). Сперва — мы помним — поэт-сеятель готов винить в этом сам народ, которого, ему казалось, не способен «пробудить чести клич». Однако романтическая концепция о герое-одиночке и не внимающих ему «мирных народах», послушно склоняющих свои головы в рабское «ярмо» и покорствующих «злу», — как уже указывалось, явно противоречила фактам. О том, что русское закрепощенное крестьянство вовсе не столь уж мирно и покорно, красноречиво свидетельствовали не только такие исторические события, как восстание Разина, как сравнительно совсем еще в ту пору недавняя крестьянская война под руководством Пугачева, но почти непрерывно вспыхивавшие то там, то здесь крестьянские волнения. И вот в Пушкине все больше и больше возникает потребность понять народ таким, каков он есть на самом деле, разобраться в проблеме отношений между народом и правящими классами, выяснить причины и следствия роковой разобщенности между народом и передовой дворянской интеллигенцией.

Мы видели, что в романтическом плане эта проблема была поднята Пушкиным уже в «Дыганах». Эта же тема, решаемая реалистически, лежала в основе «Евгения Онегина».

Однако наиболее непосредственно, можно сказать, «в лоб», проблема народа, его роли в истории, его исторических судеб ставится в народной трагедии Пушкина — в его «Борисе Годунове».

3

Мы знаем, что наряду с народным творчеством — песнями, сказками, — Пушкин считал одним из источников для создания вполне национально-самобытной литературы обращение ее к материалам, даваемым национальной историей. И к этому источнику Пушкин принадлежит в михайловский период особенно жадно.

Замысел большого историко-художественного произведения, притом произведения на материале, непосредственно связанном со столь волновавшим его вопросом о народе и, еще определеннее, о народных крестьянских восстаниях, возникает в Пушкине, видимо, почти сейчас же по окончании «Дыган». Еще работая над «Подражаниями Корану», Пушкин просит брата прислать ему не что иное, как биографию Пугачева («Жизнь Емельки Пугачева»).¹⁰ Неслучайность этой просьбы очевидна из того, что в одном из следующих писем он просит его же прислать ему материалы о другом вожде крестьянского восстания — Степане Разине. «Знаешь ли мои занятия? До обеда пишу записки, обедаю поздно; после обеда езжу верхом, вечером слушаю сказки — и вознаграждаю тем недостатки проклятого своего воспитания. Что за прелесть эти сказки! Каждая есть поэма! Ах! боже мой, чуть не забыл! Вот тебе задача: историческое сухое известие о Сеньке Разине, единственном поэтическом лице русской истории».¹¹

Это место письма замечательно характеризует ту атмосферу, в которой подготавливался замысел нового историко-художественного произведения Пушкина. Он пишет «Записки», т. е. автобиографические мемуары, в которых обращается к прошлому, им непосредственно пережитому. По тому, что Пушкин сжег эти мемуары после разгрома восстания декабристов, видно, что они имели не столько личный характер, сколько давали широкую картину эпохи; он и сам позднее подчеркивал, что рассказывал в них о встречах с людьми, которые сделались достоянием истории. Поэт тесно общается с выразительницей и как бы олицетворением русской народной жизни — няней; восторженно погружается через нее в мир русских народных сказок, из которых «каждая есть поэма». Не случайно в письме

к брату и то, что просьба прислать известие «о Сеньке Разине» следует прямо за сообщением о слушании нянинных сказок: как раз около этого времени Пушкин записывает со слов няни две народные песни о сыне Разина.

Тема Пугачева и, в особенности, Разина была явственно связана еще с южным периодом творчества Пушкина, шла от замысла той разбойничьей поэмы, фрагментом которой были «Братья Разбойники».

Однако можно с уверенностью сказать, что разрабатывать теперь эту тему в старых формах романтической поэмы, которые Пушкин к этому времени явно перерос, он, несомненно, не собирался. Пушкин хотел создать художественно-историческое произведение какого-то нового типа, но произведение, которое было бы подлинно историчным. Между тем, ни в отношении Пугачева, ни в отношении Разина он не располагал, да и не мог располагать в ту пору сколько-нибудь достаточным и, главное, достоверным историческим материалом. Ведь для того чтобы позднее создать свою «Капитанскую дочку», Пушкину предварительно пришлось самому проделать большую и серьезную работу историка-исследователя — написать «Историю Пугачева».

Подсказали Пушкину тему для его художественно-исторического произведения только что вышедшие совсем незадолго перед этим, в марте того же 1824 г., X и, в особенности, XI томы «Истории» Карамзина, посвященные периоду конца XVI — начала XVII века — эпохе «многих мятежей», эпохе самозванцев, крестьянских восстаний, польской интервенции — критической эпохе в жизни Московского государства и «одной из самых драматических эпох новейшей истории», как называл ее Пушкин.¹²

В своих стремлениях создать подлинное национально-историческое художественное произведение Пушкин как художник должен был пойти совсем новым путем. Эстетика и художественное мышление классицизма были антиисторичны по самому своему существу. Неисторичны были и якобы исторические произведения русских революционных романтиков — писателей-декабристов.

Отсюда резкое неодобрение Пушкиным «Дум» Рылеева, которые последний писал тоже в значительной степени на материале и под впечатлением «Истории» Карамзина, но в которых исторические сюжеты и образы произвольно модернизировались и тем самым утрачивали и историчность, и народность.

Неодобрительные и иронические суждения о рылеевских «Думах», публиковавшихся в журналах, мы находим во многих письмах Пушкина 1823—1825 гг. «Что сказать тебе о Думах? — пишет он самому Рылееву после выхода «Дум» отдель-

ным изданием, — во всех встречаются стихи живые, окончательные строфы Петра в Острогжске чрезвычайно оригинальны. Но вообще все они слабы изобретением и изложением. Все они на один покрой: составлены из общих мест (*loci topici*). Описание места действия, речь героя и — нравоучение. Национального, русского нет в них ничего, кроме имен». ¹³

Попутно Пушкин упрекает Рылеева и в прямом историческом промахе: «Ты напрасно не поправил в Олеге герба России. Древний герб, святой Георгий, не мог находиться на щите язычника Олега; новейший, двуглавый орел, есть герб византийский и принят у нас во время Иоанна III. Не прежде. Летописец просто говорит: «Таже повеси щит свой на вратах на показание победы». ¹⁴ Об этой же ошибке Рылеева Пушкин указывал еще в начале 1823 г. Настойчивость Пушкина в связи с такой, по существу достаточно мелкой, деталью весьма характерна. Для Рыльева историческая точность представлялась малосущественной; видимо, потому он и не исправил указанного Пушкиным промаха. Наоборот, для Пушкина в историко-художественном произведении историческая точность, историческая правдивость, даже в отдельных деталях, являлась совершенно обязательной. В этом отношении показательно, что сам он в своей «Песне о вещем Олеге» (написана 1 марта 1822 г.), в точности следует словам летописца: «Твой щит на вратах Цареграда». Причем к слову «щит» в беловом автографе делает специальное примечание, снова полемически обращенное против Рылеева: «Но не с гербом России, как некто сказал для рифмы с Византии». ¹⁵

Еще важнее, что Пушкину удастся в своей «Песне» точно воспроизвести не только букву, но и самый дух летописного рассказа. Для друзей же его декабристов, революционных романтиков Рыльева и Александра Бестужева, — не это было важно и ценно. В «Песне о вещем Олеге», как и в «Евгении Онегине», для них не было заключено ничего «трогающего сердце», «колеблющего» и «возвышающего душу», т. е. непосредственной революционно-романтической героики. Этим объясняется и весьма сдержанное отношение их к «Песне». «Тебе, кажется, Олег не нравится; напрасно. Товарищеская любовь старого князя к своему коню и заботливость о его судьбе — есть черта трогательного простодушия, да и происшествие само по себе в своей простоте имеет много поэтического», — возражает Бестужеву Пушкин. ¹⁶

Не понравившаяся Бестужеву «Песнь о вещем Олеге» была первым произведением Пушкина на темы из русской истории, в котором ему удалось выйти за пределы своего времени, проникнуться духом и мирозерцанием давно минувшей эпохи.

В то же время при всем своем историзме «Песнь о вещем Олеге» не является произведением, вовсе отрешенным от поэта, написанным на отвлеченно-историческую или некую просто «поэтическую» тему. При всей эпичности тона «Песнь» проникнута и горячим лирическим чувством. «Могучему владыке», которому «покорны и волны, и суша», противопоставлен «вдохновенный кудесник», «гордый старец» (чтение беловой рукописи), который и не боится всепального князя и не нуждается в его милостях и который смело говорит ему в лицо страшную правду, предрекает ему неминуемую гибель.

Особенно выразительно звучит это в беловой рукописи:

Но знаю, но вижу паденье твое,
Запомни же ныне ты слово мое:

В этом плане образ кудесника — в какой-то мере — предвращение и концовки позднейшего «Андрея Шенье», как мы знаем, уже безусловно окрашенного в автобиографические и вместе с тем злободневно-политические тона, и образа будущего «Пророка» (в его первоначальной редакции 1826 г., о которой будет подробно сказано в своем месте).

Из окончательного текста эпитет «гордый» Пушкин убирает, заменяя его эпитетом «мудрый». Но именно гордым бесстрашием и вместе с тем глубоко личными интонациями самого поэта исполнены слова древнерусского пророка — волхва могучему князю:

Волхвы не боятся могучих владык,
А княжеской дар им не нужен;
Правдив и свободен их вещий язык...

Именно так ощущал себя Пушкин-поэт перед лицом Александра I.

Подлинный и высокий историзм и несомненное наличие злободневной политической окраски, при этом никак не исключаящие друг друга, не противоречащие одно другому, — в обоих этих отношениях «Песнь о вещем Олеге» явилась как бы шагом в том направлении, которое ведет к «Борису Годунову», — первым небольшим этюдом к грандиозной картине пушкинской исторической трагедии.

Для художественного воплощения «одной из самых драматических эпох новейшей истории» драматургическая форма, естественно, оказывалась едва ли не наиболее подходящей.¹⁷

И это тоже шло навстречу давним творческим потребностям и исканиям Пушкина.

4

Интерес к драматургии и к театру, как мы знаем, сказывается в Пушкине с самых ранних лет. Еще в детстве и позднее

в Лицее он пытался писать в драматургическом роде. Именно комедией даже хотел было сперва Пушкин дебютировать на литературном поприще.

В связи с этим с ранних лет начинает он думать над вопросами театра и драматургии. Характерно в этом отношении что с театром связаны и первые опыты его критических статей: «Мои мысли о Шаховском», набросанные еще в Лицее в 1815 г., и послелицейские «Мои замечания о русском театре» написанные в 1819 г., когда Пушкин живо увлекается театром, следит за всеми театральными постановками, является, как и его Онегин, «почетным гражданином кулис». Темы драматургии, театра, упоминания и оценки актеров постоянно мелькают в пушкинских письмах первой половины двадцатых годов.

В то же время состояние русской драматургии, русского театра, как и связанная с этим манера игры современных ему актеров, чаще всего глубоко не удовлетворяли Пушкина.

Так, живо интересуясь готовящейся постановкой трагедии Шиллера «Орлеанская дева» в переводе Жуковского и с нетерпением ожидая ее успеха, как он пишет об этом брату, Пушкин тут же прибавляет: «Но актеры, актеры! — 5-стопные стихи без рифм требуют совершенно новой декламации. Слышу отсюда драммо-торжественный рев *Глухо-рева*».¹⁸

К 1821—1822 гг. относятся новые драматургические попытки Пушкина (наброски комедии об игроке, начало трагедии о Вадиме). И то, и другое было задумано и начато Пушкиным в традиционных формах драматургии классицизма. Комедия об игроке следует традиции стихотворной классицистической комедии, образец которой был дан у нас в XVIII веке Княжнинным и которая продолжалась в пушкинское время Хмельницким, молодым Грибоедовым. Трагедия о «Вадиме» явственно примыкает — и по теме, и по форме — к традиции того же Княжнина, но уже трагедиографа, автора «Вадима Новгородского».

Однако драматургические формы классицизма уже явно не могли удовлетворить автора «Кавказского Пленника». Этим, видимо, главным образом и объясняется то, что оба эти замысла — и комедии, и трагедии — Пушкин бросает, едва приступив к работе над ними.

Ни в малейшей мере не удовлетворяет Пушкина и драматургия Озерова, которого Вяземский склонен был считать «преобразователем русской трагедии» и представителем новой романтической драматургии.¹⁹ Пушкин, наоборот, справедливо не видит в трагедиях Озерова ничего существенно нового.

«У нас нет театра, — пишет Пушкин в одном из кишиневских писем к Вяземскому, — опыты Озерова ознаменованы поэтическим слогом — и то не точным и заржавым; впрочем, где

он не следовал жеманным правилам французского театра? Знаю, за что полагаешь его поэтом романтическим: за мечтательный монолог Фингала: «Нет, песням никогда надгробным я не внемлю...», но вся трагедия написана по всем правилам парнасского православия; а романтический трагик принимает за правило одно вдохновение...».²⁰

Драматургическая форма сама по себе дает исключительно много возможностей для верного, широкого, правдивого и, главное, непосредственного изображения действительности, человеческих отношений. Писатель-драматург не рассказывает о жизни, а наиболее непосредственно показывает ее в образах действующих лиц, каждое из которых должно говорить само за себя, чувствовать и поступать в соответствии со своим особым характером. Благодаря этому сложность и многообразие людей и их взаимоотношений могут быть изображены им с особой полнотой и силой, в особенности, поскольку пьеса ставится на сцене, воплощается в наглядные осязаемые образы действительно живых людей, которых мы и в самом деле видим и слышим на театральных подмостках.

И вот мы видим, что неуклонное нарастание в творчестве Пушкина реалистических тенденций сопровождается все нарастающим же стремлением выйти из рамок субъективно-лирического созерцания действительности и перейти к ее объективно-драматическому воспроизведению.

Осуществить это в области драматургии Пушкину в годы его пребывания на юге еще не удавалось. Однако с процессом все большей драматизации действительности мы сталкиваемся уже в южных поэмах Пушкина. Фабула «Кавказского Пленника» еще разворачивается почти полностью в лирико-монологическом плане, но уже в «Бахчисарайском Фонтане» мы встречаемся с явными элементами драматизации. Пушкин и сам, как уже указано, подчеркивал, что «сцена Заремы с Марией имеет драматическое достоинство», и считал, что, создав «Бахчисарайский Фонтан», он вступил на путь, приведший его два года спустя к созданию «Бориса Годунова».²¹ Еще ближе в этом отношении к «Борису Годунову» почти насквозь драматизированная поэма «Цыганы».

Стремление к наиболее реалистической, объективно-драматической передаче действительности связано у Пушкина не только с потребностью выхода из условно-литературного мирка отвлеченно-рационалистических схем классицизма, который он отвергает уже в эпоху написания «Руслана и Людмилы», но и с созревшей решимостью осудить узость, одноцветность, «односторонность», «безнадежный эгоизм» восприятия действительности, свойственные вождю европейского активного романтизма, поэту-индивидуалисту, Байрону, который почти во

всем, что бы он ни изображал, рисует только самого себя — «свой портрет», воплощает только один характер — свой собственный.

Стремление Пушкина к изображению жизни во всем ее многообразии, полноте, не только в статике настоящего, но и в движении, в развитии, проявлялось и во все большем нарастании историзма в творчестве поэта.

Две одинаково издалека шедшие линии пушкинских исканий, подсказывавшихся единым стремлением к широте, разносторонности и правде художественного постижения и изображения действительности, — линия создания большого художественно-исторического произведения и линия создания драматургического произведения нового типа — слились в декабре 1824 г. воедино в замысле «Бориса Годунова».

5

Сюжет, выбранный Пушкиным для его исторической пьесы, — царствование Годунова и воцарение самозванца — был исключительно и во всех отношениях для него подходящим. Прежде всего это был действительно один из самых драматичных исторических сюжетов. Недаром он издавна привлекал к себе внимание многочисленнейших писателей, представителей многих европейских литератур. «По его популярности... для писателей различных времен, — указывает один из новейших исследователей, — сюжет этот недаром приравнивали к сюжету о Фаусте и Нибелунгах... в перечне относящихся к нему произведений значится свыше сотни трагедий, мелодрам и даже „арлекинад“, а вместе с новеллами, историческими романами, поэмами и „романизованными“ историческими очерками общее число их вырастает больше, чем вдвое».²²

Причем на этот сюжет за три века его существования появилось немало и весьма значительных драматических произведений, принадлежавших перу крупнейших европейских писателей. Наряду с малоизвестными и забытыми авторами в разработке его участвовал Лопе де Вега. Начал пьесу о Димитрии самозванце Шиллер; незавершенную драму Шиллера собирался закончить Гете.

Пушкин сразу же, едва познакомившись с материалом соответствующих томов Карамзина, почувствовал и оценил огромные возможности, которые открывал этот в высшей степени драматический сам по себе сюжет для писателя, пожелавшего его «облечь в драматические формы».

Однако еще существеннее другое. Для всех без исключения западных писателей сюжет о Годунове и самозванце представлял главным образом экзотический интерес некоего загадочного

и кровавого происшествия в далекой и тоже весьма загадочной Москве. Совсем иной вес и цену имел этот сюжет для Пушкина. Для него тема Бориса Годунова и самозванца была темой из родного, кровного и, в конце концов, не такого уж далекого прошлого, «вопрошая и допрашивая» которое, можно было во многом понять и объяснить настоящее.

Позднее, добиваясь разрешения на напечатание своей трагедии, Пушкин в письме к Бенкендорфу отводил возможность истолкования отдельных мест ее применительно к современности, — к «обстоятельствам еще недавним», — указанием, что «все смуты похожи одна на другую» и «драматический писатель не может нести ответственность за слова, какие он влагает в уста личностей исторических». ²³

Пушкин, и в самом деле, никак не хотел изобразить в своей трагедии современность под видом истории. В подобной подмене он усматривал, как мы знаем, один из основных недостатков «Дум» Рылеева. За это же он решительно осуждал современную ему французскую драматургию: «Благодаря французам мы не понимаем, как драматический автор может совершенно отказаться от своего образа мыслей, дабы совершенно переселиться в век, им изображаемый. Француз пишет свою трагедию с *Constitutionnel* или с *Quotidienne* перед глазами, дабы шестистопными стихами заставить Цицеллу, Тиберия, Леонида высказать его мнение о Виллеле или о Кеннинге. От сего затейливого способа на нынешней французской сцене слышно много красноречивых журнальных выходов, но трагедии истинной не существует». ²⁴

Пушкин, наоборот, стремился к созданию «истинной», т. е. подлинно исторической, трагедии.

Однако в то же время можно с уверенностью сказать, что прежде всего и больше всего поразили, творчески взволновали Пушкина при чтении X и XI томов «Истории» Карамзина, черты «похожести» прошлого на настоящее («все смуты похожи одна на другую»), что придавало в его восприятии повествованию историка почти публицистический характер: «это живо-трепещуще, как вчерашняя газета», — передавал он свои впечатления в письмах к друзьям. ²⁵

И эту публицистическую заинтересованность Пушкина в выбранном им сюжете и материале, при одновременном стремлении быть максимально историчным, мы также никак не должны забывать при анализе его трагедии.

6

Спрашивая себя позднее, в набросках плана одной из незавершенных статей 1830 г., о том, «что нужно драматическому писателю?», Пушкин отвечал: «Философию, бесстрастие, госу-

дарственные мысли историка, догадливость, живость воображения, никакого предрассудка, любимой мысли. С в о б о д а». ²⁶

Из этого перечня прямо видно, что, по Пушкину, писатель, создающий драматическое произведение на историческую тему, должен совмещать в себе и поэта и историка. Вместе с тем Пушкин полагал, что наиболее полно и ярко воспроизвести, воссоздать историю лучше всего можно средствами именно поэзии.

«История народа принадлежит Поэту», — прямо заявлял Пушкин незадолго перед начавшейся работой над «Борисом Годуновым». ²⁷

Это свое утверждение он блестяще и доказал «Борисом Годуновым». В своей трагедии Пушкин подходил к истории как поэт, стремясь оживить ее всей могучей силой своего творческого воображения: вместо исторического повествования, дать яркую и полножизненную картину прошлого — людей и событий давно минувших времен, — говоря его словами, — «воскресить минувший век во всей его истине» (вариант: «во всей его полноте»). ²⁸

В то же время Пушкин настойчиво и в высшей степени последовательно добивался того, чтобы эта художественно воскрешаемая им жизнь решительно ничего не утрачивала в своей подлинной историчности. В результате Пушкиным было создано произведение, в высшей степени своеобразное и в своем роде единственное, — по своей величайшей художественности превосходящее решительно все, что имелось до этого в мировой художественно-исторической литературе и в то же время принципиально почти совершенно лишенное художественного вымысла.

Для того, чтобы создать такое — художественное и вместе с тем подлинно историческое — произведение, совершенно необходимо было наивозможно глубже и полнее изучить соответствующую историческую эпоху, и Пушкин настойчиво стремился к этому.

«Я хотел бы, чтобы вы сами обратились к источникам, из которых черпал Карамзин, а не ограничивались только его пересказом», — писал Пушкину Н. Н. Раевский в ответ на сообщение поэта о своей работе над исторической трагедией. ²⁹

Рецензент III отделения (есть некоторые основания предполагать, что им был Булгарин) ³⁰ в своем негласном отзыве на «Бориса Годунова», сделанном для Николая I, так прямо и заявлял, что пьеса Пушкина — «это отдельные сцены или, лучше сказать, отрывки из X и XI тома «Истории Государства Российского», сочинения Карамзина, переделанные в разговоры и сцены». ³¹

Пушкин с самого же начала в письмах к друзьям и позднее публично, в почтительном посвящении своей трагедии памяти

Карамзина, не только не скрывал, но, наоборот, всячески подчеркивал связь своего «Бориса Годунова» с «Историей Государства Российского». Однако связь эта имела совсем не тот характер, какой долгое время склонны были придавать ей многие критики.

Самостоятельно и по-настоящему исследовательски изучать архивные исторические источники и материалы Пушкин сможет и станет только позднее, в период создания «Капитанской дочки».

Но и своего «Бориса Годунова» Пушкин имел полное право называть «плодом постоянного труда, добросовестных изучений». ³² Опасения Раевского были несправедливы. Работая над трагедией, Пушкин не ограничивался только «Историей» Карамзина. Сам поэт указывал, что, наряду с Карамзиным, он изучал для «Бориса» и «старые наши летописи». ³³ Знакомство Пушкина с некоторыми летописями (с VII частью Никоновской летописи и, — во всяком случае, хотя бы частично, — с VIII ее частью), действительно, несомненно. Возможно и его знакомство с «Историей Российской» Щербатова. ³⁴ Мало того, помимо основного текста «Истории» Карамзина, Пушкин очень внимательно изучил ее научный аппарат, те «ноты» т. е. примечания, которые печатались Карамзиным в конце каждого тома и заключали в себе не только ссылки на первоисточники, но и пересказ, порой прямо выдержки из них. Примечания занимали не только значительно большее место, чем основной текст, но в них-то и заключалась наибольшая научная ценность труда Карамзина.

Пушкин, для которого с самого начала была ясна консервативно-монархическая тенденция «Истории» — стремление историографа обосновать «необходимость самовластья», — тенденция, конечно, ни в коей мере не разделяемая автором «Вольности» и «Андрея Шенье», также особенно ценил именно этот научный аппарат. «Ноты русской истории свидетельствуют обширную ученость Карамзина». ³⁵ Характерно, что иной раз материал примечаний вступал и в прямое противоречие с основным текстом «Истории», причем случалось, как увидим, что Пушкин отдавал предпочтение именно примечаниям. «Нотами» Пушкин, кстати, хотел было сопроводить и свою трагедию.

Как раз наличие этого аппарата и побуждало Пушкина доверять «верному рассказу событий», даваемому в «Истории», правильной передаче Карамзиным самих исторических фактов. «Он рассказывал со всею верностью историка, он везде ссылался на источники — чего же более требовать было от него?», — замечал Пушкин о Карамзине. ³⁶

И вот этот-то «верный рассказ событий», изложение Карамзиным самих исторических фактов, Пушкин, действительно, и

кладет в основу своего «Бориса Годунова», не желая ничего сколько-нибудь существенного ни добавлять к нему, ни отнимать от него, ни изменять в нем.

Так из очень большого числа действующих лиц трагедии, если не считать безымянных и эпизодических, только два являются не историческими, а представляют собой плод художественного вымысла Пушкина — сын Курбского и один из предков самого поэта, дядя Гаврилы Пушкина, Афанасий Матвеевич Пушкин.³⁷ Все остальные упоминаются в исторических источниках (подавляющее большинство их фигурирует так или иначе и в «Истории» Карамзина).

В основе большинства сцен пушкинской трагедии также лежит чаще всего непосредственно исторический материал, обычно, взятый Пушкиным у Карамзина, но подтвержденный ссылками последнего на документальные источники.³⁸ Пушкин, понятно, относится к этому материалу, как поэт, творчески оживает и развивает его, но очень редко разрешает себе отступить от него или нарушить его.

Наконец, и в сюжетном, а отсюда и в композиционном отношении Пушкин стремится построить свою трагедию опять-таки именно как историю.

Поэт не хочет подчинять исторический материал какой бы то ни было условно-драматургической сюжетной схеме. Сюжет «Бориса Годунова», в сущности говоря, представляет собой хронологическое развертывание реальных исторических событий. Этим определяется и необычная композиция пьесы. Пушкин просто берет из той же «Истории» Карамзина определенный отрезок времени — от избрания Бориса на царство до убийства его детей включительно — и в таком точно виде, ни в чем конструктивно не меняя его, переносит в свою трагедию.)

В ответ на запрос Вяземского, мыслявшего традиционными драматургическими категориями, о плане «Бориса Годунова», Пушкин характерно отвечает ему: «Ты хочешь п л а н а? Возьми конец десятого и весь одиннадцатый том, вот тебе и п л а н...»³⁹

Эта лежащая прямо на поверхности и, естественно, сразу бросающаяся в глаза современникам Пушкина связь «Бориса Годунова» с карамзинской «Историей» и породила совершенно неправильную версию о рабском следовании поэта Карамзину, версию, которую разделял даже Белинский.⁴⁰

На самом деле, используя полностью фактический материал карамзинской «Истории», в социально-историческом осмыслении этого материала Пушкин, как увидим, пошел неизмеримо дальше и глубже Карамзина, а в той политической и историко-философской концепции, которую он выдвинул в своей трагедии, стал и прямо на диаметрально-противоположную, по существу антикарамзинскую, позицию.

Задачам содержания подлинного художественно-исторического произведения, которое показало бы «минувший век во всей его истине», дало бы правдивое — в живых, наглядных образах — воспроизведение целой исторической эпохи, никак не могли отвечать традиционные формы старой классицистической драматургии, которые, как мы видели еще значительно раньше, уже в пору южных драматургических опытов Пушкина, совершенно перестали удовлетворять его.

Широкий и бурный поток исторической жизни, которому Пушкин хотел открыть непосредственный доступ на театральные подмостки, не вмещали рамки классицистических правил и условностей. И Пушкин начисто ломает эти окостеневшие формы и традиции, решительно встает на путь коренного «преобразования драматической нашей системы», «устарелых форм нашего театра», ⁴¹ — путь смелого литературного революционера-новатора. И на этот путь Пушкин становится вполне осознанно, глубоко продуманно.

«Сочиняя ее, — пишет Пушкин о своей трагедии в черновике письма к Н. Н. Раевскому, набросанного им в самый разгар работы над «Борисом Годуновым», — я стал размышлять о трагедии вообще». ⁴² И этими своими размышлениями Пушкин щедро делится в своем письме. Они же легли в основу последующих многочисленных набросков предисловия к «Борису Годунову», которое Пушкин настойчиво хотел было предпослать своей трагедии (наброски такого предисловия делались им, повидимому, и непосредственно в пору писания самой трагедии, в 1825, и в 1828, и в 1829, и в 1830 гг.). ⁴³

Пушкин полностью отвергает «жеманную», чопорную и искусственную драматургию классицистов. Но не удовлетворяет его и субъективная манера театра романтиков, характерным образом которого для него являются драматургические опыты Байрона.

«Придворному обычаю трагедии Расина» Пушкин противопоставляет «народные законы драмы Шекспировой». Равным образом односторонней и однообразной субъективной манере Байрона он также противопоставляет разносторонность, непринужденность, естественность и вольное «широкое изображение характеров» тем же Шекспиром. ⁴⁴

Нельзя не отметить сходства настойчивых призывов Пушкина в период создания им «Бориса Годунова» — «читать Шекспира» с аналогичными призывами, которые значительно позднее обращают Маркс и Энгельс к своему соотечественнику Лассалю, противопоставляя, в связи с его исторической трагедией «Франц Фон Зикинген», романтическому методу — «шиллеризацию»

истории — реалистический метод — ее «шекспиризации». В свете этого становится очевидной особенная прогрессивность обращения в эту пору Пушкина к усиленному и настойчивому, говоря его же собственным словом, «изучению» Шекспира.⁴⁵

Но подлинным учителем Пушкина в создании им его исторической трагедии была правда жизни, правда истории. В одном из писем 1824 г. Пушкин с осуждением замечал о довольно посредственном французском драматурге Казимире Делавине: «Лавинь бьется в старых сетях Аристотеля. — Он ученик трагика Вольтера, а не природы».⁴⁶ В своем «Борисе Годунове» Пушкин был прежде всего и больше всего «учеником природы».

Свой перечень качеств, необходимых драматическому писателю, Пушкин, как мы видели, заканчивал выразительно подчеркнутым им словом: «С в о б о д а».

Во имя правдивого изображения жизни и истории, «романтическое» «отсутствие всяких правил», извне навязывавшихся автору, — полную творческую свободу от всех действовавших в его время в драматургии стеснений, «правил» и условностей и взяв своим руководящим и единственно определяющим принципом Пушкин, работая над своей трагедией.

Пресловутые единства места и времени классицисты мотивировали стремлением к «правдоподобию». Пушкин смеется над этим наивным стремлением, которое заведомо не может быть осуществлено в рамках любого, в том числе и театрального искусства. «И какое к черту может быть правдоподобие в зале, разделенном на две половины, в одной из коих помещается две тысячи человек, будто бы невидимых для тех, кто находится на подмостках», — начинает он свои размышления о существе драматической поэзии в письме к Н. Н. Раевскому.⁴⁷ Этому внешнему правдоподобию Пушкин противопоставляет реалистическую правду изображения, «правдоподобие положений и правдивость диалога».

Мало того, мотивировавшиеся «правдоподобием» правила единств места и времени оказывались, на самом деле, в высшей степени неправдоподобными: «Заговоры, изъяснения любовные, государственные совещания, празднества, — все происходит в одной комнате! — Непомерная быстрота и стесненность происшествий, наперсники ... а parte — столь же не сообразны с расходом» — замечал Пушкин.⁴⁸

С другой стороны, единства времени и места явно мешали разрешению задач, которые поэт перед собой ставил в своей исторической трагедии. И он полностью отбрасывает это требование поэтики классицизма.

Вместо двадцати четырех часов, действие «Бориса Годунова» охватывает весьма пространный период в целых семь с лиш-

и м л е т. В полную и резкую противоположность одному единственному месту, на котором совершались все канонические пять актов трагедии (чаще всего таким местом был царский дворец), действие «Бориса Годунова» разворачивается прямо-таки с кинематографической калейдоскопичностью — переходит из дворца на площадь, из монастырской кельи в корчму, из палат патриарха на поля сражений, больше того, переносится из одной страны в другую — из России в Польшу. В соответствии с этим Пушкин даже вовсе отказывается от деления своей трагедии на действия, акты, сохраняющегося и в драматических хрониках Шекспира. Свою пьесу поэт разбивает на двадцать три небольших сцены, что позволяет ему показать русскую жизнь того времени с самых различных сторон, в самых многообразных ее проявлениях.

Отметим, кстати, что Пушкин ставит себе здесь, в качестве образца, старинный русский театр. «Послушайся, милый,— пишет он П. А. Катенину тогда, когда его собственная работа над «Борисом» подходит уже к концу,— запрись, да примись за романтическую трагедию в 18-ти действиях (как трагедии Софии Алексеевны). Ты сделаешь переворот в нашей словесности...»⁴⁹ И это не случайно. Пушкин вообще хотел придать своей трагедии по возможности старинно-русское обличье. Это отразилось и в первоначальном заглавии (в духе пьес петровского театра), данном им своей трагедии «Комедия о царе Борисе и Гришке Отрепьеве» (под этим названием она была передана и на цензуру царя). В дальнейшем от этой внешней и ненужной стилизации Пушкин полностью отказался.

Фабула в трагедии классицизма строилась на неперменной любовной интриге, развитие которой и образовывало третье единство — «единство действия». Таковы все трагедии Сумарокова и Озерова. Пушкин строит свою трагедию почти без любви и, во всяком случае, без центральной любовной интриги: страстное увлечение самозванца Мариной Мнишек составляет один из побочных эпизодов пьесы и в сущности играет в ней, по признанию самого же Пушкина, почти служебную роль. «Меня прельщала мысль о трагедии без любовной интриги. Но, не говоря уже о том, что любовь весьма подходит к романтическому и страстному характеру моего авантюриста, я заставил Дмитрия влюбиться в Марину, чтобы лучше оттенить ее необычный характер», — писал он сам.⁵⁰

Много позже Чернышевский в своей диссертации замечал: «Исторические романы Вальтера Скотта основаны на любовных приключениях — к чему это? Разве любовь была главным занятием общества и главною двигательницею событий в изображаемые им эпохи?»⁵¹ Любовь, конечно, не была главною двигательницею событий изображавшейся Пушкиным эпохи «многих мя-

тежей». И то, что Пушкин как раз в пору особой популярности романов Вальтера Скотта создал историческое произведение, в котором любовь была поставлена на надлежащее и весьма скромное место, лучше всего показывает, насколько он уже и в это время ушел вперед от знаменитого английского романиста, до какой высоты историзма сумел подняться.

Традиционное единство действия, о котором сам Пушкин пишет, что «едва сохранил» его,⁵² постоянно нарушается и тем, что трагедия Пушкина не только местом своего действия, но и существу непрестанно выходит из «дворца», из царских палат, разворачивается как бы одновременно и параллельно в нескольких социальных планах. То, что совершается во дворце, во многом объясняется тем, что происходит в боярских хоромах, а последнее связано с тем, что творится на площади.

В непосредственной связи со всем этим и вообще стремясь как можно шире охватить изображаемую им историческую эпоху, Пушкин далеко выходит за тот намеренно крайне суженный и в словесном, да и просто в количественном отношении круг участников классицистической трагедии, в которой обычно действовало не больше десяти, а чаще всего и значительно меньше персонажей, принадлежавших в основном к придворной верхушке.

В «Борисе Годунове» перед нами проходит огромное количество действующих лиц (около шестидесяти), в числе которых мы находим представителей всех слоев тогдашнего общества: от царя, патриарха, бояр, дворян, иностранных наемников, казаков, городского посада (приказных, купцов) до хозяйки корчмы, до бродяг-чернецов, до простой бабы на Девичьем поле, утихомиривающей своего не вовремя расплакавшегося ребенка, до мятежного мужика на амвоне, призывающего народ ворваться в царские палаты. Характерно, что в этом отношении пушкинская трагедия не уступает прославленной «энциклопедии русской жизни» — пушкинскому же роману в стихах, где тоже примерно около шестидесяти персонажей.

Этой широте охвата соответствует и то, что в трагедии Пушкина, опять-таки вопреки всем издавна установившимся традициям, нет главного «героя», главного действующего лица. Трагедия называется именем царя Бориса, но она не только не кончается его смертью (обстоятельство, которое привело в крайнее недоумение большинство критиков того времени), но и фигурирует он всего лишь в шести сценах из двадцати трех. В «Борисе Годунове» — широчайший показ всей исторической действительности того времени, вся пестрая и многоликая Русь эпохи «многих мятежей», проходящая перед нами в живой и движущейся, шумящей, волнующейся, «как море-окиян», полной событий панораме.

Народность «Бориса Годунова» — впервые в русской литературе так широко и верно схваченное национальное своеобразие — еще больше оттеняется тремя польскими сценами, в которых поэт переносит нас совсем в иной культурно-исторический мир.

8

оп Историческая эпоха — Русь конца XVI — начала XVII века — и является главным действующим лицом, своего рода коллективным героем трагедии Пушкина.

В то же время Пушкин стремится к максимальной историчности, исторической правде в обрисовке и каждого из участников этой грандиозной исторической панорамы в лицах.

Такой историчности были совершенно лишены герои классицистической трагедии, чувствовавшие, думавшие и говорившие чувствами, мыслями и языком современной автору эпохи, а не той исторической действительности (будь то античность, древний Восток или древняя Русь, как в большинстве русских трагедий), к которой они были чисто внешне и условно отнесены. Равным образом устами своих героев автор, не обинуясь, выражал свои собственные взгляды и убеждения, учил любить «добродетель», как он ее понимал, и ненавидеть «порок».

Вся эта искажающая историческую правду, внешняя и грубая тенденциозность ни в коей мере не удовлетворяла требованиям новой реалистической эстетики Пушкина. Именно, борясь с этой внешней и грубой тенденциозностью писателей-классицистов, он и называл «бесстрастие», отсутствие «предрассудка, любимой мысли», в числе основных качеств, необходимых «драматическому поэту, беспристрастному, как судьба». «Он не должен... хитрить и клониться на одну сторону, жертвуя другою. Не он, не его политический образ мнений, не его тайное или явное пристрастие должно было говорить в трагедии, но люди минувших дней, их умы, их предрассудки. Не его дело оправдывать и обвинять, подсказывать речи». ⁵³

Говоря так, Пушкин не проповедовал бесстрастный объективизм, не считал, что автор художественно-исторического произведения должен только описывать события прошлого, не давая им оценки, не вынося приговора. Смысл слов Пушкина лучше всего проясняется одной из его пометок на полях статьи историка М. П. Погодина «Об участии Годунова в убийстве царевича Димитрия». В конце своей статьи Погодин пишет: «Соединив теперь все собранные мною доказательства за него и против него, я представляю все дело на суд Уголовной Палаты по существующим ныне законам». Подчеркивая конец фразы (от слова «дело»), Пушкин возражает: «Уголовная пала-

та не судит мертвых царей по существующим ныне законам. Судит их история...»⁵⁴ Не пристрастный, искажающий историю, авторский суд и приговор, а суд и приговор самой добросовестно изученной и глубоко и верно постигнутой истории — «исторической Немезиды» — вот что должно прозвучать в создании «драматического поэта» и что, как увидим, действительно, с огромной силой и прозвучало в пушкинском «Борисе Годунове».

Создавая свою трагедию, Пушкин стремился сообщить всем ее участникам именно такую подлинную историчность, добиваясь этого путем пристальных и углубленных изучений исторических материалов. «В летописях старался угадать образ мыслей и язык тогдашнего времени», — рассказывает сам он о процессе своей творческой работы, прибавляя при этом: «Источники богаты! умел ли ими воспользоваться — не знаю — по крайней мере, труды мои были ревностны и добросовестны».⁵⁵

В «Борисе Годунове» Пушкин гениально сумел воспользоваться этими источниками. В этом и заключается одна из основных причин величайшего художественного достоинства его трагедии.

Закончив «Бориса», Пушкин писал Вяземскому: «Жуковский говорит, что царь меня простит за трагедию — иавряд, мой милый. Хоть она и в хорошем духе писана, да никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат!». ⁵⁶ Дальше мы еще увидим эти «торчащие уши» — выражение политической оппозиционности Пушкина, в отдельных местах его пьесы, и в самом деле, порой непосредственно проскальзывающее. Но и эти места не выпадали из общего по настоящему исторического русла трагедии Пушкина, да и ощутимы то они были больше для него самого, да разве для его друзей, а сейчас, пожалуй, и вовсе незаметны без специальных комментариев.

Характерно, что даже автор уже упоминавшегося нами отзыва о «Борисе Годунове», сделанного по поручению III отделения для Николая I, замечал: «Дух целого сочинения монархической, ибо нигде не введены мечты о свободе, как в других сочинениях сего автора, и только одно место предосудительно в политическом отношении: народ привязывается к самозванцу именно потому, что почитает его отраслью древнего царского рода».⁵⁷

Официозный рецензент дал явный промах. Пушкина сознательно не пошел в своей исторической трагедии тем путем, который он осуждал в «Думах» Рылеева, т. е. не стал опрокидывать современность в прошлое, политику — в историю, вкладывать в уста русских людей, живших за два столетия до декабристов, свои декабристские взгляды и убеждения. Но рецензент не за-

метил, вместе с тем, глубокой враждебности самодержавию, глубокого сочувствия угнетенному народу, которые, хотя и не содержались в отдельных «вольнoлюбивых» тирадах, но зато были заключены во всем идейно-художественном строе, во всем существе пушкинской трагедии.

Однако отсутствие в «Борисе Годунове» авторского голоса, прямой — и, понятно, как хотелось бы рецензенту, невозможно более «благонамеренной» в политическом отношении — авторской указки было подмечено им правильно и подчас, своей полной необычностью, в свою очередь, прямо его смущало, казалось ему явно предосудительным. «У нас еще не привыкли, — писал он в связи с одной из реплик Бориса, — чтобы каждый герой романа говорил своим языком, без возражения вслед за его умствованием». ⁵⁸

Субъективно-авторское, лирическое начало было основным и даже ведущим началом в творчестве Пушкина домихайловского периода. Недаром оно так дает себя чувствовать даже в наиболее эпичном из всех произведений Пушкина до «Бориса Годунова» — в «Евгении Онегине», где не только все время слышен авторский голос, но где поэт и прямо вводит себя, реального Александра Сергеевича Пушкина, в круг воображаемых персонажей романа. То, что в «Борисе Годунове», во имя требований исторической правды, авторского голоса как бы совсем не слышно, лучше всего показывает, какой высоты творческого самообладания, творческого самоподчинения достиг в эту пору Пушкин. В его трагедии говорит не автор; в его трагедии, действительно, говорят «люди минувших дней, их умы, их предрассудки».

Причем каждый из них в самом деле говорит «своим языком», своим умом, своими предрассудками, своим голосом. И это было тоже замечательным новаторством Пушкина.

9

«Драма оставила язык общепонятный и приняла наречие модное, избранное, утонченное», — писал Пушкин о «придворной» классицистической трагедии, с ее искусственным, «чопорным», исполненным «смешной надутости», языком, с ее «странным, нечеловеческим образом изъяснения». — «У Расина (например) Перон не скажет просто «je serais caché dans ce cabinet», но «caché près de ces lieux je vous verrai, Madame». Агамемнон будит своего наперсника и говорит ему с напыщенностью: «Oui, c'est Agamemnon...» ⁵⁹

В том, что все действующие лица трагедии говорили подобным неизменно одинаково «надутым» языком и заключалось, по Пушкину, четвертое неписанное единство классицистической трагедии — «единство слога». ⁶⁰

Пушкин полностью, можно сказать, в щепы, сокрушает и это единство.

Царь Борис и самозванец, патриарх и хозяйка корчмы, летописец Пимен и бродячие чернецы, думный дьяк, бояре, люди из народа — каждый говорит своим «слогом», своим собственным, особым языком, соответствующим и его социальному положению и вместе с тем его индивидуальному характеру.

Сравним речь двух князей Рюриковичей — прямодушного, говорящего то, что он думает, почти совершенно примирившегося с подчиненным положением царского «подручника» Воротынского и «лукавого царедворца» Шуйского, умного, хитрого, изворотливого, быстро ориентирующегося в новых обстоятельствах, почтительно клоняющегося, чтобы тем вернее смертельно, как змея, ужаля, втайне мечтающего о царском престоле и готового его добиваться всеми, в том числе и «нечистыми», способами и средствами. Или сопоставим хотя бы шумную, размашистую, пересыпанную пословицами, поговорками, прямо сбивающую порой на раешник, речь напористого, любящего хорошо поесть да попить коренастого силача с «толстым брюхом», Варлаама, с короткими и бессодержательными репликами смиренного и недалекого, восхищенно поддакивающего своему бойкому и удалому товарищу, Мисаила. Кстати, наружность Варлаама в трагедии описана (Григорий «читает» его приметы); о наружности Мисаила ничего не сказано, но из того, что и как он говорит, так и представляешь его, по контрасту с Варлаамом, щуплым, худощавым, с испытанным лицом, с редкой бороденкой.

Мало того, не только различные персонажи трагедии Пушкина говорят по-разному. В различных обстоятельствах по-разному говорит и одно и то же лицо. «Существует еще и такая замашка, — указывал Г. Пушкин в известном нам письме 1825 г. к Н. Н. Раевскому, — 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 (таковы педанты и моряки в старых романах Фильдинга). Заговорщик говорит: «дайте мне пить», как заговорщик — что просто смешно. Вспомните злобленного у Байрона (ha ragato!) — это однообразие, этот подчеркнутый лаконизм, эта прерывная ярость — разве все это естественно?» «...и знатные должны выражать простые понятия, как простые люди», — замечал поэт в другом месте.⁶¹

Конечно, все это было неестественно, и подобной неестественности мы не найдем в языке персонажей пушкинской трагедии.

Сам Борис Годунов, например, после выбора его на царство говорит приподнято-торжественным, «высоким» слогом:

Ты, отче патриарх, вы все, бояре,
 Обнажена моя душа пред вами:
 Вы видели, что я приемлю власть
 Великую со страхом и смиреньем.
 Сколь тяжела обязанность моя!
 Наследую могущим Иоаннам,
 Наследую и ангелу-царю!..
 О праведник! О мой отец державный!
 Возври с небес на слезы верных слуг
 И ниспошли тому, кого любил ты,
 Кого ты здесь столь дивно возвеличил,
 Священное на власть благословенье:
 Да правлю я во славе свой народ,
 Да буду благ и праведен, как ты.

И эта приподнятая торжественность вполне соответствует и обстоятельствам (говорит новый царь), и психологической настроенности Бориса, наконец-то добившегося цели всех своих стремлений, достигшего «высшей власти».

Но вот тот же Борис у себя дома, среди детей. И мы слышим совсем иной, более простой, местами почти народный язык, иные интонации:

Что Ксения? Что милая моя?
 В невестах уж печальная вдовица!
 Все плачешь ты о мертвом женихе —

обращается он к дочери.

Как хорошо! вот сладкий плод ученья!
 Как с облаков ты можешь обозреть
 Все царство вдруг: границы, грады, реки.
 Учись, мой сын —

говорит он сыну, вычерчивающему географическую карту — «чертеж земли московской».

Внезапно входит Семен Годунов, близкий родственник Бориса, ведавший при нем сыскным делом. Очевидно, он искал царя, раз заходит за ним и сюда, в детские палаты, прерывая его мирную беседу с дочерью и сыном. Государственные дела — это, по понятиям того времени, не женское дело и Борис сразу же отсылает дочь. Но сын, которого он приучает заранее к предстоящему нелегкому и многосложному «державному труду», может остаться.

Семен Годунов — свой человек, царь обращается к нему приватно и просто: «Что скажешь мне, Семен Никитич?» В ответ на сообщения Семена Годунова следуют быстрые и энергичные распоряжения Бориса, отдаваемые спокойным и уверенным, без повышения голоса, тоном: «Гонца схватить», «Сейчас послать

за Шуйским». Борис знает о недовольстве бояр, привык к боярской «крамоле», и она не страшит его, хотя, конечно, должна быть во-время пресечена.

Царевич получает практический урок управления государством, и Борис хочет его продолжить. Но входит Шуйский. О, с этим надо быть настороже, это — враг «уклончивый, но смелый и лукавый»! Борис знает это и готов к поединку. Он весь собран. Перед нами уже не ласковый отец, а властный и могучий московский самодержец. Когда Шуйский дает понять, что хочет сказать нечто царю без царевича, Борис прерывает его властно и высокомерно: «Царевич может знать, что ведает князь Шуйский. Говори». Шуйский повинуется и, очевидно, чрезвычайно рад в душе. Все идет лучше, чем он ожидал. Тонко задуманный страшный удар, который он пришел нанести Борису, в присутствии сына будет для того еще тяжелее, еще ужаснее: «Царь, из Литвы пришла нам весть...» Борис сразу переходит в наступление: «Не та ли, что Пушкину привез вестер гонец», — перебивает он с язвительной иронией. Шуйский в первое мгновение смущен, он явно не ожидал этого: «Все знает он!» — произносит он в сторону. Но тут же овладевает собой... Важно выяснить, насколько много знает Борис.

Поединок изворотливости и лукавства продолжается: «Я думал, государь, что ты еще не ведаешь сей тайны». Борис отвечает на уклончивость уклончивостью:

Нет нужды, князь: хочу сообразить
Известия; иначе не узнаем
Мы истины

Шуйскому все еще неясно, знает или не знает Борис содержание принесенной им «вести». Поэтому, чтобы заранее обезпечить себя, он смело выкладывает все:

Я знаю только то,
Что в Кракове явился самозванец,
И что король и паны за него.

Теперь, если даже Борису, действительно, все известно, он не сможет упрекнуть Шуйского в неискренности. Шуйский все сказал. На самом деле, однако, он не сказал самого главного: не назвал имени самозванца, а в этом-то и заключается весь страшный смысл «вести».

Сообщение Шуйского нимало не встревожило Бориса. Что ему до какого-то самозванца в Кракове? Но тем не менее, зная, что в политике ничем не следует пренебрегать и желая все услышать до конца, он продолжает ту же игру: «соображает» — сопоставляет — известия:

Что ж говорят? Кто этот самозванец?

Шуйский намеренно оставляет без ответа первый вопрос, но зато со всей твердостью и уверенностью отвечает на второй: «Не ведаю». Его опять-таки нечем упрекнуть; он, действительно, не знает, кто этот самозванец. Вспомним, как сам он спрашивал Пушкина: «Кто ж он такой? Откуда он?», — и Пушкин на это ответил тем же: «Не знаю».

Ответ Шуйского явно приводит в недоумение царя. Он не понимает, зачем понадобилась Шуйскому, после получения этого известия, долгая беседа наедине с Пушкиным, о которой сообщал ему Семен Годунов; зачем сам Шуйский поспешил в царские палаты, чтобы довести об этом до сведения царя:

Но... чем опасен он?

И вот тут-то Шуйский наносит свой искусно рассчитанный удар. Начинает он издали, с лживых уверений царю в силе его власти, в сыновней приверженности к нему народа, затем переходит к рассуждениям словно бы от имени самого царя («но знаешь сам») об изменчивости, неразумии и ненадежности «бессмысленной черни». Но этими лживыми и уклончивыми речами он только ловко прикрывает приготовленное им смертоносное жало — в самом конце своей пространной реплики называет, как бы между прочим, имя, которое принял на себя самозванец:

Конечно, царь: сильна твоя держава,
Ты милостью, раденьем и щедротой
Усыновил сердца своих рабов.
Но знаешь сам: бессмысленная чернь
Изменчива, мятежна, суеверна,
Легко пустой надежде предана,
Мгновенному волнению послушна,
Для истины глуха и равнодушна,
А баснями питается она.
Ей нравится бесстыдная отвага.
Так если сей неведомый бродяга
Литовскую границу перейдет,
К нему толпу безумцев привлечет
Дмитрия воскреснувшее имя.

Имя Дмитрия как раз и производит тот страшный эффект, на который рассчитывал Шуйский. Теперь уже сам Борис торопится удалить сына.

Царевичу Феодору, конечно, было известно об угличской драме и тайне, ее покрывавшей; глухие толки о ней так или иначе должны были доходить до него; слова Шуйского не могли не заинтересовать его. Что это так, видно из того, что, — хотя и со всей сыновней почтительностью и робко, — он все же решается перечить прямому приказанию отца и просит о разрешении

остаться. Но Борис непреклонен. Снова и снова непроизвольно повторяемое им имя Димитрия показывает, как он потрясен. Его постоянный кошмар — эти «мальчики кровавые в глазах» — внезапно становится явью. В то же время само это потрясение, при котором Борис теряет на некоторое время всякое самообладание, всякую власть над собой, выдает его: жадно следящему за ним Шуйскому ясно, что Борис хитрил, что ему ничего не было известно о самозванце:

Царь.

Димитрия!.. как? этого младенца!

Димитрия!.. Царевич, удались.

Шуйский.

Он покраснел: быть буре!..

Феодор.

Государь.

Дозволишь ли...

Царь.

Нельзя, мой сын, поди.

(Феодор уходит)

Димитрия!..

Шуйский.

Он ничего не знал.

Мы видим на протяжении этой сцены, как с возникновением новых обстоятельств меняется и «слог» — язык царя Бориса, тон, характер его речи. В то же время вся эта сцена, представляющая собой, если не считать версии о виновности Бориса в убийстве Димитрия (об этом пойдет речь далее) и некоторых отдельных деталей, плод творческого вымысла самого поэта, исполнена не только психологического проникновения, но и большой исторической правды: перед нами, действительно, «люди минувших дней», их чувства, понятия, умы, предрассудки.

Еще разительнее эта перемена «слога» дана в двух сценах с участием патриарха.

Вот патриарх разговаривает в своих палатах с игуменом Чудова монастыря, сообщая ему о бегстве Григория. Это одна из самых коротких по объему сцен трагедии. В то же время прав Белинский, называя эту «маленькую сцену» «одним из драгоценнейших перлов» ее.⁶² Приводим ее полностью:

Патриарх.

И он убежал, отец игумен?

Игумен.

Убежал, святой владыко. Вот уж тому третий день.

Патриарх.

Пострел, окаянный! Да какого он роду?

Игумен.

Из роду Отрепьевых, галицких боярских детей. Смолоду постригся неведомо где, жил в Суздале, в Ефимьевском монастыре, ушел оттуда, шатался по разным обителям, наконец, пришел к моей чудовской братии, а я, вида, что он еще млад и неразумен, отдал его под начал отцу Пимену, старцу кроткому и смиренному; и был он весьма грамотен; читал наши летописи, сочинял каноны святым; но знать грамота далася ему не от господа бога...

Патриарх.

Уж эти мне грамотен! что еще выдумал! *буду царем на Москве!* ах он, сосуд дьявольский! Однако нечего царю и докладывать об этом; что тревожить отца-государя? Довольно будет объявить о победе дьяку Смирнову али дьяку Ефимьеву; эдака ересь! *буду царем на Москве!*.. Поймать, поймать врагоугодника, да и сослать в Соловецкий на вечное покаяние. Ведь это ересь, отец игумен.

Игумен.

Ересь, святой владыко, сущая ересь.

Здесь патриарх у себя, в домашней бытовой обстановке, беседует с одним из людей своего круга, подчиненным ему монахом.

Язык его просторечен, порой почти вульгарен. Но какой истовой, торжественно-приподнятой, словно бы облаченной в ризы становится речь того же патриарха в обращении его к царю в царской думе:

Благословен всевышний, поселивший
Дух милости и кроткого терпенья
В душе твоей, великий государь;
Ты грешнику погибели не хочешь,
Ты тихо ждешь — да пройдет заблуждение:
Оно пройдет, и солнце правды вечной
Всех озарит.

Твой верный богомолец,
В делах мирских не мудрый судия,
Дерзает днесь подать тебе свой голос.
Бесовский сын, расстрига окаянный,
Прослыть умел Димитрием в народе;
Он именем царевича, как ризой
Украденной, бесстыдно облачился...

Даже ругательства по адресу самозванца звучат теперь совсем в иной тональности.

Единство слога классицистической трагедии — ее «придворный» жаргон, ее «модное, избранное, утонченное наречие» — поддерживалось не только обязательной стихотворной формой, но и обязательным же, раз навсегда установленным для этого жанра, стихотворным размером — торжественно-симметричным, «почтенным» и «чинным», как называет его сам Пушкин,⁶³ александрийским стихом, рифмованным шестистопным ямбом. Пушкин и тут решительно идет наперекор всем традициям. Он не только заменяет канонический александрийский стих белым пятистопным ямбом, но и свободно, там, где находит это нужным, переходит от нерифмованного стиха к рифмованному и даже попеременно, наряду со стихом, употребляет «презренную прозу»,⁶⁴ что и вообще для трагедии считалось абсолютно недопустимым, прямо-таки кощунственным. Так, например, сцена в палатах у Шуйского сначала идет в стихах, затем перебивается прозой, затем снова ведется стихами; больше того, одну из реплик Афанасий Пушкин начинает прозой, а продолжает стихами.

Причем все эти перебои формы — отнюдь не произвол автора, демонстративно подчеркивающего свою «романтическую» свободу от «правил» классицизма, а все они органически связаны с содержанием действия. Та же сцена у Шуйского начинается в торжественном тоне: мальчик, перед тем как гостям разойтись, читает вслух предписанную самим же Борисом молитву «о государе». Когда гости расходятся, Афанасий Пушкин, нетерпеливо ожидавший этого момента, чтобы поговорить с Шуйским наедине, с облегчением вздыхает. И так естественно, что соответствующая его реплика, как и последующий грубо-хозяйский окрик Шуйского на своих крепостных холопов, даны прозою:

Пушкин.

Насилу убрался; ну, князь Василий Иванович, я уж думал, что чам не удастся и переговорить.

Шуйский (слугам).

Вы что рот разинули? Все бы чам господ подслушивать.— Сбирайте со стола, да ступайте вон.— Что такое, Афанасий Михайлович?

Пушкин.

Чудеса да и только.

Племянник мой, Гаврила Пушкин, мне
Из Кракова гонца прислал сегодня.

Бытовая сцена закончилась; Афанасий Пушкин сообщает Шуйскому «весть важную»; их разговор касается самого суще-

ства трагедии Бориса, и поэт так же естественно и непринужденно переходит опять с «низкой» прозы на стихи.

Значительное же число сцен (целых пять из двадцати трех, в числе последних — две, ведущиеся попеременно то в стихах, то в прозе) написано и полностью прозой. Мало того, Пушкин в своей свободе от «единства слога» доходит даже до того — случай, едва ли не беспрецедентный! — что одна из прозаических сцен («Равнина близ Новгорода Северского») все время и поперебой ведется на трех разных языках — русском, французском и немецком. Причем опять-таки это отнюдь не произвол, тем более не игра в формалистскую свободу обращения с материалом, а имеет глубоко содержательные основания.

К числу «неправдоподобий», присущих трагедии, Пушкин относил и ее язык. В большинстве западноевропейских классицистических трагедий действуют греки и римляне, однако говорят они отнюдь не на своем родном языке, причем это никого не удивляет и не шокирует. «Например,— пишет Пушкин в письме к Н. Н. Раевскому,— у Лагарпа Филоктет, выслушав тираду Пирра, произносит на чистейшем французском языке: «Увы! я слышу сладкие звуки эллинской речи» и проч.»⁶⁵ Считая это «неправдоподобие» неизбежным, Пушкин и сам следует ему. Так участники всех его польских сцен говорят (за исключением одного латинского выражения-цитаты, вкладываемого в уста самозванца) только на русском языке, причем по-русски персонажи-поляки говорят даже между собой. Явное неправдоподобие этого усугубляется еще тем, что Пушкин вводит диалоги русских (например, московского дворянина Рожнова, который едва ли говорил по-польски) и поляков, которые, если и говорили по-русски, то, конечно, со смешным и не обычным для русского уха произношением. Между тем и те и другие объясняются между собой на самом чистом русском языке; на одном и том же чистом русском языке говорит самозванец и с польскими, и с русскими персонажами — и с «вольным шляхтичем» Собаньским, и с опальным москвичом Хрущовым.

Поэтому Пушкин заставляет капитанов Маржерета и Розена говорить на французском и немецком языках вовсе не из стремления к недостижимому в драматургическом произведении натуралистическому «правдоподобию», а по соображениям другого, ни в какой мере не формального порядка.

У Карамзина рассказывается, что в битве близ Новгорода Северского рать московская «малодушно» бежала перед поляками и что положение, в известной мере, спасли немецкие наемники. «Иноземцы же,— добавляет Карамзин,— свидетели сего малодушного бегства, пишут, что россияне не имели, казалось, ни мечей, ни рук, имея единственно ноги!»⁶⁶ В примечании Карамзин приводит и соответствующую выписку из пользовав-

шейся широкой популярностью на Западе книги французского капитана Маржерета, служившего в войске Годунова.⁶⁷ Отвергая хвастливо-клеветнические утверждения «иноземцев», Пушкин, полемизируя и с Карамзиным, придает совершенно иной характер и иное объяснение этому эпизоду. Между наемными иностранными предводителями, такими, как капитан Маржерет, и русскими воинами нет ничего общего — полное взаимное непонимание. Маржерет командует на смешанном русско-французском языке, забавно коверкая несколько заученных им русских слов и вызывая этим насмешки и издевательства со стороны солдат. В свою очередь, сам он не понимает речи последних:

Маржерет.

Куда, куда? Allons... пошоль назад!

Один из беглецов.

Сам пошоль, коли есть охота, проклятый басурман.

Маржерет.

Quoi? Quoi?

Другой.

Ква! Ква! тебе любо, лягушка заморская, квакать на русского царевича; а мы ведь православные.

Маржерет.

Qu'est-ce à dire *pravoslavni*?.. *Sacrés gueux, maudites canailles!* Mordieu, mein Herr, j'enrage, on dirait que ça n'a pas de bras pour frapper, ça n'a que des jambes pour foutre le camp.

Но беда даже не в том, что Маржерет не понимает языка русских воинов, которыми он поставлен командовать. Не имеющий родины, международный авантюрист Маржерет, сражающийся за тех, кто ему больше платит, не понимает и чувств, настроений русских людей, не желавших сражаться за крепостника Годунова против того, кого они считают своим законным царем. Этим и объясняется поведение русских.

Вот эта-то полная отчужденность русских воинов и иностранных наемников и подчеркивается самым наглядным образом французскими и немецкими репликами, которыми обмениваются между собой Маржерет и Розен. Притом с помощью их диалога Пушкин необыкновенно выпукло и метко рисует два национальных типа, представителей двух различных национальностей. Возбужденному, темпераментному, сыплющему ругательствами, проклятиями, поговорками живчику-французу противопоставлен хладнокровный до деревянности, отвечающий короткими, порой однословными репликами немец:

Маржерет.

Ventre-saint-gris! Je ne bouge plus d'un pas — puisque le vin est tiré, il faut le boire. Qu'en dites-vous, mein Herr?

В. Розен.

Sie haben Recht.

Маржерет.

Tudieu, il y fait chaud! Ce diable de Samozvanetz, comme ils l'appellent, est un bougre qui a du poil au cul. Qu'en pensez vous, mein Herr?

В. Розен.

Oh, ja!

Маржерет.

Hé! Voyez donc, voyez donc! L'action s'engage sur les derrières de l'ennemi. Ce doit être le brave Basmanoff, qui aurait fait une sortie.

В. Розен.

Ich glaube das.

Замечательны и даваемые Пушкиным в таких сценах, как «Корчма на Литовской границе», образцы простой народной русской речи. Книжные источники — летописи — мало могли здесь помочь Пушкину. Зато, несомненно, очень помогло ему тесное общение в период михайловской ссылки и работы над «Борисом Годуновым» с крестьянами, в первую очередь — с Ариной Родионовной, речь которых сравнительно наименее подверглась изменению, хранила в себе наибольшее количество черт старины.

Разным образом для языка бродячих чернецов Пушкину, несомненно, помогло его вольное и невольное, как находящемуся и под церковным надзором, общение с духовенством (вспомним уже известного нам попа Шкоду). Так, например, для речи Варлаама Пушкин использовал присловье, которое он неоднократно слышал от настоятеля Святогорского монастыря, приставленного наблюдать за его благочестием, т. е. попросту шпионить за ним:

Наш Фома
Пьет до дна,
Выпьет да погоротит,
Да в доньшко поколотит.

Однако даже и чисто народным элементам в своей трагедии Пушкин стремился придать там, где это оказывалось возможным, максимальную историчность.

Например, слова мамки в ответ на оплакивания Ксенией Годуновой своего умершего жениха-королевича: «И, царевна! деви-

ца плачет, что роса падет; взойдет солнце, росу высушит», почти буквально повторяют народную песню:

Жена плачет, как роса падет:
Взойдет солнце, росу высушит...

Причем песня эта относилась именно к тому времени: Пушкин нашел ее в X томе Карамзина.

Словом, язык действующих лиц «Бориса Годунова» — не только одно из замечательных средств и орудий Пушкина-художника, но и одно из крупнейших достижений трагедии, в котором ярко проявляется и великая роль Пушкина как создателя национального литературного языка. Взамен условного «придворного» жаргона, на котором говорили все персонажи классицистической трагедии, Пушкин наделяет действующих лиц своего «Бориса Годунова» метко индивидуализированным и в то же время «общепонятным языком», языком, лишенным ненужной архаизации стилизаторского порядка, и вместе с тем подлинно-историчным, основанным на глубоком изучении исторических источников и превосходном освоении речи простого народа.

10

Наряду с отказом от «единства слога» Пушкин не менее решительно порвал и с единством жанра классицистической трагедии, которая должна была заключать в себе только возвышенное и трагическое, без малейшей «оскверняющей» примеси чего бы то ни было обыденного, комического. Еще Сумароков в своей «Эпистоле о стихотворстве» решительно — непроницаемой стеной — отделил друг от друга трагедию и комедию, категорически возбранив «раздражать» «слезами Талию и Мельпомену смехом». Появление позднее на русской сцене смешанного жанра «слезной комедии» — «мещанской драмы» — было воспринято Сумароковым как признак приближающегося «преставления света» — конца мира, крушения всех законов не только искусства, но и общественной жизни — «вечных» верховных прав «первенствующего сословия» «княжичей и господичей московских», т. е. русского дворянства.⁶⁸ Несмотря на отчаянные протесты Сумарокова, жанр «мещанской драмы» утвердился на русской сцене, но для русской трагедии требование абсолютной чистоты, несмешанности жанра, возведенное в закон Сумароковым, оставалось неизблемым вплоть до пушкинского «Бориса Годунова».

В «Борисе» Пушкин полностью ниспровергает и этот закон, вводя в свою «романтическую трагедию», наряду со сценами, исполненными глубочайшей трагичности, не только бытовые сцены (та же сцена между патриархом и игуменом Чудова монастыря), но и сцены комические — «простонародные» (знаменитая

сцена «Корчма на Литовской границе» и др.). Мало того, в отдельных сценах торжественное и смешное — Мельпомена и Талия — свободно перемешиваются друг с другом (сцена у Новодевичьего монастыря и др.). Вторая сцена в царских палатах, начинающаяся в бытовом «домашнем» плане, — задушевная беседа Бориса с детьми, — заканчивается, как мы знаем, трагическим поединком Бориса с Шуйским.

Самый комизм некоторых сцен и эпизодов носил весьма далеко идущий характер. «Есть шутки грубые», — писал Пушкин в набросках проекта предисловия (в одном из своих частных писем он писал об этом еще прямее и определеннее⁶⁹), характерно добавляя при этом: «Хорошо, если поэт может их избегать, поэту не должно быть площадным из доброй воли — если же нет, то ему нет нужды стараться заменять их чем-нибудь иным».⁷⁰ Другими словами, поэт не должен смягчать и приглаживать правду жизни, пусть порой достаточно «грубую», во имя условных приличий, тяготевших над авторами «придворной» трагедии классицизма.

«Некоторые места должно непременно исключить. Говоря сие должно заметить, что человек с малейшим вкусом и тактом не осмелился бы никогда представить публике выражения, которые нельзя произнести ни в одном благопристойном трактате!» — возмущался рецензент III отделения, имея в виду реплики Маржерета.⁷¹

«Эго трагедия не для прекрасного полу», — иронизировал сам Пушкин.⁷²

«Преставление света», которого боялся Сумароков, в пушкинском «Борисе Годунове», действительно, и произошло. Взамен аристократической, «придворной», сумароковско-озеровской трагедии Пушкин создал драматургическое произведение, по всему своему строю глубоко демократическое, говоря его собственными словами, — «народное».

Уже при анализе языка персонажей «Бориса Годунова» мы видели, как вольно и широко, пользуясь средствами речевой характеристики, показывает Пушкин в своей трагедии человеческие образы — характеры. Действительно, в лепке характеров с особенной силой сказывается новый метод изображения Пушкиным жизни, людей, метод художественного реализма — «поэзии действительности».

11

Пушкина ни в какой мере не могло удовлетворить изображение человека, человеческого характера в произведениях классицизма, даже тех из них, в которых с наибольшей силой сказывались реалистические тенденции. Живые люди подменялись в них односторонними и схематичными олицетворениями той

или иной страсти. Значительно позже в одном из своих набросков (из серии «Table Talk») 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». ⁷³

Почти в такой же мере, как уже указывалось раньше, не удовлетворял Пушкина произвольно-субъективный, романтический метод изображения характера в драматургии Байрона: «Байрон, который создал всего-на-всего один характер... этот самый Байрон распределил между своими героями отдельные черты собственного характера; одному он придал свою гордость, другому — свою ненависть, третьему — свою тоску и т. д., и таким путем из одного цельного характера, мрачного и энергичного, создал несколько ничтожных — это вовсе не трагедия». ⁷⁴

Драматургические произведения Байрона, и в самом деле, являлись не трагедиями, а скорее драматическими поэмами.

Совсем иное имеем мы в трагедии Пушкина. То, что сказано им о Шекспире, является, в сущности, и глубоко верной автохарактеристикой творца «Бориса Годунова».

Белинский совершенно правильно говорит о «мелодраматической» манере изображения исторических деятелей Карамзиным в его «Истории Государства Российского», «мелодраматическом взгляде на характеры исторических лиц»: «У Карамзина ни в чем нет середины: у него нет людей, а есть только или герои добродетели, или злодеи. Этот мелодраматизм простирается до того, что одно и то же лицо у него сперва является светлым ангелом, а потом черным демоном. Таков Грозный... Такого же мелодраматического злодея сделал Карамзин и из Бориса Годунова». Так же, кстати сказать, мелодраматичен Борис Годунов и в посвященной ему думе Рылеева. Только в ней он сперва является «черным демоном», виновником убийства царевича, а затем «светлым ангелом», раскаявшимся в своем преступлении и смывающим с души «черное пятно и кровь царевича святую», творя одно добро, «проливая реки благ», на весь народ (сам Рылеев свою думу о Годунове особенно рекомендовал Пушкину, см. письмо от 10 марта 1825 г.). Но Белинский не прав, считая, что таким же карамзинским «злодеем» якобы дан Борис и у Пушкина, и что даже «этот взгляд на Годунова сильно напоминает собою добродушный пафос сумароковского Дмитрия Самозванца». ⁷⁵ На самом деле в лице пушкинского Бориса Годунова перед нами отнюдь не традиционное амплуа классицистического «злодея». Борис не только «цареубийца», через кровь Дмитрия пришедший к власти, но, как мы могли убе-

даться в этом, и умный правитель, и любящий отец, и усталый, глубоко несчастный человек.

Так же «вольно и широко» даны Пушкиным и остальные персонажи трагедии. Пушкин и в этом отношении действовал глубоко сознательно. На основе имевшихся и доступных ему исторических материалов он создавал определенную концепцию характера данного лица и с замечательным художественным мастерством и психологическим проникновением обласкал эту концепцию в плоть и кровь, творчески воплощал ее. Свидетельством этой глубокой сознательности является позднейшее письмо Пушкина к тому же Н. Н. Раевскому, в которое он включил многое из хорошо известного нам чернового письма к нему же, написанного в 1825 г., но, повидимому, тогда не отправленного; это второе письмо к Раевскому Пушкин собирался непосредственно использовать для предполагавшегося им предисловия к «Борису Годунову». В письме Пушкин дает развернутые характеристики Марины Мнишек, Шуйского, самозванца и др.

«Он представляет в истории странную смесь смелости, изворотливости и силы характера,— замечает Пушкин о Шуйском.

Слуга Годунова, он одним из первых бояр переходит на сторону Димитрия. Он первый вступает в заговор и он же, заметьте, первый берет на себя всю тяжесть выполнения его, кричит, обвиняет, из начальника превращается в рядового бойца. Он близок к тому, чтобы лишиться головы. Димитрий милует его уже на лобном месте, ссылает и с тем необдуманным великодушием, которое отличает этого «милого авантюриста (*cet aimable aventurier*), снова возвращает к своему двору и осыпает дарами и почестями. Что же делает Шуйский, чуть было не попавший под топор и на плаху? Он спешит создать новый заговор, успевает в этом, заставляет себя избрать царем — и падает — и в своем падении сохраняет больше достоинства и силы духа, нежели в продолжении всей своей жизни».⁷⁶

Характер Шуйского так заинтересовал Пушкина, что он собирался посвятить, повидимому, специально ему, еще одно, вероятно также драматическое, произведение: «Я намерен... вернуться... к Шуйскому», указывал он Раевскому. Но уже и в «Борисе Годунове» образ Шуйского развернут Пушкиным именно в плане «странной смеси смелости, изворотливости и силы характера».

Воротынский в сцене вступления Бориса на престол, пораженный циничным отречением Шуйского от своих же собственных, совсем недавно, перед самым избранием Бориса царем, сказанных слов, произносит в ответ на знаменитую реплику Шуйского: «Теперь не время помнить, советую порой и забывать», свое не менее знаменитое: «Лукавый царедворец». И именно — таким «лукавым царедворцем» и показывают обыч-

но Шуйского актеры, исполняющие его роль. Между тем это только одна из сторон его натуры. «Изворотливость» соединяется в нем и со смелостью. Яркий образец этому дает хорошо известная нам сцена рассказа его Борису о появлении в Кракове самозванца. Такую же смесь изворотливости и смелости являет собой и его находчивое и решительное выступление в царской думе в ответ на наивно-бесхитростный рассказ патриарха о чуде на «могилке» убитого младенца Дмитрия, рассказ, столь потрясший самого Бориса и приведший в такое смущение всех присутствовавших бояр. Вспомним конец сцены:

Один боярин (тихо другому).

Заметил ты, как государь бледнел

И крупный пот с лица его закапал?

Другой.

Я — признаюсь — не смел поднять очей,

Не смел вздохнуть, не только шевельнуться.

Первый боярин.

А выручил князь Шуйский. Молодец! —

Среди всеобщего молчания, когда перед лицом невольно — своей чисто физиологической реакцией («закапал... пот»; ремарка: «несколько раз оттирает лицо платком») — выдавшего себя царя присутствующие ближайшие бояре, члены царской думы не смели ни вздохнуть, ни шевельнуться, один Шуйский не растерялся и не только смело заговорил, но и сумел выручить, вывести из весьма трудного положения и царя, и бояр. Ведь смятение бояр, затянись оно, неминуемо обратило бы на себя внимание и результатом могли бы быть очень крупные для них неприятности — и опалы и казни. С другой стороны, «молодцом» не мог про себя не признать Шуйского и ухватившийся за его предложение, «вырученный» этим царь. Это-то и делало «уклончивого, но смелого и лукавого Шуйского, доверять которому, как это Борис прекрасно сознает, никак нельзя, столь нужным и полезным для него человеком. Недаром, умирая, он прямо завещает сыну выбрать себе в советники не кого иного, как именно Шуйского.

Одновременно в этом же эпизоде тонко дорисовывается и облик Шуйского — «лукавого царедворца», т. е. именно и царедворца, и до предела лукавого. Ведь как раз он сам за несколько сцен до наивного выступления патриарха, — первым сообщив царю о появлении самозванца, вооружившегося именем Дмитрия, между прочим и, конечно, уж никак не по наивности, упомянул и о нетленности убитого младенца. Ведь нетленностью, по представлениям того времени, обладали тела святых

мучеников. Приятъ младенца-царевича «в лик ангелов» господь мог только потому, что он был безвинно убит, а не убил себя сам, как гласила официальная следственная версия. Вместе с тем это подчеркивало и усугубляло в глазах народа тяжесть борисова преступления. Причем Шуйский сумел сделать эту, несомненно, сознательно заброшенную им в душу царя, отраву внешне для последнего совсем не заметной. Наоборот, царь даже успокоился, снова услышав из уст Шуйского столь важное для него подтверждение тому, что царевич был, действительно, убит, чем Шуйский весьма ловко и заканчивает свои лукавейшие слова.

Вот это место:

Царь.

Послушай, князь Василий:

Как я узнал, что отрока сего...

Что отрок сей лишился как-то жизни,

Ты послан был на следствие: теперь

Тебя крестом и богом заклинаю,

По совести мне правду объяви:

Узнал ли ты убитого младенца

И не было ль подмена? Отвечай.

Шуйский.

Клянусь тебе...

Царь.

Нет, Шуйский, не клянись,

Но отвечай: то был царевич?

Шуйский

Он

Царь.

Подумай, князь. Я милость обещаю,

Прошедшей лжи опалою напрасной

Не накажу. Но если ты теперь

Со мной хитришь, то головою сына

Клянусь — тебя постигнет злая казнь:

Такая казнь, что царь Иван Васильич

От ужаса во гробе содрогнется.

Шуйский.

Не казнь страшна; страшна твоя немилость;

Перед тобой дерзну ли я лукавить?

И мог ли я так слепо обмануться,

Что не узнал Дмитрия? Три дня

Я труп его в соборе посещал,

Всем Угличем туда сопровождаемый.

Вокруг его тринадцать тел лежало,
Растерзанных народом, и по ним
Уж тление приметно проступало,
Но детский лик царевича был ясен
И свеж и тих, как будто усыпленный;
Глубокая не запекалась язва,
Черты ж лица совсем не изменились.
Нет, государь, сомненья нет: Димитрий
Во гробе спит.

Царь (*спокойно*).

Довольно; удались.

В то же время, когда это надо, Шуйский и действительно является «молодцом».

Сам он говорит о себе Воротынскому в первой сцене трагедии:

Не хвастаюсь, а в случае, конечно,
Никая казнь меня не устршит,
Я сам не трус, но также не глупец
И в петлю лезть не соглашусь даром.

В этих словах — ключ к пониманию характера Шуйского, с наибольшей полнотой развертываемого в сцене в его доме — в диалоге с боярином Афанасием Михайловичем Пушкиным, — в которой «лукавый царедворец» является то умным циником (в первых репликах на рассказ Пушкина о появлении самозванца: «Да, это уж не ново», «Вот на! Какая весть! Царевич жив! Ну подлинно чудесно. И только то?»), то смелым и вместе осторожным заговорщиком, быстро схватывающим и безошибочно оценивающим все значение полученной Пушкиным вести, но решившим терпеливо выжидать дальнейшего развития событий: «Весть важная! и если до народа она дойдет, то быть грозе великой», и — в следующей реплике в ответ на резкую характеристику Пушкиным правления Бориса: «Прав ты, Пушкин. Но знаешь ли? Об этом обо всем мы помолчим до времени».

В не меньшей, если не в большей мере заинтересовал Пушкина и «необычный характер» Марины Мнишек, к разработке которого на более широком историческом материале он также хотел непременно вернуться (в составленном Пушкиным через некоторое время после написания «Бориса Годунова» большим перечне своих дальнейших драматургических замыслов значится и «Димитрий и Марина»). «У Карамзина он лишь бегло очерчен, — пишет Пушкин о характере Марины. — Но, конечно, 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 проходивцу за

другим... всегда готовая отдаться каждому, кто только может дать ей слабую надежду на более уже не существующий 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 волнуется меня, как страсть». ⁷⁷

Именно так и рисует Пушкин Марину в сцене у фонтана, которую он, конечно, и имеет в виду в только что приведенных словах (в предыдущей сцене, в замке Мнишка, Марина хотя и фигурирует, но произносит всего лишь несколько слов: назначает свидание Дмитрию). Марина решила встретиться с Дмитрием ночью наедине отнюдь не для любовных изъяснений, а с единственной целью побудить его скорее действовать — с боем добиваться царского престола. К этому неизменно сводятся все ее реплики самозванцу в ответ на его страстные любовные «моления» и призывы. Однако, когда Дмитрий неожиданно признается ей в том, что он не царевич, а «бедный черноризец», вся кровь бросается ей в голову, все ее зрелое и развитое воспитанием высокомерие, надменность и избалованность выступают наружу; тон ее резко меняется; на бросившегося к ее ногам самозванца она смотрит, действительно, сверху вниз, с убийственным неумолимым презрением:

Встань, бедный самозванец,
Не мнишь ли ты коленопреклоненьем
Как девочки доверчивой и слабой,
Тщеславное мне сердце умилишь?
Ошибся, друг: у ног своих видала
Я рыцарей и графов благородных;
Но их мольбы я хладно отвергала
Не для того, чтоб беглого монаха...

Однако, когда по дальнейшему ходу сцены Марина убеждается в том, что самозванец хотя и неосторожен (это-то, кстати, больше всего и испугало, и возмутило ее), но достаточно смел и решителен, чтобы попытаться захватить царскую корону, и что эта попытка может увенчаться успехом, ее надменность и высокомерие немедленно отступают перед той «одной страстью», которой она одержима, перед ее «бешеным честолюбием»:

Постой, царевич. Наконец
Я слышу речь не мальчика, но мужа.
С тобою, князь, она меня мирит.
Безумный твой порыв я забываю
И вижу вновь Дмитрия. Но — слушай:
Пора, пора! проснись, не медли боле;

Веди полки скорее на Москву —
Очисти Кремль, садись на трон московский,
Тогда за мной шли брачного посла;
Но — слышит бог — пока твоя нога
Не оперлась на тронные ступени,
Пока тобой не свержен Годунов,
Любви речей не буду слушать я.

Но и этот образ бешено-честолюбивой мономанки отнюдь не выступает в трагедии Пушкина, подобно персонажам трагедий классицизма, в качестве некоей огвлеченной и односторонней схемы — в качестве «типа такой-то страсти», а, наоборот, исполнен как исторической правды, так и полной психологической убедительности.

С таким же «разнообразием и многосторонностью», как образ самого Бориса Годунова, разработан Пушкиным и образ его антагониста, самозванца, резко противостоящий тому лишенному и тени какого бы то ни было правдоподобия — и исторического, и психологического, и художественного, — штампованно-злодейскому образу, который был дан Сумароковым в его трагедии «Димитрий Самозванец», продолжавшей сохранять немалую популярность даже еще в школьные, лицейские годы Пушкина.

Нужно сказать, что в таком же «злодейском» плане дан самозванец и Рылеевым в думе «Димитрий Самозванец», некоторыми местами прямо перекликающейся с одноименной трагедией Сумарокова. Дума Рылеева была опубликована в 1822 г. и вместе с уже упоминавшейся думой «Борис Годунов» вошла в отдельное издание «Дум», вышедшее как раз в период работы Пушкина над своей трагедией, в 1825 г.

Наряду с индивидуальными образами Пушкин дает в своей трагедии и ряд коллективных образов: бояр, воинов, танцующих кавалеров и дам (в сцене «Замок воеводы Миньшка»), поляков, русских (в сценах «Краков. Дом Вишневецкого», «Севск»). Но и эти образы не представляют собой только статистов, — они подвергнуты Пушкиным своеобразной индивидуализирующей разработке.

Особенно значителен во всех отношениях даваемый в трагедии образ народа.

Пушкин не изображает народ, как некую сплошную, безликую, аморфную массу. Народ «Бориса Годунова» не только присутствует на сцене, он живет, движется на ней. И он дифференцирован. Он говорит разными голосами. Его отдельные представители и чувствуют по-разному. Это проявляется и в сцене на Девичьем поле, и, в особенности, в заключительной сцене. Вспомним реплики, которыми обмениваются в этой последней отдельные представители народа и в которых прорывается то

жалость к «бедным детям», то ненависть к «проклятому племени» царя-крепостника:

Один из народа.

Брат да сестра! бедные дети, что птицы в клетке.

Другой.

Есть в ком жалеть? Проклятое племя!

Первый.

Отец был злодей, а детки невинны.

Другой.

Яблоко от яблони недалеко падает.

Тем выразительнее — и идейно, и художественно — заканчивающее эту последнюю сцену, и тем самым всю трагедию вообще, единодушное осуждение в сем народом столь же отвратительно-жестокое, сколь и грубо циничного злодеяния нового царя и спешащих угодить ему, быстро и легко изменяющих клятве, данной умиравшему Борису, бояр.

Узнав, что Пушкин работает над исторической трагедией, И. И. Дмитриев писал П. А. Вяземскому: «Желаю... Пушкину счастливых успехов и на новом поприще; достанет ли искусства в сердцеведении, сомнительно, а за прелесть стихов его можно ручаться». Скептицизм Дмитриева оказался абсолютно неосновательным. В обрисовке действующих лиц «Бориса Годунова» Пушкин выказал себя не только великим художником, но и глубочайшим психологом, гениальным «сердцеведом».

Вместе с тем Пушкин рисует характеры всех персонажей трагедии не в некоем безвоздушном — чисто психологическом — пространстве, с чем постоянно сталкиваемся даже в самых лучших образцах трагедий классицизма (у Расина и др.), а в тесной и непосредственной связи с реальной жизнью, с духом и характером той исторической эпохи, «воскресить» которую он и поставил своей задачей.

Эта историчность характеров пушкинской трагедии, сочетающаяся с их замечательной психологической правдой, составляет один из самых значительных моментов и одно из наиболее основных и существеннейших свойств реализма Пушкина в «Борисе Годунове».

Историчности образов поэт также достигал в результате упорных и вдохновенных изучений тех материалов, которыми он мог располагать. Пушкин и сам прямо говорит об этом в связи с образом своего Пимена: «Характер Пимена не есть мое изобретение. В нем собрал я черты, пленившие меня в наших старых летописях: простодушие, умильная кротость, нечто младенческое и вместе мудрое, усердие [можно сказать] набож-

ное к власти царя, данной им богом, совершенное отсутствие суетности, пристрастия — дышат в сих драгоценных памятниках времен давно минувших...»⁷⁸

Именно такой, обобщенный образ древнерусского монаха-летописца и выступает перед нами в знаменитой сцене в келье Чудова монастыря.

Спокойной и величавой умудренности, которая звучит в открывающем сцену монологе Пимена, оглядывающегося на минувшее и правдиво заносающего его в свою летопись, вполне отвечает и его внешний облик, вырисовывающийся из слов Григория: «Как я люблю его спокойный вид» и дальше:

Ни на челе высоком, ни во взорах
Нельзя прочесть его сокрытых дум;
Все тот же вид смиренный, величавый...

Но наряду с этим Пимен дан Пушкиным не в качестве некоего отвлеченно-статичного, почти статуарного образа летописца вообще.

Пушкинский Пимен возникает перед нами и как определенная индивидуально-своеобразная личность, которая выросла и сложилась на вполне определенной конкретной исторической почве. Это очень тонко оттенено Пушкиным рассказом о веселой, исполненной ратных подвигов, «младости» летописца, яркая картина которой возникает перед нами отчасти из его собственных слов, отчасти из слов Григория. Сам Пимен говорит о себе:

Довыне, если я
Невольною дремотой обессилен,
Не сотворю молитвы долгой к ночи,—
Мой старый сон не тих и не безгрешен.
Мне чудятся то шумные пиры,
То ратный стан, то схватки боевые,
Безумные потехи юных лет!

Тема «младости» Пимена еще более конкретизируется, прикреплается к определенному историческому месту и времени в ответной реплике Григория:

Как весело провел свою ты младость!
Ты воевал под башнями Казани,
Ты рать Литвы при Шуйском отражал,
Ты видел двор и роскошь Иоанна!

Это бросает свет и на социальное происхождение, и на политическую позицию Пимена. Молодость Пимена, видим, совпала с молодостью Ивана IV (участвовал вместе с ним во взятии Казани). «Ничтожность мирских сует» Пимен уразумел едва ли не в связи с той беспощадной борьбой, которую «грозный царь»

повел с княжатами и родовитым боярством. Пимен, видимо, не сочувствовал этому политическому курсу (он называет опричников «гордыми любимцами» царя и явно осудительно «крошениками» — слово, которое означало — обитатели тьмы крошечной, грешники), из чего можно заключить, что он и сам был близок или даже прямо принадлежал к кругам боярства.

Одно его «усердие, можно сказать набожное к власти царя» («Кто выше их? Единый бог. Кто смеет противу их? Никто») заставило его выбрать пассивную форму протеста, в то время столь распространенную, — уйти в монастырь. Недаром с таким умилением рассказывает он и о стремлении «восприять честную скнму», о котором он слышал из уст самого «грозного царя».

Однако в душе Пимена под пеплом тлеет огонь. Совершенно неправильно господствующее представление о нем, как о человеке абсолютно бесстрастном ко всему мирскому, одинаково спокойно относящемся и к правым, и к виновным, равнодушном к добру и злу, — представление, источником которого являются слова того же Григория, так именно истолковывавшего эпически величавый внешний облик Пимена:

Так точно дьяк в приказах поседелый
Спокойно зрит на правых и виновных,
Добру и злу внимая равнодушно,
Не ведая ни жалости, ни гнева!

Между тем слова эти, по существу, характеризуют отнюдь не Пимена, а самого Григория, его беспринципность, его готовность для достижения поставленных целей не брезговать никакими средствами, что и проявляется позднее в том, что он приводит в Москву интервентов.

Что касается Пимена, то слова Григория о его «равнодушии к добру и злу» решительно опровергаются последующим ходом сцены. Достаточно обратить внимание, как резко меняется эпически-величавый тон его речи, когда от рассказа о «страдающей и бурной» душе «грозного царя» и о «святой душе» его «смирненного» сына он переходит к «плачевной повести» о «злом деле», совершенном «цареубийцей» Борисом. Не равнодушия к злу, а резкого и решительного его осуждения исполнена эта часть речи летописца.

Глубокая историчность этого образа не была понята большинством критиков того времени, привыкших в персонажах якобы исторической трагедии видеть своих современников, переодетых в условный исторический наряд. «Люди умные, — иронизирует Пушкин, — обратили внимание на политические мнения Пимена и нашли их запоздалыми».⁷⁹

Тем выразительнее впечатление небывалой, никогда невиданной дотоле жизненности воскрешенной Пушкиным эпохи и исто-

рической правдивости созданных им образов, которое прямо потрясло наиболее исторически осведомленных и в то же время эстетически чутких современников. Вот как вспоминает историк и писатель М. П. Погодин о чтении Пушкиным, после возвращения из ссылки, своего «Бориса Годунова» у поэта Дмитрия Веневитинова в обществе многочисленных литераторов: «Первые явления высказаны тихо и спокойно... Но чем дальше, тем ощущения усиливались. Сцена летописателя с Григорием всех ошеломила. Мне показалось, что мой родной и любезный Нестор поднялся из могилы и говорит устами Пимена. Мне послышался живой голос русского древнего летописателя». ⁸⁰

Равным образом Белинский, хотя он и указал несколько мест в первом монологе Пимена, в которых, по его мнению, «русский отшельник-летописец конца XVI и начала XVII века... слишком идеализирован» Пушкиным, в целом о его образе замечал: «все остальное так глубоко проникнуто русским духом, так глубоко верно исторической истине, как только мог это сделать лишь гений Пушкина — истинно-национального русского поэта»; «...монолог Пимена о суете света и преимуществе затворнической жизни, — продолжал критик, — верш совершенства! Тут русский дух, тут Русью пахнет! Ничья, никакая история России не даст такого ясного, живого созерцания духа русской жизни, как это простодушное, бесхитростное рассуждение отшельника». В восторженной оценке Белинским как образа Пимена, так и всей сцены в келье Чудова монастыря, как «чего-то великого, громадного, колоссального, никогда не бывалого, никем не предчувствованного», ⁸¹ словно бы яркое подтверждение уже известных нам слов Пушкина, что «история народа принадлежит Поэту» — такому поэту, как сам Пушкин.

С не меньшим восторгом отзывался заключенный в это время в Динабургской крепости поэт-декабрист Кюхельбекер об образе Шуйского, который он даже предпочитал образу Пимена: «... сцена: *Шуйский и Воротынский* бесподобна; для меня лучше, чем сцена: *Монах и Отрепьев*; более в ней живости, силы, драматического. Шуйского бы расцеловать: ты отгадал его совершенно. Его: «А что мне было делать?» рисует его лучше, чем весь XII том покойного и спокойного историографа!» ⁸²

В то же время историческая правда сочеталась в трагедии Пушкина с необычайной реалистичностью, жизненностью изображения, что создавало у некоторых, особенно восприимчивых читателей, доходящее почти до осязательной осязательности впечатление полной реальности всего в ней происходящего.

В высшей степени характерен в этом отношении рассказ о том, как воспринял трагедию Пушкина тот же Белинский при первом знакомстве с ней. «Особенно поразила его сцена «Корчма на Литовской границе», — рассказывает свидетель-очевидец. —

Прочитав разговор хозяйки корчмы с собравшимися у нее бродягами, улики против Григория и бегство его через окно, Белинский выронил книгу из рук, чуть не сломал стул, на котором сидел, и восторженно закричал: „Да, это живые; я видел, я вижу, как он бросился в окно!“»⁸³

12

Но Пушкин не только с необычайной силой, как гениальный художник, оживил минувший век во всей его истине.

Мы помним, что в числе качеств, необходимых драматическому писателю, Пушкин называл, наряду с живостью воображения, «философию» и «государственные мысли историка».

«Я пишу и размышляю», — сообщал он друзьям в период создания «Бориса Годунова». «Такой способ работы для меня совершенно нов», — добавлял он.⁸⁴

Действительно, здесь перед нами возникает совершенно иной образ писателя, творца, чем образ поэта из только что законченного Пушкиным «Разговора книгопродавца с поэтом». Там Поэт восторженно отдается «в часы ночного вдохновения» «чудным грезам» и «дивным звукам», наполняющим его душу; Пушкин периода «Бориса Годунова» «пишет и размышляет». Там — «тяжкий пламенный недуг»; здесь — «философии», «государственные мысли историка».

И эти «государственные мысли историка», о несомненном наличии которых у Пушкина мы могли убедиться уже из его заметок 1822 г. по русской истории XVIII века, он, действительно, все время вносил в свою трагедию.

В изложении исторических событий, в ней развертывающихся, Пушкин, как уже сказано, в основном следовал за «Историей Государства Российского» Карамзина. Отсюда заимствовал он и версию об убийстве царевича Дмитрия по приказу Бориса. За это последнее многие критики, в том числе и Белинский, особенно нападали на Пушкина.⁸⁵ Однако, надо сказать, что и по сию пору снять с Бориса обвинение современников в организации убийства царевича Дмитрия не удалось, и вопрос до сих пор остается нерешенным.⁸⁶ В то же время Пушкин не просто принял на веру утверждение Карамзина, а глубоко и основательно взвесил его и продумал. Об этом лучше всего свидетельствуют позднейшие многочисленные возражения, сделанные им на полях уже упоминавшейся статьи М. П. Погодина «Об участии Годунова в убийстве царевича Дмитрия», в которой Погодин стремился доказать невиновность Бориса.⁸⁷

Да и дело не столько в усвоении Пушкиным самой этой версии, сколько в том употреблении, которое он из нее делает, в той функции, которая отводится ей в его трагедии.

Для Карамзина убийство Дмитрия определяет всю последующую судьбу Бориса. Исторические события эпохи религиозно-мистически осмысливаются автором «Истории Государства Российского», как наказание за совершенное преступление, божий суд над царем-убийцей. Трагедия в душе одолеваемого угрызениями совести царя-преступника — вот что больше всего интересует Карамзина и в личности самого Бориса.

Узнав, что Пушкин пишет «Бориса Годунова», Карамзин и ему советует обратить внимание на разработку именно психологической стороны в драме преступника-царя: «Он говорит, что ты должен иметь в виду в начертании характера Борисова дикую смесь: набожности и преступных страстей. Он бесперестанно перечитывал Библию и искал в ней оправдания себе. Эта противоположность драматическая!» — передает Пушкину слова Карамзина (после высылки поэта из Петербурга Карамзин прекратил с ним всякие личные сношения) П. А. Вяземский.⁸⁸

«Благодарю тебя и за замечание Карамзина о характере Бориса. Оно мне очень пригодилось», — отвечает Пушкин и тут же делает драгоценное признание: «Я смотрел на его с политической точки, не замечая поэтической его стороны; я его засажу за евангелие, заставляю читать повесть об Ироде и тому подобное».⁸⁹

Действительно, не только на Бориса, но и на все события, развертывающиеся в его трагедии, Пушкин смотрел прежде всего и больше всего именно «с политической точки».

В этом отношении характерен как раз тот самый монолог Бориса, который обычно полностью интерпретируется именно в плане понимания душевной драмы царя-узурпатора, как драмы преступной совести. Однако, если внимательно прочесть этот монолог, убеждаешься, что в такую интерпретацию надо внести существенные поправки. Основной причиной тяжелого душевного состояния Бориса, как он сам это нам раскрывает, являются прежде всего его политические неудачи, крушение его политических планов — попыток завоевать любовь народа:

Достиг я высшей власти;
Шестой уж год я царствую спокойно.
Но счастья нет моей душе...

— так начинается монолог и, следом за этим, объясняется, почему это происходит:

Мне счастья нет. Я думал свой народ
В довольствии, во славе успокоить,
Щедротами любовь его снискать —
Но отложил пустое пожеланье:
Живая власть для черни ненавистна.

Ненависть народа к царю Борису зависит, как это ему представляется, не от его личных качеств, а от ненависти народных масс — в устах Бориса «черни» — вообще к царской власти, как таковой: «Живая власть для черни ненавистна».

Другой причиной отсутствия счастья в душе Бориса являются постигающие его семейные беды:

В семье моей я мнил найти отраду,
Я дочь мою мнил осчастливить браком —
Как буря, смерть уносит жениха...

И только в качестве третьей причины выступает тема «нечистой» совести.

Прибежищем от «мирских печалей» — и от общественно-политических неудач и от семейных огорчений, — пожалуй («разве») могли бы — продолжает Борис — явиться душевный мир, душевное спокойствие, которое сообщает человеку «здравая» чистая совесть:

Ах! чувствую: ничто не может нас
Среди мирских печалей успокоить;
Ничто, ничто... едина разве совесть.

Но так как на совести у Бориса есть «пятно» — совершенное им преступление, то и этого последнего прибежища ему не дано. Наоборот, нечистая совесть еще больше усиливает его огорчения и печали, превращая их в мучительные, непереносимые душевные терзания. Заканчивается монолог знаменитым афоризмом: «Да, жалок тот, в ком совесть нечиста».

В духе понятий своего времени, свойственного ему религиозного мировоззрения, сам Борис склонен объяснять все это как не бесниую кару: «Предчувствую небесный гром и горе», — говорит он в начале своего монолога. Так же объясняет это и иннок Пимен. Однако это — точка зрения Бориса и Пимена, но никак не самого автора. Больше того, всего через две сцены боярин Афанасий Михайлович Пушкин дает «ненависти» народа к Борису совсем иное, насквозь земное, социально-политическое объяснение. И не в предубеждениях Пимена и Бориса, а именно в словах умного и проницательного боярина Пушкина заключен исторический разум пьесы, «государственные мысли историка», которые в такой замечательной мере были присущи ее автору.

И этой политической точке зрения на драму Бориса Пушкин остался верен до конца. Самое его обещание воспользоваться советом Карамзина, видимо, было больше долгом вежливости. За евангелие и библию Пушкин своего Бориса так и не засадил. О том, что Борис читал «повесть об Ироде», можно догадываться только косвенно по не менее знаменитой фразе: «И мальчики кровавые в глазах». По преданию, иудейский

царь-узурпатор Ирод, отличавшийся необыкновенной жестокостью, дабы удержать захваченную им власть, приказал умертвить в Вифлееме всех поголовно грудных младенцев мужского пола, рассчитывая, что между ними будет и предсказанный подлинный «царь иудейский» — родившийся Иисус. Зато с грозной фразой о царе Ироде, за которого «нельзя молиться... богородица не велит», Пушкин заставляет обратиться прямо к Борису своего юродивого, т. е. и этому библейскому мотиву придает чисто политический смысл. Недаром эта фраза обратила на себя подозрительное внимание рецензента III отделения, отнесшего ее к числу тех мест, которые он предложил исключить из текста трагедии.⁹⁰

Указание на неизбежность «божьего суда» над «цареубийцей» вкладывает в уста будущего самозванца и Пушкин. Вспомним слова Григория, завершающие сцену в келье Чудова монастыря:

Борис. Борис! всё пред тобой трепещет,
Никто тебе не смеет и напомнить
О жребии несчастного младенца —
А между тем отшельник в темной келье
Здесь на тебя донос ужасный пишет,
И не уйдешь ты от суда мирского,
Как не уйдешь от божьего суда.⁹¹

Однако этой одной строкой, вложенной к тому же Пушкиным в уста опять-таки монаха, ссылка на «божий суд» в трагедии почти и ограничивается. Вся трагедия разворачивается как «мирской суд» над царем Борисом — суд истории. Причем среди причин, обусловивших осуждение и гибель Бориса, убийство им Димитрия играет, в сущности, второстепенную роль.

Появление самозванца имеет в трагедии Пушкина значение всего лишь последнего толчка, давшего возможность вырваться, выступить наружу враждебным царю Борису социально-историческим силам. Сам Пушкин в одной из черновых заметок по поводу «Бориса Годунова» записал о самозванце: «Всякий был годеи, чтобы разыграть эту роль: доказательство: после смерти Отрепьева — Тушинский Вор и проч...».⁹²

Центр тяжести трагедии Бориса, по Пушкину, лежит в социальных отношениях эпохи.

Не поединок между Борисом и самозванцем, а некая другая борьба — борьба социальных сил — составляет истинный предмет пушкинской трагедии. И именно эти-то социальные отношения, борьбу социальных сил с замечательной яркостью и, в основном, с не менее замечательной проницательностью Пушкин и разворачивает в своей пьесе.

«Что составляет содержание шекспировских драматических хроник?» — спрашивает Белинский и отвечает: «Борьба лично-

стей, которые стремятся к власти и оспаривают ее друг у друга». ⁹³

В противоположность этому, пушкинский «Борис Годунов», где есть и тема борьбы личностей, стремящихся к власти, к престолу (и Борис, и самозванец, и Шуйский), далеко выходит за пределы только этой борьбы, является первым во всей литературе образцом подлинной социально-исторической трагедии, в которой действуют не только и даже не столько отдельные личности, но где в движение приведены целые большие социально-исторические пласты, где решаются судьбы народные.

Карамзин рисует в своем Борисе царя-преступника, являющегося как бы исключением на троне московских царей; Пушкин дает в Борисе типичного представителя и носителя московского самодержавия.

Пушкинский Борис, «рожденный подданным» и «достигший высшей власти» путем преступления, действительно, представляя в сонете московских царей некоторое исключение, но политически он совершенно совпадал с ними, продолжал основную политическую линию московской самодержавной власти. «Он правит нами, — жалуются бояре, — как царь Иван (не к ночи будь помянут)». Сам Борис берет себе за образец систему управления, осуществлявшуюся двумя наиболее крутыми и энергичными московскими самодержцами: Иваном III и тем же «царем Иваном» — Грозным. «Лишь строгостью мы можем неусыпной сдерживать народ. Так думал Иоанн, смиритель бурь, разумный самодержец, так думал и — его свирепый внук».

И эти воспоминания об Иване Грозном в устах Бориса не случайны. Борис, и в самом деле, продолжает политику Ивана IV, для того времени несомненно прогрессивную, — политику централизации государственной власти, «собрания» ее в одних руках для осуществления общенациональных задач.

Политика эта осуществляется Борисом в борьбе с феодальными замашками, с эгоистическими стремлениями и интересами потомков бывших удельных князей и родовитого боярства. Причем в этой борьбе Борис опирается на новых служилых людей, дворян — Басмановых.

Борьба «княжат» и «знатнейших родов» — родовитого боярства — с Борисом, в которой принимают такое активное участие и предки самого поэта — «род Пушкиных мятежный», — составляет очень большую часть той борьбы социальных сил, которая — мыслью и взглядом историка — развернута Пушкиным в его трагедии.

Уже первая сцена «Бориса Годунова», приведшая в такой восторг Кюхельбекера и являющаяся как бы прологом ко всей трагедии, — разговор между Шуйским и Воротыньским — вводит нас в круг назревающих в этом плане событий.

Надо сказать, что сцена эта является плодом размышлений («государственных мыслей историка») самого Пушкина. Поэт не только не следует здесь Карамзину, но идет и прямо вразрез с ним. По Карамзину, «князья Рюрикова племени: Шуйские, Сицкие, Воротынские, Ростовские, Телятевские и столь многие иные... не дерзали мыслить о своем наследственном праве...» («История Государства Российского», т. X, гл. III).

У Пушкина Воротынский и искусно «поджигающий» его Шуйский не только мыслят, но и открыто говорят друг с другом о своих правах на престол:

Шуйский.

Какая честь для нас, для всей Руси!
Вчерашний раб, татарин, зять Малюты,
Зять палача и сам в душе палач,
Возьмет венец и бармы Мономаха...

Воротынский.

Так, родом он незнатен; мы знатнее.

Шуйский.

Да, кажется.

Воротынский.

Ведь Шуйский, Воротынский...

Легко сказать, природные князья.

Шуйский.

Природные, и Рюриковой крови.

Воротынский.

А слушай, князь, ведь мы б имели право
Наследовать Феодору.

Шуйский.

Да, боле,

Чем Годунов.

Воротынский.

Ведь в самом деле!

«Природные князья» «Рюриковой крови» — представители «знатнейших родов» — противостоят безродному («вчерашний раб, татарин») и в то же время готовящемуся стать полновластным российским самодержцем, Борису. Попутно подчеркивается упадочное социальное положение «княжат»:

Народ отвык в нас видеть древню отрасль
Воинственных властителей своих.
Уже давно лишились мы уделов,
Давно царям подручниками служим...

(В первоначальной редакции еще точнее: «Давно царям мы, как дворяне, служим»).

Будущие противники обрисованы здесь во весь свой рост.

В сцене девятой, в доме того же Шуйского, из слов боярина Афанасия Михайловича Пушкина мы узнаем, что борьба между царем и боярством уже в полном разгаре:

Уверены ль мы в бедной жизни нашей?
Нас каждый день опала ожидает,
Тюрьма, Сибирь, клобук иль кандалы,
А там — в глуши голодна смерть иль петля.
Знатнейшие меж нами роды — где?
Где Сицкие князья, где Шестуновы,
Романовы, отчества надежда?
Заточены, замучены в изгнании.
Дай срок: тебе такая ж будет участь...
Вот — Юрьев день задумал уничтожить.
Не властны мы в поместьях своих,
Не смей согнать ленивца. Рад не рад,
Корми его; не смей переманить
Работника! — Не то в Приказ Холопий.
Ну, слышано ль хоть при царе Иване
Такое зло?

Автор «Бориса Годунова», кстати сказать, повторяет здесь ошибку современных ему историков, в частности Карамзина. На самом деле, Юрьев день был уничтожен еще раньше, все при том же «царе Иване», которого бояться помянуть «к ночи» представители феодального боярства; так что Борис и тут явился не инициатором, а продолжателем политики Ивана IV. Но эта фактическая ошибка не меняет характера той социальной борьбы, которая так обострилась при Борисе Годунове и существо которой здесь и далее правильно понял и передает поэт.

«Уничтожением Юрьева дня», т. е. окончательным прикреплением крестьян к земле и к данному помещику, Борис посягнул на экономические интересы крупных землевладельцев — бояр, которые «переманивали» к себе нужных им работников с земель менее достаточных своих соседей. В одной из заключительных сцен между Борисом и Басмановым раскрывается намерение царя закончить и с политическими правами боярства — уничтожить местничество:

Не род, а ум поставлю в воеводы;
Пушай их слесь о местничестве тужит;
Пора презреть мне ропот знатной черни
И гибельный обычай уничтожить.

И это тоже характерный и, надо сказать, правомерный домysel самого Пушкина. Карамзин, наоборот, писал: «Годунов, столь хитрый или столь властолюбивый, не мог или не хотел искоренить местничества бояр и сановников» («История Государства Российского», т. X, гл. IV). Пушкин считал, что Борис не мог не хотеть этого. В его «Отрывках из писем, мыслей и замечаний» 1827 г. об уничтожении местничества читаем: «Юный Феодор, уничтожив сию гордую дворянскую оппозицию, сделал то, на что не решились ни могущий Иоанн III, ни нетерпеливый внук его, ни тайно злобствующий Годунов». ⁹⁴ В своей трагедии Пушкин, как видим, идет еще дальше, заставляя Бориса не только «хотеть» уничтожения местничества, но и прямо обещать представителю нового социального слоя — служилого дворянства — Басманову осуществить это.

На антибоярскую политику царя боярство отвечает яростной борьбой с ним.

В трагедии Пушкина выведен ряд представителей боярства — Шуйский, Воротынский, дядя и племянник Пушкины, сын Курбского и др. Все они или настроены против Бориса, или находятся в прямой борьбе с ним, воспользовавшись в этих целях появлением самозванца.

Заслуживает особенно быть отмеченным, что среди борющихся с Борисом бояр Пушкин вводит в трагедию и двух своих предков-однофамильцев.

Тема предков занимает довольно видное место и в историко-политических размышлениях Пушкина (в особенности, в 30-е годы), и в его творчестве. Это давало повод многим современникам поэта упрекать его в «чванстве» своим «шестисотлетним дворянством». Некоторая доля того, что критики революционные демократы называли «генеалогическими предрассудками» Пушкина, здесь несомненно имела. Однако гораздо больше было в этом благородной гордости поэта тем, что его предки принимали активное участие в ряде важных событий русского прошлого, что их имя неоднократно мелькает в летописях и исторических документах, — по словам Пушкина, «встречается почти на каждой странице истории нашей». Благодаря этому «история своего дома» сливалась для Пушкина с «историей Отечества». «Конечно, — добавлял он тут же, — есть достоинство выше знатности рода, именно достоинство личное». Однако особенно важна для понимания патриотической основы гордости поэта своим «шестисотлетним дворянством» непосредственно следующая за этим и высоко поднимающаяся над какими бы то ни было «генеалогическими предрассудками» фраза: «Имена Минина и Ломоносова вдвоем перевесят, может быть, все наши старинные родословные — но неужто потомству их смешно было бы гордиться сими именами». ⁹⁵

Помимо того, подчеркивание древнего своего происхождения — «шестисотлетнего дворянства», было для поэта явным средством отстаивания личного достоинства и независимости перед лицом реакционных кругов высшей придворной аристократии — богатой и влиятельной «новой знати», «пресмыкающейся пред одним настоящим» — «жадной толпой», стоявшей у трона и чуть ли не в большинстве своем выдвинувшейся в результате дворцовых переворотов и фаворитизма. Знаменательно, что подчеркивание своей «шестисотлетней» родословной впервые возникает у Пушкина именно в связи со столкновением с его одесским начальником, чванным и надменным аристократом, «придворным хамом» и «знатным подлецом», «полумилордом, полукупцом» — графом Воронцовым.⁹⁶

Замечая в одном из писем к А. А. Бестужеву, написанном в самый разгар работы над «Борисом Годуновым», что русская литература в отличие от иностранных «не носит на себе печати рабского унижения», что «наши таланты благородны, независимы», причиной этого Пушкин считает принадлежность большинства современных ему русских писателей к «высшему классу общества»: «Причина ясна. У нас писатели взяты из высшего класса общества — аристократическая гордость сливается у них с авторским самолюбием. Мы не хотим быть покровительствуемы равными. Вот чего подлец Воронцов не понимает. Он воображает, что русский поэт явится в его передней с посвящением или с одою — а тот является с требованием на уважение, как шестисотлетний дворянин — дьявольская разнища».⁹⁷ Пусть и в этом объяснении в какой-то мере сказываются генеалогические предрассудки Пушкина (так и воспринял его Рылеев, которому Бестужев показал пушкинское письмо⁹⁸), для самочувствия поэта оно, конечно, весьма показательно.

Наконец — и это тоже весьма важно, — тема «предков» приобретала и в историко-политических раздумьях Пушкина, и в его творчестве особую и весьма характерную окраску, непосредственно связанную с его общим политическим мирозерцанием — с его оппозицией по отношению к самодержавию. Именно поэтому-то, говоря о своих предках, он особенно охотно подчеркивает их «мятежный дух», их борьбу с царями и отсюда претерпеваемые ими гонения, демонстративно протягивая от всего этого нить к самому себе:

Мятежный дух нам всем подгадил:
В родню свою неукротим,
С Петром мой пращур не поладил
И был за то повешен им —

с горькой иронией скажет он позднее в «Моей родословной». Еще непосредственнее говорит об этом Пушкин в набросанном

около того же времени плане статьи «Опровержение на критики»: «Кто бы я ни был, не отрекись, хотя я беден и ничтожен. Рача, Гаврила Пушкин. Пушкины при царях, при Романовых. Казненный Пушкин при Екатерине II. Гонимый. Г о н и м и я». ⁹⁹

Оппозиционную и даже прямо «мятежную» роль по отношению к царю Борису своих предков — дяди и племянника Пушкиных — резко подчеркивает поэт и в своей трагедии. «Противен мне род Пушкиных мятежный», — прямо говорит сам царь Борис. С особенной силой показана эта «мятежность» в лице Гаврилы Пушкина.

«Гаврила Пушкин, — замечал о нем позднее поэт в письме к Н. Н. Раевскому 1829 г., — один из моих предков. Я изобразил его таким, каким нашел в истории и в наших семейных бумагах. Он был очень талантлив — как воин, как придворный и в особенности как заговорщик. Это он и Плещеев своей неслыханной дерзостью обеспечили самозванца. Затем я снова нашел его в Москве в числе семи начальников, защищавших ее в 1612 году; потом в 1616 году, заседающим в думе рядом с Козьмой Мининым; потом воеводой в Нижнем; потом среди выборных людей, венчавших на царство Романова; потом послом. Он был всем, чем угодно, даже поджигателем, как это доказывается грамотою, которую я нашел в Погорелом Городище — городе, который он сжег (в наказание за что-то, подобно проконсулам Национального конвента)». ¹⁰⁰

При этом, вопреки заверению поэта, в изображении Гаврилы Пушкина он — случай очень редкий в его творческой практике — явно и весьма характерно отступил от истории. Роль Гаврилы Пушкина безусловно преувеличена в трагедии, где он выступает в качестве чуть ли не главного действующего лица во все наиболее важные, решающие моменты борьбы самозванца с царем. Так Гаврила Пушкин с первых же шагов самозванца является одним из наиболее доверенных ему людей (сц. XI), тогда как на самом деле он присоединился к нему значительно позднее. Гаврила Пушкин оказывается единственным спутником самозванца, когда тот, разбитый наголову войсками Годунова, бежит с поля битвы (сц. XIX). Самозванец возлагает именно на него ответственное поручение — переманить на свою сторону Басманова, окончательно решившее исход борьбы (сц. XXI). Никаких данных, соответствующих двум последним сценам, в исторических документах мы не находим. Видимо, обе они — плод свободного творчества самого поэта. Наконец, по историческим данным (о них упоминает и сам Пушкин, в приведенной нами выдержке из письма к Раевскому), послами от самозванца к москвичам были отправлены Пушкин и Плещеев, которые прочли народу грамоту самозванца и «своей неслыханной дер-

зостью» обеспечили его успех. Так это и было в первоначальном плане трагедии. Однако в дальнейшем поэт, желая всячески подчеркнуть роль Гаврилы Пушкина, сосредоточить на нем особое внимание, заставляет его ехать без спутников, одного; так же как заставляет его, вместо прочтения грамоты самозванца, произнести зажигательную импровизированную речь к народу, что опять-таки чрезвычайно повышает его активность.

Если роль Пушкина-племянника, как видим, сильно преувеличена поэтом, то образ дяди, Афанасия Михайловича Пушкина, является почти в полной мере плодом его творческого вымысла (в примечаниях к «Истории» Карамзина поэт мог найти указание только на некоего Евстафия Михайловича Пушкина, сосланного Годуновым по доносу слуг в Сибирь в 1601 г., т. е. за два года до происходящего в трагедии разговора Афанасия Пушкина с Шуйским).¹⁰¹

В противовес Шуйскому, преследовавшему в тайной оппозиции царю Борису исключительно личные цели, Пушкин-дядя в его обвинениях против Годунова является как бы голосом класса, выразителем негодования всего боярства, загнанного и подавленного царем («кто правит н а м и?..», «знатнейшие меж н а м и роды где?..», «не властны м ы в поместьях своих»... и т. д.). Оба Пушкина — и дядя, и племянник — являются решительными противниками царя. Оба же явно весьма скептически относятся к личности «Димитрия»:

Пушкин-дядя.

Кто-б ни был он, спасенный ли царевич,
Иль некий дух во образе его,
Иль смелый плут, бесстыдный самозванец,
Но только там Димитрий появился (сц. IX).

Пушкин-племянник.

Россия и Литва

Димитрием давно его признали,
Но впрочем я за это не стою.
Быть может он Димитрий настоящий,
Быть может он и самозванец... (сц. XXI).

И тем не менее оба готовы воспользоваться «Димитрием» как весьма подходящим оружием в борьбе с царем. Наконец, у обоих эта борьба носит выраженно-классовый характер: речи дяди в этом смысле мотивируют, объясняют действия племянника.

Ссылному, поднадзорному поэту с его прочной репутацией политически-неблагонадежного человека выдвигать «мятежную»

роль своего рода, своих боярских предков в их борьбе с самодержавием, изображать во весь рост образ Гаврилы Пушкина, древнерусского «заговорщика», напоминавшего самому поэту деятелей французского революционного конвента, было, по меньшей мере, неблагоприятно. Тем не менее Пушкин не только делает это, но и вкладывает как раз в уста своих предков самые боевые, порой наиболее ответственные и вместе с тем особенно рискованные в идейно-политическом отношении суждения и высказывания.

Так по поводу уже известной нам речи Афанасия Михайловича Пушкина в доме Шуйского рецензент III отделения в своем отзыве писал: «Решительно должно выкинуть весь монолог. Во-первых, царская власть представлена в ужасном виде; во-вторых, явно говорится, что кто только будет обещать свободу крестьянам, тот взбунтует их. В Юрьев день — поясняет автор отзыва — можно было до царствования Бориса Годунова переходить с места на место».¹⁰²

Как известно, Пушкин отказался произвести требуемую переработку и «очищение» своей трагедии, и «Борис Годунов» свыше пяти лет оставался в рукописи. Когда, наконец, в 1830 г. Пушкин получил от царя разрешение печатать «Бориса» «под своей ответственностью», т. е. в том виде, в каком сам найдет возможным (это коварное разрешение, несомненно, во многом весьма обязывало и даже связывало поэта), он, опустив и переделав ряд неодобрительно отмеченных мест, «ужасный», с точки зрения рецензента III отделения, монолог Пушкина-дяди характерно опубликовал в первоначальном виде, без каких бы то ни было попыток смягчить и ослабить его бунтарское содержание.

Равным образом самое идейно-значительное место всей трагедии — утверждение решающей роли народа в борьбе с царем Борисом — поэт вкладывает в уста Гаврилы Пушкина. Это даже и чисто графически создавало определенное и желательное для поэта впечатление. И над монологом Пушкина-дяди, и над только что указанным заявлением Пушкина-племянника в тексте трагедии читаем: П у ш к и н.

В самом деле, предки произносят и в том, и в другом случае такие слова, которые вполне соответствовали взглядам их далекого потомка — самого поэта. Можно думать, что именно это-то главным образом и имел в виду Пушкин, говоря о своих «ушах», которые он «никак не мог упрятать» и которые «торчат» в его трагедии из-под «колпака юродивого».

Вообще, нисколько не греша в целом и главным против историчности своей трагедии, Пушкин сумел сделать ее «животрепещущей» и для своей современности. Самый сюжет «Бориса Годунова» — захват царской власти путем убийства законного

претендента — не только был типичен для недавнего русского исторического прошлого — периода дворцовых переворотов XVIII века, но и прямо перекликался с пушкинским временем, с эпизодом, подробно рассказанным поэтом в его оде «Вольность», в значительной степени, как мы знаем, и послужившей непосредственной причиной его ссылки, то-есть — с историей воцарения Александра I, пришедшего к трону через труп убитого, в известной мере при его участии, отца.

Знаменательно, что одно место в трагедии и непосредственно перекликается с другим «вольным» стихотворением Пушкина, пользовавшимся тогда не меньшей популярностью, чем ода «Вольность», — его «ноэлем» «Сказки» («Ура! в Россию скачет...»).

В одном из наиболее значительных мест трагедии — второй народной сцене, на Девичьем поле, весьма иронически рисующей «избрание» Бориса народом, баба «стращает» плачущего ребенка:

Агу! Не плачь, не плачь; вот бука, бука
Тебя возьмет!

Это место представляет собою прямую реминисценцию из «ноэля» Пушкина, в котором дева Мария подобным же образом страшает младенца Христа Александром I:

Не плачь, дитя, не плачь, сударь:
Вот бука, бука — русской царь!

Пушкин и среди работ над «Борисом Годуновым» продолжал «подсвистывать» Александру I («Я не совсем был виноват, подсвистывая ему до самого гроба», — пишет он Жуковскому вскоре после окончания трагедии¹⁰³), не только вспомнив сам, но и явно напоминая своим читателям-современникам столь широко известные строки о «кочующем деспоте».

Узнав, что Карамзин в ответ на его просьбу прислать ему «житие какого-нибудь юродивого», «хотел отыскать... Железный Колпак» (прозвище одного из юродивых), Пушкин шутил писал: «Благодарю от души Карамзина за Железный Колпак, что он мне присылает; в замену отошлю ему по почте свой цветной, который полно мне таскать. В самом деле не пойти ли мне в юродивые, авось буду блаженнее».¹⁰⁴ На самом деле, «цветной», т. е. красный, колпак продолжал оставаться при Пушкине в течение всей его работы над трагедией. Мало того, ведь именно устами юродивого, который в данном случае являлся выразителем мнения народа, и был брошен прямо в лицо царю Борису страшный укор в убийстве царевича Димитрия.

В своей борьбе со «знатной чернью», с родовым боярством Борис опирается на «новую знать», на служилое дворянство. Представитель этой новой знати, неродовитого служилого слоя, внук и сын опричников Ивана Грозного Басманов с горячностью подхватывает мысль царя об уничтожении местничества:

Ах, государь, стократ благословен
Тот будет день, когда Разрядны книги
С раздорами, с гордыней родословной
Пожрет огонь.

Басманов изображен Пушкиным беспринципным, «бесчестным» честолюбцем, который мечтает выйти в фавориты царя, а там, возможно, повторить и весь путь Бориса — самому стать царем. По поводу высказанного Годуновым намерения уничтожить местничество он размышляет наедине с самим собой:

Мысль важная в уме его родилась.
Не надобно ей дать остыть. Какое
Мне поприще откроется, когда
Он сломит рог боярству родовому!
Соперников во брани я не знаю;
У царского престола стану первый...
И может быть... (Сц. XX).

Всепоглощающая страсть Басманова — стремление к «власти». Упоминание о «бедствиях народных» в его устах не более, чем «возвышенная» маскировка этого стремления. Во имя его он совершает «ужасное предательство» — изменяет сыну Годунова и передается вместе с подчиненным ему войском «бесстыдному самозванцу», прекрасно сознавая, «кто он такой». В своем личном эгоизме и корысти Басманов не уступает Шуйскому. Но фигура Шуйского уравновешивается в трагедии образами других бояр — Воротынского, Афанасия Пушкина. Басманов олицетворяет «новую знать» в единственном числе.

Больше того, в Шуйском, наряду с отрицательными качествами, Пушкин признает незаурядную «силу характера», «достоинство», «душевную силу». В Басманове мы не находим ни достоинства, ни душевной силы. Это — первый в творчестве Пушкина представитель «новой знати», «новой аристократии», которую Пушкин с такой ненавистью и ожесточением покажет нам в ряде своих дальнейших произведений, начиная с «Моей родословной» и прозаических набросков («В Коломне, на углу маленькой площади...» и др.) и кончая образом Швабрина из «Капитанской дочки», неудачно пытавшегося разыграть при Пугачеве роль временщика, выйти в «князья Потемкины».

Царь в борьбе с боярством опирается на «новую знать». Бояре в борьбе с царем ищут опоры в народе.

Царь Борис, вслед за Иваном IV, сокрушавший старинное боярство, был вместе с тем и царем-крепостником.

Борис Годунов, по Пушкину, «Юрьев день задумал уничтожить», т. е. запретил существовавшее ранее право крестьян в период за неделю до Юрьева дня (26 ноября) и в течение недели после него переходить от одного помещика к другому. Это окончательно прикрепило крестьян к данному помещику, утвердило так называемое «крепостное право».

Именно этим-то объясняется глубокое недоверие и нелюбовь народа к Борису, на что и рассчитывают в борьбе с царем мятежные бояре. Вспомним слова Пушкина-дяди Шуйскому:

А легче ли народу?

Спроси его. Попробуй самозванец

Им посулить старинный Юрьев день,

Так и пойдет потеха.

Слова эти вполне соответствовали исторической действительности — резкому недовольству крестьянства своим закрепощением. Вспомним сложившуюся в эту пору весьма красноречивую народную поговорку: «Вот тебе, бабушка, и Юрьев день». Кстати, видимо, без всяких исторических оснований, но в соответствии со своей социально-политической концепцией, так же как в несомненной внутренней переключке с только что приведенными словами Пушкина-дяди, поэт в непосредственно предшествующей этому сцене трагедии вкладывает эту народную, крестьянскую поговорку как раз в уста самозванца.

В ту пору, когда Пушкин писал свою трагедию, эти же слова Пушкина-дяди имели и острый злободневно-политический смысл.

Мы знаем, что в своих «Заметках по русской истории XVIII века» Пушкин выдвигал тезис о «единодушии» «всех состояний против общего зла», т. е. против крепостного права. Из слов Пушкина-дяди прямо вытекает, что восстановление Юрьева дня, т. е. раскрепощение крестьян, отвечает интересам и народа, и крупных землевладельцев — бояр. Очень выразительна в этом отношении и ремарка к сцене «Лобное место», в которой особенно активно действует Пушкин-племянник: «Пушкин идет, окруженный народом».

Получается из речи Пушкина-дяди и то, что крестьянство можно поднять на царя, «посулив» ему раскрепощение. Как мы видели, именно так и понял это рецензент III отделения: «Явно говорится, что кто только будет обещать свободу крестьянам, тот взбунтует их».

Тем замечательнее, что в своей трагедии Пушкин не оказался в плену этой явно идеалистической, либеральной концепции, снимающей коренные противоречия, которые существовали меж-

ду помещиками — боярами и крестьянством — народом. Мы помним, что в числе качеств, обязательных с точки зрения Пушкина для автора исторической трагедии, он указывал и «беспристрастие», отсутствие «предвзвешенности, любимой мысли». И в своей трагедии, основанной на добросовестнейшем изучении исторических материалов, поэт действительно сумел подняться и над своими «любимыми мыслями», и над «предвзвешенностями». Живая и подлинная историческая действительность, «воскрешенная» им в «Борисе Годунове», оказалась куда сложнее и богаче либеральной политической схемы.

Уже из той же речи боярина Афанасия Михайловича Пушкина выясняется, что отношения крепостных «рабов» к своим господам весьма далеки от идеалистического «мирного единодушия», а, наоборот, носят неприкрыто враждебный характер:

Легко ль, скажи! Мы дома, как Литвой,
Осаждены неверными рабами;
Всё языки, готовые продать,
Правительством подкупленные вору.
Зависим мы от первого холопа,
Которого захочем наказать.

Именно так — окруженными «домашним врагом» — чувствовали себя русские помещики не только во время Годунова, но и во время Радищева и Пушкина.

Пушкин, по его собственным словам, «с любовью» — «сопатоге» — вывел на сцену своего предка, «игравшего важную роль в сию несчастную эпоху». Но в том же самом наброске предисловия к «Борису Годунову», где он писал об этом, он жестко и прямо замечал: «Древнее русское дворянство не может быть уважаемо», — слова, под которые явно подходят и такие типичные представители «древнего русского дворянства» — боярства — как дядя, так и племянник Пушкины, не брезгающие никакими средствами в своей борьбе против Годунова.¹⁰⁵

Однако самым значительным в идейной концепции пушкинской трагедии является та исключительно важная, можно сказать, единственная в своем роде во всей предшествовавшей и современной Пушкину мировой драматургии, роль, которая отводится им народу.

13

Слово «народ» появляется в самом начале, с первых же строк трагедии, произносится первым же ее участником, Воротынским. Уже и из этих слов народ — объект надзора и источник тревог — возникает не только как весьма внушительная, но, можно

сказать, и прямо основная сила: ушел народ — и сразу притихла и опустела столица:

Наряжены мы вместе город ведать,
Но, кажется, нам не за кем смотреть:
Москва пуста; вослед за патриархом
К монастырю пошел и весь народ.
Как думаешь, чем кончится тревога?

Слово «народ» сейчас же подхватывает и собеседник Воротынского — Шуйский.

Сперва он говорит о народе, как и подобает циничному представителю высшей феодальной знати, насмешливо и пренебрежительно:

Чем кончится? Узнать не мудрено:
Народ еще повоюет, да поплачет,
Борис еще поморщится немного,
Что пьяница пред чаркою вина...

Но в конце сцены умный Шуйский подчеркивает и политическую роль, политическое значение народа как решающей в данный момент силы:

Когда Борис хитрить не перестанет,
Давай народ искусно волновать...

Это полностью признает и не очень далекий, но честный и прямодушный Воротынский:

Не мало нас, наследников Варяга,
Да трудно нам тягаться с Годуновым:
Народ отвык в нас видеть древню отрасль
Войнственных властителей своих.

А он умел и страхом и любовью
И славою народ очаровать.

Как видим, о народе все время и думают, и говорят оба участника первой сцены, которая словами о появлении самого народа знаменательно и заканчивается:

Шуйский (глядит в окно).

Он смел, вот всё — а мы... Но полно. Видишь,
Народ идет, рассыпавшись, назад,—
Пойдем скорей, узнаем, решено ли.

В следующих двух сценах — на городской площади и на загородном поле — народ появляется уже на сценических подмостках, становится непосредственным и главным коллективным действующим лицом.

Реакционеры александровского и, в особенности, николаевского царствования, представители так называемой официальной народности, всячески стремились внушить представление о политической благонадежности народа в качестве исконной и нерушимой опоры царского трона. Эта же мысль проводится и в «Истории Государства Российского» Карамзина.

По началу может показаться, что так же дан народ и Пушкиным. Сцена на Красной площади начинается огорченным рассказом некоего человека из народа о продолжающемся отказе Бориса «принять венец». Ответные слова другого исполнены растерянности и даже отчаяния:

О боже мой, кто будет нами править?
О горе нам!

Затем народ почтительно выслушивает читаемое верховным дьяком решение боярской думы и послушно расходится. И эта растерянность народа, оказавшегося вдруг без царя, соответствовала исторической действительности не только того, но и более позднего времени. Ведь даже все крупные крестьянские восстания, до восстания под предводительством Пугачева включительно, носили, как известно, царистский характер, чем и объясняется самое появление самозванцев. Однако Пушкин отнюдь на этом не останавливается, а, как раз наоборот, сейчас же прямо и резко начинает разоблачать казенную легенду официальных «народников», вскрывать корни и природу подлинных отношений между народом и царской властью.

За сценой на Красной площади следует вторая народная сцена на Девичьем поле, перед Новодевичьим монастырем, как бы являющаяся весьма красноречивым и выразительным к ней комментарием. Эта сцена, как уже сказано, — одна из самых значительных во всей трагедии. Если в открывающей пьесу реплике Воротынского возникает представление о народе как о некоей могучей силе, то теперь эта сила предстает зрителю воочию:

Один.

Нельзя ли нам пробраться за ограду?

Другой.

Нельзя. Куды! и в поле даже тесно,
Не только там. Легко ли? Вся Москва
Сперлася здесь; смотри: ограда, кровли,
Все ярусы соборной колокольни,
Главы церквей и самые кресты
Унизаны народом.

Первый.

Право любо!

Дальше народ сравнивается с волнующимся морем, с морским прибоем.

Народ и здесь, за рядом ряд, падает на колени, умоляя Бориса стать царем. Но одновременно в репликах, которыми обмениваются между собой отдельные представители народа, вскрывается, что все это происходит не от особой привязанности к Борису и даже к царской власти вообще, а больше от пассивности и несознательности народа, от его привычки подчиняться боярской указке. По существу же если не весь народ, то, во всяком случае, весьма многие из его среды относятся ко всему, что происходит, с полным равнодушием и скептицизмом, граничащими с прямой неприязнью.

Народ *(на коленях. Вой и плач)*.

Ах, смилуйся, отец наш! властвуй нами!
Будь наш отец, наш царь!

Один *(тихо)*.

О чем там плачут?

Другой.

А как нам знать? то ведают бояре,
Не нам чета.

Баба *(с ребенком)*.

Ну, что ж? Как надо плакать,
Так и затих! вот я тебя! вот бука!
Плачь, баловень!

(Бросает его об землю. Ребенок плачет).

Ну, то-то же.

Один.

Все плачут.

Заплачем, брат, и мы.

Другой.

Я слююсь, брат,

Да не могу.

Первый.

Я также. Нет ли луку? —
Потрем глаза.

Второй.

Нет, я слюней помажу.
Что там еще?

Первый.

Да кто их разберет?

Эпизод этот так же не придуман Пушкиным, как и почти всё в его трагедии. О нем упоминается и у Карамзина: «В одном хронографе сказано, что некоторые люди, боясь тогда не плакать, но не умея плакать притворно, мазали себе глаза слюною!». Но Карамзин спрятал это в «примечания» к соответствующему месту своей «Истории». В тексте же самой «Истории» молюба народа к Борису согласится стать царем излагается явно и подчеркнуто в тонах «официальной народности»: «...в сё бесчисленное множество людей, в кельях, в оgrade, вне монастыря, упало на колена, с воплем несслыханным: в сё требовали царя, отца, Бориса!». ¹⁰⁶

Пушкин, наоборот, именно этот эпизод подчеркнуто выдвинул в своей сцене на самый первый план, разоблачая посредством него реакционно-дворянскую легенду о народе, как о твердой и надежной опоре царского престола.

Неудизительно, что эта сцена, написанная никак не в духе «официальной народности», а, наоборот, резко и решительно ему противостоящая, обратила на себя особенное внимание рецензента III отделения, который правильно уловил ее внутренний смысл, таящийся за торжественно парадной картиной всенародного избрания. «Здесь представлено, что народ с воплем и слезами просит Бориса принять царский венец (как сказано у Карамзина), — пишет рецензент, — а между тем изображено, что люди плачут, сами не знают о чем, а другие вовсе не могут проливать слез и хотят луком натирать глаза!.. Затрудняюсь в изложении моего мнения на счет сей сцены. Прилично ли так толковать народные чувства?». ¹⁰⁷

Николай I, очевидно, решил, что так толковать народные чувства совсем неприлично; это, видимо, дошло до сведения и Пушкина. По крайней мере из издания трагедии, вышедшего при жизни поэта, вся эта сцена была вовсе исключена (в посмертном издании сочинений Пушкина она также появилась с цензурными изъятиями).

И эта новая, отнюдь не «официальная» точка зрения на народ и его «чувства» в дальнейшем разворачивании пушкинской трагедии проступает все отчетливее, полнее и определеннее.

Следующая, четвертая, сцена происходит опять в кремлевских палатах, но, подобно первой сцене, и в ней снова и снова упоминается народ («Да правлю я во славе свой народ» — речь Бориса; «...сзывать весь наш народ на пир» — его же слова в середине сцены; «Когда народ ходил в Девичье поле» — реплика Воротынского; «Но вот — народ приветствует царя» — слова Шуйского в заключении сцены).

Не сходит слово «народ» с уст почти всех персонажей трагедии и в дальнейшем, являясь едва ли не самым частым в ее сло-

варе (повторяется около шестидесяти раз). Причем все резче и резче проводится прямо противоположный Карамзину и представителям «официальной народности» взгляд на народ как на грозную, мятежную стихию. В ответ на сообщение Афанасия Пушкина о появлении самозванца Шуйский замечает:

Весть важная! И если до народа
Она дойдет, то быть грозе великой.

«Всегда народ к смятенью тайно склонен», — говорит царю Борису Басманов, сравнивая народ с «борзым конем», который «грызет свои бразды», и тут же самоуверенно добавляя: «Но что ж? конем спокойно всадник правит». Но умный Борис не разделяет этой уверенности: «Конь иногда сбивает седока», — и продолжает без всяких иллюзий: «Лишь строгостью мы можем неусыпной сдержать народ». Неудивительно, что это место вызвало резко отрицательную оценку со стороны реакционных критиков.

В том же 1831 г., когда вышла в свет трагедия Пушкина, появилась анонимная брошюрка под претенциозным названием «О Борисе Годунове сочинении Александра Пушкина. Разговор помещика, проезжающего из Москвы через уездный городок, и вольнопрактикующего в оном учителя Российской словесности». Отличающаяся вульгарностью тона, неудачными потугами на остроумие и крайней литературной и общественной реакционностью, брошюрка эта вызвала резко ироническую заметку со стороны Белинского, явившуюся, кстати сказать, вообще его первым выступлением в печати в качестве критика.

По поводу только что приведенных слов Басманова о постоянной склонности народа к смятению один из участников «Разговора», «помещик», возмущенно восклицает: «Вот вздор какой! Всегда склонен. Пустое, с этим я совершенно несогласен... И Русскому ли Боярину так отзываться о православном Русском народе». ¹⁰⁸

Мало того, Пушкин не ограничивается тем, что вкладывает подобные мысли о народе в уста Басманова и Бориса. В предпоследней сцене своей трагедии (сцена XXII — Лобное место) он прямо показывает тот момент, когда «конь сбивает седока» — изображает картину народной грозы, народного восстания, причем если в предшествующих сценах народ выступает недифференцированно (непривилегированные жители Москвы вообще — посадские, мещане и т. д.), здесь в качестве основной мятежной силы выступает именно закрепощенное Борисом крестьянство — «мужик», выходящий на первый план, появляющийся на амвоне. Сцена открывается речью к народу Гаврилы Пушкина, убеждающего признать «царевича Димитрия», т. е. самозванца.

Заканчивается же она призывом «мужика на амвоне» и горячим откликом на него со стороны народа.

Мужик на амвоне.

Народ, народ! в Кремль! в царские палаты!
Ступай! вязать Борисова щенка!

Народ (несется толпою).

Вязать! топить! да здравствует Димитрий!
Да гибнет род Бориса Годунова!

Примечательно, что в первоначальном плане трагедии соответствующая сцена была намечена так: «Пушкин и Плещеев на площади — письмо Димитрия — вече». Однако столь привлекавшее к себе сочувственное внимание декабристов древнерусское вече было связано с древними Новгородом и Псковом и не соответствовало исторической действительности Московской Руси. И вот вместо картины веча Пушкин дает яркую и бурную картину стихийного народного восстания.

«И вот еще извольте взглянуть на страницу 139-ю! — негодует все тот же «помещик» «Разговора». — Каково, мужик кричит народу с какого-то Амвона: «Ступай! Вязать Борисова щенка!» То-есть Феодора, которому присягнули в верности! Борисова щенка! Какой изящный вкус! — И это на ц и о н а л ь н о с т ь?». ¹⁰⁹

Да! пушкинский мужик на амвоне дан поэтом совсем не во «вкусе» карамзинской «изящной» народности с ее пресловутой «пичужечкой». Никак не соответствует эта сцена и реакционным представлениям о «национальности» официальных «народников».

При этом Пушкин не только отводит народу весьма видное и значительное место по ходу действия трагедии, но и придает «мнению», поддержке народа подчеркнуто решающее значение и в исходе данных исторических событий — в поражении Бориса.

В оде Радищева «Вольность» судия-народ призывает к ответу и возводит на плаху царя-преступника. Но народ Радищева — это тот народ, который еще только предносится автору «Путешествия из Петербурга в Москву» в его мечтах, — народ будущего, народ, который поймет, что тот, кого он считал своим «отцом» — царь, — на самом деле является «злодеем злодеев всех лютейшим», и «задавит» этого злодея, как «хищного волка». Пушкин в изображении народа, как и во всем остальном, верен изображаемой им исторической действительности — русской исторической жизни конца XVI — начала XVII века, и вместе с тем он в значительной мере идет по радищевскому пути. В трагедии Пушкина царь совершает казни, преступления; бояре составляют заговоры, изменяют, интригуют; самозванец

во имя своих личных, авантюристических целей приводит на Русь польских интервентов. Истинным же судиею, источником силы, как и причиной слабости, непрочности государственной власти является народ; поэтому-то так важно его отношение к тому, что совершается. Эта мысль, поистине, красной нитью проходит через всю трагедию Пушкина. Самозванец сам по себе не страшен Борису:

Кто на меня? Пустое имя, тень —
Ужели тень сорвет с меня порфиру,
Иль звук лишит детей моих наследства?
Безумец я! Чего ж я испугался!
На призрак сей подуй — и нет его.

Но этот «призрак», этот пустой звук, поскольку он находит отзвук в «мнении народном», внезапно облекается плотью и кровью, оказывается непреодолимой силой:

Знаешь ли, чем сильны мы, Басманов?
Не войском, нет, не польскою помощью,
А мнением; да! — мнением народным.
Дмитрия ты помнишь торжество
И мирные его завоеванья,
Когда везде без выстрела ему
Послушные сдавались города,
А воевод упрямых чернь вязала?

Так говорит Гаврила Пушкин Басманову, и последний вынужден целиком согласиться с ним. Вкладывая эти слова в уста своего предка-однофамильца, Пушкин, повторяем, как бы придает им характер почти авторского высказывания.

Устами другого представителя «мятежного рода Пушкиных», Афанасия Пушкина, напоминающего о «старинном Юрьезом дне», поэт объясняет и причины того, почему народ на некоторое время поверил в самозванца и оказал ему поддержку. Народ, т. е. закрепощенное крестьянство, надеялся, что самозванец раскрепостит его, и на короткое время пошел за ним.

Мысль о «мнении народном», о поддержке народа, как об основной решающей силе, способной обеспечить успех в борьбе с самодержавием, составляет один из важнейших философско-исторических тезисов Пушкина, выдвинутых им в его трагедии и явно связанных с его раздумьями о судьбе переворота, подготовлявшегося декабристами как раз в отрыве от широких народных масс.

С особенной выразительностью эта мысль сказывается в финале трагедии, заканчивающейся знаменитой фразой: «Н а р о д б е з м о л в с т в у е т». Характерно, что фраза эта дается Пушкиным без скобок, в которых даны все ремарки, т. е. не в порядке

ремарки. Безмолвие народа — это очевидный ответ народа на то, чему он только что был свидетелем, и этот немой ответ звучит сильнее всяких слов. В данной ситуации безмолвие народа на призыв бояр приветствовать нового царя носит определенно враждебный самозванцу характер. В этом «безмолвии» заключена, по Пушкину, вся дальнейшая судьба самозванца. Пока народ был на его стороне, ему, беглому монаху, было нетрудно «срывать порфиру» с могучего московского царя; поскольку народ от него отвернулся, его, достигшего высшего могущества и власти, ждет быстрое свержение и бесславная гибель.

Сегодня — народ безмолвствует, а завтра — он заговорит; и горе тому, против кого он обратит свой голос, — таков смысл этого единственного в своем роде, потрясающего пушкинского финала.

«В этом безмолвии народа слышен страшный, трагический голос новой Немезиды, изрекающей суд свой над новою жертвою — над тем, кто погубил род Годуновых...», — пишет Белинский.¹¹⁰

То, что «Борис Годунов» Пушкина завершается этим безмолвным, но ощутимым народным судом, то, что приговор истории выносится именем судьи-народа, является самой замечательной чертой его исторической трагедии, которая, действительно, не только по всему своему новому драматургическому строю, но, прежде всего, по идейному своему содержанию, раскрывающему «судьбу народную», может быть в полном смысле этого слова названа, как и называл ее сам поэт, трагедией народной.

Белинский в своей статье, посвященной анализу «Бориса Годунова», основной недостаток трагедии видел в том, что сам царь Борис изображен Пушкиным в духе Карамзина — «мелодраматическим злодеем, которого мучит совесть и который в своем злодействе нашел себе кару. Мысль нравственная и почтенная, — иронически добавлял критик, — но уже до того избитая, что таланту ничего нельзя из нее сделать!..» Этой якобы пушкинской концепции царя Бориса Белинский противопоставлял свою. Вся беда Бориса, по Белинскому, вся «разгадка его исторического значения и его исторической судьбы» в том, что, взойдя на престол без «освященного веками права законного наследия», — положение, которое «непрерывно требовало от него гениальности», — «он хотел играть роль гения, не будучи гением — и зато пал трагически и увлек за собою падение своего рода». В этом и причина того, что «Годунов, повидимому, столь любивший народ и столь много для него сделавший, не был любим народом». Вот если бы Борис был не только «необыкновенно умным и способным человеком», «талантом, который берется за роль гения», а был бы и в самом деле гением вроде Петра Великого (Петру Белинский его прямо и противо-

поставляет), то вся история его царствования, как и его личная судьба сложились бы совсем иначе.¹¹¹

На самом деле, Пушкин, как мы это видели, причину трагедии Бориса усматривает отнюдь не в муках преступной совести, а в игре вокруг него политических и социальных сил, в социально-исторических условиях и борьбе того времени. И народ, по Пушкину, ненавидит Бориса вовсе не за то, что он не был гением, а за то, что он уничтожил Юрьев день, т. е. закрепостил крестьян. Нечего говорить, что великий поэт оказывается здесь и более проникательным, и более близким к исторической правде, чем его великий критик.

И вообще, неизбежно ограниченный уровнем развития исторической науки своего времени, в частности, недостаточно развитой критикой самих исторических источников (летописей и т. п.), Пушкин допускает в своей трагедии, как мы уже отмечали, некоторые исторические погрешности и неточности. Но в анализе социально-политической обстановки, сложившейся в Московской Руси накануне бурных событий начала XVII в. — польской интервенции, крестьянской войны, — Пушкин не только обнаружил исключительную зоркость, но и показал, насколько в своих «исторических или, точнее, историко-теоретических взглядах» он был, говоря словами академика Б. Д. Грекова, «выше своих современников историков-профессионалов».¹¹²

14

Впервые сообщая Вяземскому о своем «Борисе Годунове», Пушкин, как мы знаем, определял его как «романтическую трагедию». В дальнейших своих упоминаниях о нем поэт уточняет это определение, подчеркивая, что здесь дан им образец «истинного романтизма».

«Важная вещь, — сообщает он А. А. Бестужеву, — я написал трагедию, и ею очень доволен; но страшно в свет выдать — робкий вкус наш не стерпит истинного романтизма. Под романтизмом у нас разумеют Ламартина. Сколько я ни читал о романтизме, все не то; даже Кюхельбекер врет».¹¹³ «Романтической поэзии у нас никто не понимает», — снова скажет Пушкин в одной из заметок 1830 г.¹¹⁴

В письме к издателю «Московского Вестника» по поводу «Бориса Годунова» Пушкин раскрывает и то, что понимает он под истинным романтизмом: «Отказавшись добровольно от выгод, мне представляемых системою искусства, оправданной опытами, утвержденной привычкою, я старался заменить сей чувствительный недостаток верным изображением лиц, времени, развитием исторических характеров и событий — словом, написал трагедию истинно романтическую».¹¹⁵

Итак, «истинный романтизм» заключается в верности изображению лиц и эпохи, в правдивом и осмысленном «развитии исторических характеров и событий»; другими словами, «истинный романтизм» заключается, по Пушкину, в истинном, правдивом изображении исторической эпохи. Легко заметить, что хотя соответствующего термина, в то время вообще еще не существовавшего, Пушкин здесь не употребляет,— под своим «истинным романтизмом» он имеет в виду не что иное, как именно реализм.

В «Кавказском Пленнике» Пушкин ставил перед собой, как мы знаем, реалистическое задание — дать типическое изображение героя времени, но хотел художественно осуществить это задание средствами романтической поэтики. В этом причина неудачи, осознанной прежде всего самим же Пушкиным. В «Борисе Годунове» он поставил перед собой еще более широкое реалистическое задание — дать правдивое художественное изображение целой исторической эпохи.

И теперь, в период своей полной творческой зрелости, он нашел соответствующие этому художественные средства.

Стремление Пушкина к максимальной историчности не было понято современниками поэта. Характерен в этом отношении упрек Вяземского, который правильно почувствовал замечательные достоинства «Бориса Годунова»: «...истина удивительная, трезвость, спокойствие. Автора почти нигде не видишь. Перед тобою не кулаки на проволоке, действующие по манию закулисного фокусника». Но вместе с тем Вяземский склонен был видеть в трагедии Пушкина «мало создания», т. е. мало художественного вымысла, сочувственно противопоставляя в этом отношении Пушкину Вальтера Скотта: «Вальтер Скотт также историчен, но все более соображений в его картинах. Читая его, угадываешь, что человек этот мог бы и выдумать события, создать свою историю: в Борисе Годунове не находишь того убеждения». ¹¹⁶

Вяземский не понял, что Пушкин не «не мог», а не хотел «выдумывать» события, «создавать» историю и стремился наиболее правдиво воспроизвести ее — «воскресить минувший век во всей его истине».

Если не понята была современниками замечательная, подлинная историчность трагедии Пушкина, то не понята была ими и та необычная форма, в которой поэт стремился со всей естественностью и непринужденностью передать реальную поступь истории. Отсюда недоумения в связи с определением самого жанра пьесы, которую Пушкин при ее опубликовании, повиному, вполне сознательно никак не обозначил в жанровом отношении.

«Это, сударь, настоящие Китайские тени. Действие

перескакивает из Москвы в Польшу, из Польши в Москву, из кельи в корчму... Есть нечто подобное в драматических произведениях Шекспира, да все-таки посовестнее», — замечал «учитель Российской Словесности» из уже известного нам «Разговора о «Борисе Годунове»». ¹¹⁷

«Один называет его трагедией, другой драматическим романом, третий романической драмой и так далее», — замечал в своем сочувственном отклике на «Бориса Годунова» Дельвиг. ¹¹⁸

Наконец, иронически подытоживая эти споры, Надеждин в своей статье о «Борисе Годунове» устами шаржированного им романтика Тленского возмущенно восклицает: «Что это за дребедень?.. Не сумеешь как назвать ее... Ни то трагедия, ни то комедия, ни то — чорт знает что!..» ¹¹⁹ Давний же антагонист Пушкина, сам драматург, Катенин, и вовсе отказывался признать «Бориса Годунова» драматургическим произведением: «Оно не драма отнюдь, а кусок истории, разбитый на мелкие куски, в разговорах». ¹²⁰

На самом деле все эти недоумения по поводу непривычной жанровой и композиционной структуры «Бориса Годунова» являлись только лишним подтверждением гениально-смелого новаторства Пушкина, создавшего единственный в своем роде, небывалый дотоле во всей мировой литературе образец «народной трагедии», — трагедии-эпопеи, оказавшейся своего рода прообразом того романа-эпопеи, который дал позднее в «Войне и мире» Лев Толстой. С этим связана и необычайная композиция пушкинской пьесы — естественное выражение все того же стремления поэта к предельной историчности.

Но вместе с тем «Борис Годунов» является отнюдь не просто «куском истории», «разбитым на мелкие куски», а представляет собой необыкновенно стройное, глубоко продуманное и органически — не только внешней, но и внутренней связью — сочлененное целое, не уступая в этом отношении уже известной нам композиционной структуре «Цыган» и вместе с тем во многом превосходя их по широте охвата действительности, по богатству жизненного содержания, вмещенного в необыкновенно сжатые, как и в «Цыганах», пространственные пределы.

15

Исключительно насыщена историческим содержанием уже первая сцена между Шуйским и Воротынским, где сразу рисуется политическая обстановка, предшествующая воцарению Бориса, где как в клубке даны все те нити, которые будут разматываться в дальнейшем ходе трагедии.

Престол пуст. Борис разыгрывает комедию, морщится, «что пьяница пред чаркою вина», стремясь выставить себя не узурпатором власти, а «избранным всенародно» и тем самым «законным» царем. Родовитое боярство недовольно выдвижением худородного «зятя» столь ненавистного ему Малюты Скуратова. Решающее слово — за народом: Борис нуждается в избрании его народом; Шуйский предлагает волновать народ против Бориса. В конце сцены Шуйский, как мы помним, глядит в окно и видит толпы народа, возвращающиеся от Новодевичьего монастыря, где «затворился» Борис, и заполняющие Красную площадь. Это завершающее сцену движение Шуйского, как и его заключительное обращение к Воротынскому, вызванное тем, что он увидел: «Пойдем... узнаем...», обуславливает вполне естественно и закономерно и дальнейшее движение самой трагедии — переход действия из Кремлевских палат на площадь. Но к этому же ведет и внутренняя логика развертывания событий — признание решающей роли народа.

Во второй сцене народ, как уже сказано, предстает по началу именно таким, каким его представляет себе умный циник Шуйский («Народ еще повоюет, да поплачет...»). Он растерян отказом Бориса принять царский венец, ибо не может представить себя без царя. Опять-таки конец сцены — объявление решения боярской думы: на следующее утро «в последний раз» попытаться пойти уговорить Бориса стать царем — составляет естественный переход к следующей сцене, содержание которой и есть выполнение этого решения.

Одна из ремарок этой сцены — «Народ на коленях. Вой и плач» — снова как бы воспроизводит в действии уже известные нам слова Шуйского. Однако тут же вскрывается (в эпизодах со слюной и с ребенком) и подоплека этого «воя и плача», который не является выражением искренних эмоций народа, во всяком случае значительной части его, по отношению к Борису, а инсценирован влиятельными сторонниками Годунова («надо плакать»). Сцена заканчивается восторженными кликами народа по адресу Бориса (после предыдущего не очень-то им доверяешь!), который тоже, очевидно, знал, что было решено просить его «в последний раз», и потому счел за своевременное больше уже не «морщиться», а дать согласие царствовать.

Четвертая сцена прямо и непосредственно примыкает к третьей: народ сделал свое дело и больше перед нами не фигурирует, действие снова возвращается в кремлевские палаты — в присутствии бояр и патриарха новоизбранный царь торжественно «приемлет власть».

Открывается сцена монологом Бориса, который только теперь впервые появляется перед зрителями. Речь «столь дивно возвеличенного» Бориса, осуществившего все свои планы, до-

стигшего всех своих целей, исполнена при внешнем смирении явно прорывающегося внутреннего торжества, уверенности в себе, в своих силах. В то же время — это речь умного и искушенного государственного деятеля, проникнутая тонким политическим расчетом, стремлением привлечь на свою сторону основные силы в стране — боярство и народ.

Речи Бориса соответствует и все его поведение. Поклонение «гробам починующих властителей России», с которого Борис начинает свое царствование, должно подчеркивать нерушимость традиции, на самом деле резко нарушенной, непосредственную, если не физическую, то духовную преемственность нового царя по отношению к своим предшественникам. Сзывание «на пир» «всего народа» — «всех от вельмож до нищего слепца» — должно наглядно символизировать полное единство нового царя со всей своей страной — и с боярством, и с народными массами.

Однако благодаря тому, что в первых трех сценах была ярко показана политическая обстановка, которая предшествовала принятию Борисом венца, мы можем отнестись к его расчетам и планам достаточно критически. Борис уверенно и даже в известной мере угрожающе говорит о себе боярам, как о самодержце, «избранном народной волей». Из второй народной сцены на Девичьем поле мы знаем действительную цену этого народного волеизъявления. Он обращается к боярам с призывом к сотрудничеству: «От вас я жду содействия, бояре». Из разговора Шуйского с Воротынским мы опять-таки знаем, что эти ожидания едва ли слишком основательны, знаем, что родовитое боярство относится к нему явно недоброжелательно. Таким образом, все элементы будущей политической трагедии Бориса здесь уже налицо.

Четвертая сцена заканчивает собою хотя и не обозначенную, но естественно выделяющуюся, внутренне в себе обособленную первую часть трагедии, развертывающую историю воцарения Годунова (ее так и можно было бы назвать — «Борис»); следующая, вторая ее часть (ее можно назвать — «Григорий») происходит через целых пять лет.

Вторая, тоже естественно выделяющаяся часть, повидимому, включает в себя также не меньше четырех сцен: «Келья в Чудовом монастыре», «Палаты патриарха», «Царские палаты» и «Корчма на Литовской границе». Сам Пушкин, кстати сказать, видимо, сперва и прямо собирался разделить «Бориса Годунова» на части. «Сегодня кончил я вторую часть моей трагедии, — писал он в сентябре 1825 г. Вяземскому, добавляя, — всех, думаю, будет четыре».¹²¹ От внешнего обозначения частей в дальнейшем он отказался, но по существу трагедия отчетливо членится, только не на четыре, как он сперва предполагал, а, как увидим, на пять частей.

Первая сцена второй части резко контрастна по отношению к последней сцене первой части. Из торжественной обстановки кремлевских палат, переполненных облаченными в пышные парадные одеяния боярами, склоняющимися перед новым царем, мы попадаем в темную монастырскую келью, едва озаренную тусклым светом догорающей лампы. Но именно здесь-то — незримо и неведомо — ткется нить трагической судьбы Бориса. Именно здесь зарождается замысел будущего самозванца, который, в свою очередь, впервые — непосредственно за первым же появлением в предыдущей сцене Бориса — появляется перед нами.

Сцена в келье между Пименом и Григорием в значительной мере параллельна первой сцене трагедии — между Шуйским и Воротынским. «Злое дело» Бориса — убийство по его приказанию законного наследника престола — младенца «царевича» — было покрыто «лукавым царедворцем» Шуйским в его личных расчетах и, казалось, было навсегда забыто. Но на самом деле оно крепко хранится в памяти никому не ведомого монаха, который случайно оказался в Угличе в момент убийства. На склоне жизни, готовый, в прямом и в переносном смысле этих слов, «погасить лампаду», без всякой личной заинтересованности, в порядке некоего патриотического подвига («да ведают потомки православных земли родной минувшую судьбу»), ведет он свою летопись, в которую в прямую противоположность Шуйскому, «не мудрствуя лукаво», вносит все то, чему был свидетелем. Намерен он внести в свои летописные хартии и «плачевную повесть» о преступлении Бориса. Мало того, как Шуйский рассказывает об «ужасном злодействе» Бориса Воротынскому, Пимен открывает его «кровавый грех» Григорию.

По контрасту с эпически-умудренной, спокойно-величавой старостью Пимена особенно резко выступает полная беспокойных, кипучих сил, не находящих утolenия, скованных бедным и унылым монашеским бытом, скучной монастырской неволей, «младость» мечтающего о боях и роскошных пирах «за царскую трапезой» Григория.

Психологический облик честолюбца Григория метко и сразу же вырисовывается из того сна, который упорно снится ему и о котором он взволнованно рассказывает Пимену. Уже в «Цыганах» Пушкин прибегнул к приему «сна в руку»: Алеко снится «страшные мечты» об измене Земфиры, которые вскоре же становятся страшной явью. «Вещий» сон видит и Григорий:

Мне снилось, что лестница крутая
Меня вела на башню; с высоты
Мне виделась Москва, что муравейник;
Внизу народ на площади кипел
И на меня указывал со смехом,
И стыдно мне и страшно становилось —

И, падая стремглав, я пробуждался...
И три раза мне снился тот же сон.
Не чудно ли?

В сне, действительно, — как бы прообраз трагического конца Григория, который, как известно, тщетно пытаюсь спасти свою жизнь, бросился из окна Кремлевского дворца, окруженного восставшим против него народом. К такому же художественному приему «вещего» сна Пушкин будет не раз прибегать и впоследствии: знаменитый сон Татьяны в «Евгении Онегине», сон Гринёва в «Капитанской дочке».

Но как «страшные мечты» Алеко объясняются его злобной и неистовой ревностью, так настойчиво, три раза снявшийся Григорию сон — подъем на крутую лестницу, на башню — находит свое рациональное объяснение в его честолюбивых стремлениях. В то же время, благодаря всему этому, сразу чувствуешь, что рассказ Пимена о преступлении Бориса, в противоположность рассказу о том же Шуйского Воротынского, должен упасть на самую благоприятную, психологически подготовленную почву.

Толки о темных обстоятельствах смерти Дмитрия глухо ходили в народе. Конечно, слышал об этом и Григорий.

Давно, честный отец,
Хотелось мне тебя спросить о смерти
Дмитрия царевича; в то время
Ты, говорят, был в Угличе.

Пимен охотно и полностью удовлетворяет его любопытство. «Каких был лет царевич убиенный?» — спрашивает, между прочим, Григорий. Пимен отвечает:

Да лет семи; ему бы ныне было —
(Тому прошло уж десять лет... нет, больше:
Двенадцать лет) — он был бы твой ровесник
И царствовал...

Начало только что приведенной реплики Григория: «Давно... хотелось мне тебя спросить», как и сразу же, притом едва ли случайно, задаваемый им вопрос о возрасте царевича, несомненно свидетельствуют, что в душе Григория уже бродили какие-то, видимо, еще неосознанные смутные мысли в связи с кровавой драмой в Угличе. Спокойный ответ ничего не подозревающего Пимена, что убитый царевич был ровесником Григорию, по существу решает все: слова Пимена должны были, как молния, озарить сознание Григория. Следующие непосредственно за этим заключительные слова Григория о том, что Борису не уйти не только от божьего суда, но и от суда мирского, содержат в себе уже прямую угрозу царю. О том, что

Григорий хочет выдать себя за Димитрия, ничего не говорится. Но и без того — все ясно. Ясно и то, что завершающие всю сцену слова Григория позволяют ему приукрасить в своих собственных глазах его авантюристический замысел, дают возможность подвести под него некую «идеологическую» базу, создать «возвышающую иллюзию»: он, Григорий, призван быть носителем законного «мирского» суда и справедливого возмездия над преступником-царем.

Вначале за сценой в келье, как известно, должна была следовать еще одна — «Ограда монастырская», в которой замысел назваться царевичем внушается Григорию неким «злым чернецом». Однако Пушкин совершенно правильно опустил эту, явно излишнюю, да еще с некоторым мистическим налетом, сцену. Зерно дерзкого замысла Григория было заронено в него бесхитростным ответом Пимена и естественно — без всяких «злых» посторонних внушений — стремительно проросло и созрело в его честолюбивой душе — авантюриста, «удалого пройдохи» (слова о нем Белинского).

Поэтому мы несколько не удивляемся, когда в следующей же сцене из разговора патриарха с игуменом Чудова монастыря узнаем о том, что Григорий бежал с намерением «стать царем на Москве».

В третьей сцене второй части перед нами снова — второй раз — царь Борис. И опять-таки эта сцена и параллельна, и вместе с тем глубоко контрастна той, в которой он появился впервые. Тогда он предстал нам в торжестве и славе, в окружении бояр и патриарха, к которым и обращал свой ликующий монолог; он сзывал на радостный пир весь народ. Теперь Борис — в полном одиночестве. Даже царские стольники, завидев приближение царя, спешат скрыться от его тяжелого взора: «Как он утрюм!»

Свой новый, второй монолог — знаменитое «Достиг я высшей власти» — он произносит наедине с самим собой. И монолог этот и по своему безнадежно-мрачному тону, и по всему своему содержанию — прямая противоположность первому. Там обольщенный иллюзией «народного» избрания Борис строил свои дальнейшие политические виды на расположении к себе народа, на единении с ним: «Да правяю я во славе свой народ». Теперь он с горечью убеждается в полном крушении этих своих расчетов:

Я думал свой народ
В довольствии, во славе успокоить,
Щедротами любовь его снискать —
Но отложила пустое попеченье:
Живая власть для черни ненавистна...

Под влиянием политических неудач в Борисе, как мы узнаем из второй части его монолога, просыпается и мучительно завладевает его душой нечистая совесть — раскаяние в совершенном им и, как оказалось, ненужном, бесплодном («счастья нет моей душе...») преступлении.

Борису еще неизвестно о появлении самозванца (из предыдущей сцены мы знаем, что патриарх счел за лучшее скрыть это от него: «что тревожить отца-государя»). Но нам уже очевидно: для борьбы с властным и могучим московским самодержцем «удалого пройдохи» самозванца сложились весьма благоприятные последнему условия. Народ ненавидит царя (в одной из последующих сцен вскроются, как мы помним, и социальные причины этой ненависти). Сам царь одинок и душевно измучен. Все это делает данную сцену, на первый взгляд, словно бы менее, чем другие, непосредственно связанную с предыдущей и последующей сценами, в общем движении и разворачивании трагедии необходимым и важнейшим звеном.

Четвертая сцена второй части (от начала трагедии восьмая) является непосредственным продолжением и естественным развитием ситуации, возникающей в сценах между Григорием и Пименом (зарождение авантюристического замысла Григория) и между патриархом и игуменом Чудова монастыря (побег Григория, приказание патриарха «поймать врагоугодника»). Действие всех предыдущих сцен происходило в Москве (в сцене у Новодевичьего монастыря — непосредственно под Москвою). Теперь поэт переносит нас на далекую окраину страны, на ее пограничные рубежи.

Сцена в корчме на литовской границе — одна из самых замечательных и новаторских во всех отношениях сцен всей трагедии. Народности содержания здесь в полной мере отвечает такая же народность выражения, самой художественной формы. В этом отношении эта сцена является новым шагом вперед даже по сравнению с замечательнейшей сценой на Девичьем поле, где образ народа при всей его идейной и художественной значительности, при явном стремлении поэта к дифференциации отдельных представителей народа, дан все же в качестве некоего коллективного образа, в какой-то степени примыкающего к традиции трагического хора, хотя и приобретающей под пером Пушкина новое, глубоко демократическое звучание. Характерно, что все лица из народа, участвующие в этой сцене, не имеют собственных имен: «один», «другой», «первый», «второй», «баба с ребенком». Равным образом реплики участников сцены, при всей их весьма просторечной лексике, еще облечены здесь в условную, стихотворную форму.

В корчме на литовской границе впервые в истории всей мировой драматургии действующими лицами трагедии оказываются самые простые, обыкновенные люди — люди из самой широкой народной массы. Причем каждый из них выступает перед нами совершенно на равных идейно-эстетических правах с каноническими героями других сцен трагедии — царем, боярами, военачальниками и т. п. Каждый — живая полноправная личность, индивидуальный характер, разработанный широко и полно, с исключительной реалистичностью, с поражающей и жизненной, и художественной правдой. Каждого — и хозяюку корчмы, и бродячих чернецов, и царских приставов, не говоря уже о Григории, — действительно видишь перед собой, как живого. Причем все эти простые обыкновенные люди и говорят между собой самой простой, естественной речью, какой они говорили бы и на самом деле, в действительности: в противоположность двум первым народным сценам трагедии, сцена в корчме, подобно сцене между патриархом и игуменом, написана сплошь прозой. И речь эта исполнена глубочайшей и подлинной народности: крестьянский, деревенский, порой слегка ритмизованный, несколько нараспев говорок словоохотливой и гостеприимной хозяйки корчмы; бойкий, пересыпанный народными поговорками, присловьями, прибаутками, приближающийся к раешнику язык выдавшего виды бродячего чернца Варлаама; грубый и напористый, нахально и цинично повелительный язык царских приставов.

Сценой в корчме на литовской границе Пушкин далеко выходил за пределы своего времени, впервые с такой художественной силой закладывая твердые основы последующего так называемого «гоголевского направления», «натуральной школы» конца 40-х годов. Недаром, как мы помним, эта сцена привела в такое восхищение молодого Белинского.

В то же время эта «простонародная» сцена играет весьма важную роль в общем движении и развитии пушкинской трагедии. В предыдущей сцене Борис жаловался на враждебность к себе со стороны народа и пытался утешить себя тем, что для народа якобы ненавистна всякая «живая власть». В данной сцене наглядно раскрываются действительные причины этой ненависти. Плохо живется при царе Борису простому маленькому человеку. Хозяйка корчмы рассказывает о грубом произволе, насилиях и притеснениях, которые чинят «проклятые» царские приставы над бедными людьми. Поведение появляющихся вскоре перед нами самих приставов служит этому весьма яркой и красноречивой иллюстрацией. Народная поговорка о Юрьевом дне, произносимая Григорием, — первое напоминание и о другой еще более важной и основной причине ненависти закрепощенного народа к царю-крепостнику.

Наряду с этим в сцене в корчме дается дальнейшая разработка образа и характера «удалого пройдохи» Григория. Наглядно показаны его ловкость и изворотливость (незаметно для других выведывает у хозяйки нужный ему маршрут, обманывает приставов); его дерзкая смелость и решительность (знаменитый прыжок в окно, конечно, снова подсказанный Пушкину уже упоминавшимся трагическим концом Ажедмитрия); его готовность не останавливаться ни перед чем для достижения намеченной цели: спасая себя, топит и, повидимому, даже не без некоторого удовольствия, недолюбливавшего его Варлаама.

Наконец, сцена в корчме выделяется из большинства остальных сцен трагедии и своей динамичностью, своим непосредственным драматизмом.

Следующей, девятой, сценой (между ней и предыдущей прошло еще около года) начинается как бы третья часть трагедии, видимо, состоящая из пяти сцен. Если первая часть была посвящена теме Бориса, если вторая развешивала тему его будущего антагониста Григория, третья может быть названа: «Самозванец». Намерение Григория, о котором мы догадываемся по ходу второй части, теперь реализуется: Григорий объявляет себя Дмитрием, и об этом узнают в Москве.

Именно этим-то третьей частью и открывается. Перед нами снова, как и в первой сцене первой части трагедии, — Шуйский. Он словно бы и в самом деле вполне последовал совету, данному им Воротынскому после избрания Бориса на царство, — полностью забыл об их разговоре в начале трагедии. Он — самый преданный и верный слуга нового царя. Даже прощаясь с гостями, он произносит здравицу Борису. Но это только одна видимость. Стоит удалиться гостям — и с лица радушного хозяина мигом спадает плотно приставшая к нему личина «царедворца». Сразу же ощущаешь, что именно в доме Шуйского — средоточие и центр притаившейся до поры и только выжидающей удобного случая феодально-боярской оппозиции московскому царю-самодержцу, боярской «крамоле». Сообщение Пушкина и сулит такой желанный случай.

С Григорием мы расстались в один из самых критических и решающих моментов затеянного им дерзко и корыстно авантюристического плана, под тщетные крики: «Держи! Держи!» растворявшихся приставов, которые неожиданно для самих себя совсем было уже захватили искомого Гришку и так глупо выпустили его из своих рук. Теперь из рассказа боярина Пушкина мы узнаем дальнейшую историю «смелого плута, бесстыдного самозванца»: его появление у поляков, его служба у пана Вишневецкого, ловкое признание им себя, якобы в порядке предсмертной исповеди, Дмитрием, поддержка его польскими панями, «латинскими попами» и, наконец, самим королем.

В речах боярина Пушкина дается и широкое обобщение тому, что непосредственно развертывалось перед нами в предыдущей сцене: указываются социальные противоречия и сложная политическая обстановка в стране, явно благоприятствующие успеху самозванца.

Во весь рост выступает в данной сцене и «лукавство» Шуйского. Пушкину он советует «до времени помолчать» об услышанном. Сам же немедленно, на следующее же утро, отправляется сообщить об этом царю. Причем и здесь у него двойной расчет. С одной стороны, он лишний раз подчеркивает свою «преданность» Борису: первым сообщает ему весьма важную политическую весть. С другой же стороны, Шуйский прекрасно понимает, каким страшным ударом будет для царя эта весть, и очень рад, и торопится нанести этот вполне отвечающий его видам страшный удар.

Следующая сцена (снова в царских палатах) — и непосредственное продолжение предыдущего и тесно связана с аналогичной сценой второй части. Там из монолога Бориса мы слышали о его семейных огорчениях и несчастиях, в частности, о смерти жениха дочери. Здесь это наглядно показывается. Оплакиванием царевной Ксенией своего жениха — «датского королевича» — сцена и начинается. Короткий диалог Ксении и мамки — некоторая несомненная параллель знаменитого разговора Татьяны с няней, незадолго до этого созданного Пушкиным, — исполнен не меньшей народности. Речь Ксении звучит в форме народных причитаний. Мудрым народным реализмом и ласковой нежностью к своему ненаглядному дитятку проникнуты ответные слова мамки.

Глубоким, горестно-бессильным сочувствием «безвинно», за отцовский грех, страдающей дочери исполнены и слова входящего Бориса (прямое продолжение одной из ведущих тем монолога). Отцовское чувство Бориса находит утешение при виде сына, прилежно склоненного над рисуемой им картой — «чертежом земли московской». Перед Борисом тот, кто для него дороже всего на свете, кому он передаст свою державную власть, его единственный сын, его законный наследник. Но здесь-то и раскрывается со всей силой, достигает, можно сказать, своего апогея, тот трагический жребий Бориса — «несчастливого отца», о котором он говорил в своем монологе. Царь радуется и любит сына-отроком — и вот внезапным ударом грома с ясного неба раздаются над его головой лукаво рассчитанные слова Шуйского о «воскреснувшем имени» того... другого отрока, который «тринадцать лет сряду» был кошмаром преступной совести Бориса, но которого вместе с тем он почитал давно и навсегда устранившимся со своего пути и потому вполне для него безопасным.

Уверения Шуйского, что настоящий царевич Дмитрий был действительно убит, что он «спит во гробе», помогают Борису притти в себя, стряхнуть охватившее его было «безумие». Но из слов о тяжести мономаховой шапки, заключающих эту сцену, чувствуешь, как глубоко ранил царя нанесенный ему Шуйским удар.

Две последние только что рассмотренные сцены непосредственно готовят нас к появлению самозванца; в следующих трех сценах он предстает перед нами воочию. Причем Пушкин опять прибегает к постоянно встречающемуся в его трагедии приему.

Боярин Пушкин со слов племянника рассказывал Шуйскому о самозванце:

Да слышно он умен, приветлив, ловок,
По нраву всем. Московских беглецов
Обворожил. Латинские попы
С ним заодно. Король его ласкает,
И, говорят, помогу обещал.

В сцене «Краков. Дом Вишневецкого» все это показывается в действии.

Три польских сцены «Бориса Годунова» — новый блестящий образец замечательной способности Пушкина постигать дух других национальностей и давать этому великолепное художественное воплощение.

Старая панско-иезуитская Польша встает в них перед нами, как живая.

Однако значение польских сцен, глубоко сознательно введенных Пушкиным в его трагедию (в первоначальном плане они вовсе отсутствовали), отнюдь не только в этом.

Пушкин наделяет своего Ажедимитрия «романтическим и страстным» характером.

«В Дмитрие много общего с Генрихом IV, — замечал он в уже известном нам письме 1829 г. к Н. Н. Раевскому: — Подобно ему, он храбр, великодушен и хвастлив, подобно ему равнодушен к религии — оба они из политических соображений отрываются от своей веры, оба любят удовольствия и войну, ибо увлекаются несбыточными мечтаниями...»

Потому-то поэт и называет его, как мы уже видели, «милым авантюристом». Все это могло бы создать впечатление о Ажедимитрии как о некоем положительном герое. Однако этому-то и препятствуют польские сцены. Из знаменитой сцены у фонтана выясняется, что сам Ажедимитрий вполне сознает корыстно-хищнические стремления польских панов и прямо говорит об этом такой же хищнице, «бешеной» честолюбивце — надменной и хо-

лодной Марине, в которой эти стремления находят свое особенно яркое и наглядное воплощение:

...Ни король, ни папа, ни вельможи —
Не думают о правде слов монахов.
Димитрий я, иль нет — что им за дело?
Но я предлог раздоров и войны.
Им это лишь и нужно...

Сознает — и тем не менее идет на это, зовет на Русь интервентов.

Правда, в сцене, непосредственно примыкающей к польским сценам, поэт заставляет и самого Ажедимитрия «с поникшей головой» переезжать польско-русскую границу, горько сожалея о том, что он указывает врагам заветную дорогу «в красную Москву». Но со свойственной ему беспечностью Ажедимитрий тут же успокаивает себя, перекладывая свою вину все на того же «цареубийцу» Бориса. Однако это самоутешение, конечно, мнимое.

И именно из трех польских сцен, не случайно, подобно песне Земфиры в «Дыганах», оказавшихся в самом центре всей трагедии (до них десять сцен и после них ровно столько же), великая историческая вина Ажедимитрия, его непростительный грех перед своей родиной, перед своим народом встает во весь рост.

Как известно, Пушкиным написана была и еще одна, четвертая, польская сцена — «Уборная Марины», которая должна была идти непосредственно после сцены «Краков. Дом Вишневецкого». Однако как бы ни была эта сцена сама по себе удачна, и театрально выигрышна (очевидно, именно благодаря этому она была введена в одной из новейших постановок «Бориса Годунова» в состав трагедии), Пушкин был совершенно прав, устранив ее, так же как и сцену между Григорием и злым чернецом, из окончательного текста. Действительно, данная сцена не только не вносит ничего нового в общее движение и развитие действия, но и несомненно вредит последующей сцене у фонтана, главный эффект которой в неожиданном и, очевидно, не только для самого Ажедимитрия, но и для Марины, признании его в том, что он не сын Грозного, а «бедный черноризец», бежавший из монастыря.

Между тем в исключенной сцене служанка Марины Руза уже рассказывает своей госпоже про толки в народе о ее «нищем царевиче», который якобы всего лишь «дьячок, бежавший из Москвы, известный плут в своем приходе». Заканчивается же сцена словами Марины: «Мне должно все узнать», благодаря чему получается, что она сознательно добивалась от Ажедимитрия во время встречи с ним у фонтана его признания. Ме-

жду тем цель свидания, вполне соответствовавшая характеру Марины, заключалась не в этом, а в том, чтобы как можно энергичнее побудить самозванца к скорейшим действиям — к выступлению в поход против Годунова.

Следующая непосредственно за тремя польскими сценами — сцена «Граница Литовская», открывает собой четвертую часть трагедии (она заканчивается, естественнее всего, сценой «Севск», т. е. состоит также из пяти сцен), тема которой — развертывание борьбы между самозванцем и Борисом. Соответственно этому вся четвертая часть и построена: сцены с участием самозванца и с участием Бориса поочередно сменяют друг друга: «Граница Литовская» (самозванец) — «Царская дума» (Борис) — «Равнина близ Новгорода-Северского» (самозванец) — «Площадь перед собором в Москве» (Борис) и, наконец, «Севск» (самозванец).

Лейтмотив четвертой части — поддержка Лжедмитрия народом, который поверил в то, что он действительно царевич, сын Грозного, в его борьбе против ненавистного народу Годунова. О «тревоге и сомнениях», посеянных в народе самозванцем, о «мятежном шопоте на площадях» говорит сам Борис в сцене «Царская дума». В сцене «Равнина близ Новгорода-Северского» русские солдаты не хотят воевать против «русского царевича».

С особенной силой ненависть народа к царю проявляется в одном из самых сильных мест трагедии — в сцене «Площадь перед собором в Москве». Сцена открывается как раз теми мятежными толками, притом уже не шопотом, а вслух, о которых упоминал в думе боярам Борис. Кульминационный пункт сцены — обвинение в убийстве царевича, бросаемое юродивым прямо в лицо самому царю.

В этом обвинении, как и в заключительных словах юродивого: «Нет, нет! нельзя молиться за царя Ирода — богородица не велит», — окончательный приговор народа над Борисом, неотвратно определяющий его дальнейшую судьбу.

Так всей этой четвертой частью наглядно подготовлена знаменитая формула Гаврилы Пушкина, выдвигаемая им несколько позже в последней части трагедии, о народной поддержке, как о решающем факторе в борьбе против Годунова.

В пятой и последней части — гибель Бориса и воцарение самозванца — состоящей также из пяти сцен, приговор, вынесенный Годунову юродивым, как бы и приводится в исполнение. При помощи иностранных наемников — «немцев» — самозванец разбит наголову превосходящими силами Бориса, но он ни в какой мере не унывает, он полон уверенности в конечном успехе, в том, что добьется своего; он прямо говорит о том, что сделает, когда станет царем, — сцена «Лес», заканчивающаяся словами Гаврилы Пушкина о Лжедмитрии:

Разбитый в прах, спасаясь побегом,
Беспечен он, как глупое дитя:
Хранит его, конечно, провиденье;
И мы, друзья, не станем унывать.

Наоборот, Борис победил, но его карта явно бита, сам он даже и не радуется только что одержанной и, казалось бы, решительной победе — непосредственно следующая за этим сцена «Москва. Царские палаты», начинающаяся словами царя Басманову:

Он побежден, какая польза в том?
Мы тщетною победой увенчались...

В этих рядом поставленных и вместе с тем прямо противостоящих друг другу заявлениях Гаврилы Пушкина и царя — с особенной четкостью проступает восходящая линия самозванца, успех которого, как прямо подчеркивает Гаврила Пушкин, от него, в сущности, даже и не зависит (вспомним слова самого поэта: «Всякий был годен, чтобы разыграть эту роль»), и нисходящая линия — обреченность царя Бориса.

Трагическая развязка, и в самом деле, наступает с необыкновенной быстротой. Вслед за моральной смертью Бориса (в предыдущей сцене с его участием — на площади перед собором), когда он был так уничтожен нравственно словами юродивого, что даже не позволил боярам «схватить дурака» и только просил «бедного Николку» помолиться за него — в настоящей сцене наступает его внезапная, но подготовленная всем предшествующим, реальная, физическая смерть.

Многих современных поэту критиков больше всего ставило в тупик то, что трагедия Пушкина, названная им именем Годунова, не заканчивается смертью последнего. Между тем это связано не только с эпопейностью замысла Пушкина, с тем, что «главным героем» его трагедии является не то или иное отдельное лицо, а целая историческая эпоха — «судьба народная», а и с основным идейным смыслом его трагедии, замечательно выраженным в самом его композиционном построении.

О глубокой сознательности именно такого совершенно необычного построения трагедии наглядно свидетельствует дошедший до нас следующий первоначальный план ее:

Годунов в монастыре. Его раскаянье — монахи, беглецы. Годунов в брани. — Летописец. Отрепьев — бегство Отрепьева.

Годунов в монастыре. Его раскаянье — монахи, беглецы. Годунов в семействе —

Годунов в совете. Толки на площади. — Вести об изменах, смерть Ирины. — Годунов и колдуны.

Самозванец перед сражением. —

Смерть Годунова (известие о первой победе, пиры, появление самозванца), присяга бояр, измена.

Пушкин и Плещеев на площади — письмо Дмитрия — вече — убийство царя — самозванец въезжает в Москву.

Как видим, сперва трагедия замышлялась в более или менее традиционном духе «борьбы личностей, которые стремятся к власти». Начиналась она эпизодом, непосредственно связанным с Годуновым, притворно затворившимся в монастыре, но на самом деле жадно рвущимся к «венцу и бармам Мономаха» — к царскому престолу. Личность Годунова выдвигается на первый план и в дальнейшем. Затем ее постепенно вытесняет личность самозванца, триумфальным въездом которого в Москву трагедия и должна была заканчиваться. Большинство намеченных планом эпизодов, как легко видеть, сохранено Пушкиным и в окончательном тексте трагедии, но порядок, соотношение, пропорции и, тем самым, общий строй всего этого привлекаемого материала были в дальнейшем характерно переосмыслены: трагедия «борьбы личностей» превратилась в трагедию совсем нового типа, трагедию, раскрывающую «судьбу народную».

Из произведенного нами анализа мы могли убедиться в том, что трагедия Пушкина отнюдь не представляет собой простого набора «мелких кусков», отдельных исторических эпизодов, расположенных в хронологическом порядке. Почти каждая из сцен «Бориса Годунова» в самом деле разработана, как некое стройное, самостоятельное, замкнутое в себе целое. Но каждая из них — и необходимое звено в общей цепи разворачивающегося действия всей трагедии. Причем все эти многочисленные звенья сцеплены друг с другом, следуют друг за другом в порядке отнюдь не только внешней хронологической последовательности, а и тесного внутреннего сродства, глубокой и органической взаимосвязи.

В то же время вся эта гибкая, подвижная и вместе с тем необыкновенно крепкая, обладающая прямо-таки стальной прочностью композиционная структура, отличается столь свойственной Пушкину не только внутренней, но и внешней гармоничностью, соразмерностью частей, поражающей симметрией.

Так в начале трагедии непосредственному появлению перед зрителями самого Бориса предшествуют три сцены: одна — боярская (Шуйский и Воротынский) и две народные; три же сцены, и тоже одна боярская (Гаврила Пушкин и Басманов) и две народные даны поэтом в конце трагедии, после смерти Бориса. Равным образом самозванец появляется в первый раз перед зрителем в пятой сцене от начала, в последний раз — в пятой сцене от конца. Это, конечно, не случайность, но это же безусловно и не внешний формальный прием. Таким построением

лишний раз подчеркивается, что ни Борис, ни самозванец не являются главными героями пьесы, что «Борис Годунов» Пушкина — трагедия социальная. В конце трагедии перед зрителем снова предстают те же самые социальные силы — боярство и народ, что и в начале. При этом внешнее композиционное соответствие тем резко подчеркивает контрастность этих сцен по существу. Особенно наглядно это видно на народных сценах. Народ в конце трагедии не тот, каким он был в ее начале; за протекшее шестилетие, под влиянием всего пережитого при Годунове, он явно изменился, развился, вырос. Если в первой народной сцене в начале трагедии народ ведет себя как пассивное орудие в руках бояр и горько жалуется в связи с отказом Бориса принять венец, — в первой народной сцене перед концом трагедии народ в ответ на призыв мужика на амвоне несется в царские палаты «вязать Борисова щенка». Если вторая народная сцена начала заканчивается восторженными кликами народа, приветствующего нового царя, — вторая народная сцена конца завершается недвусмысленным и грозным безмолвием народа.

Обращает на себя внимание и замечательная симметричность в построении отдельных частей, на которые, как мы уже видели, естественно делится трагедия. Так в первой ее части две центральные народные сцены — на площади и в поле перед монастырем — обрамлены сценами, происходящими в кремлевских палатах. Начинается первая часть диалогом Шуйского и Воротынского; таким же диалогом — в заключении четвертой сцены — она и заканчивается. Причем в этом последнем полностью дорисовываются характеры обоих собеседников и в особенности облик «лукавого царедворца» Шуйского — афористическая формулировка, которой завершается сцена и которая тем самым приобретает особенно выразительное звучание. Подобные же ударно-афористические концовки придает Пушкин и ряду других сцен. Так сцена в келье Чудова монастыря заканчивается словами Григория:

И не уйдешь ты от суда мирского,
Как не уйдешь от божьего суда.

Первая сцена в царских палатах завершается знаменитой фразой, которая не зря приобрела значение пословицы: «Да, жалок тот, в ком совесть нечиста»; вторая сцена в царских палатах — не менее знаменитым: «Ох, тяжела ты, шапка Мономаха».

Из приведенных примеров ясно, что заканчивать отдельную сцену подобными ударно-афористическими формулами, представляющими собой в такой же мере сжатое, в какой и необыкновенно сильное, навсегда запоминающееся идейно-смысловое резюме ее основного содержания, было сознательным приемом Пушкина, неоднократно применявшимся им в его трагедии.

Предельной силы и выразительности достигает это, конечно, в концовке последней сцены и тем самым всей трагедии: «Народ безмолвствует».

Наряду с такими замыкающе-афористическими концовками, словно бы подводящими под данной сценой ярко и выразительно подытоживающую ее черту, Пушкин применяет в своей трагедии и другой тип концовок, так сказать разомкнутых, переводящих из одной сцены в другую, связывающих, сцепляющих их между собой. Пример этого мы видели в первой сцене. Концовки эти зачастую носят сугубо динамический характер, как бы сообщая разворачивающемуся действию трагедии новый очередной толчок: «Держи! Держи!» (сцена в корчме); «Заутра двину рать» (сцена у фонтана); «Вперед! в горе Годунову!» (Граница Литовская); «Коня! трубите сбор» (Ставка) и т. д.

Стройностью, гармонической уравновешенностью отличаются и отдельные сцены трагедии. Например, совершенно симметрично построен монолог Пимена, начинающийся и заканчивающийся одной и той же фразой: «Еще одно, последнее сказанье». И это отнюдь не внешний прием. Симметричность построения монолога, как и его глубоко-эпический тон, вполне соответствуют душевной уравновешенности, высокой умудренности древнего монаха-летописца.

«Что развивается в трагедии? Какая цель ее? — спрашивал Пушкин и отвечал. — Человек и народ — Судьба человеческая, судьба народная. Вот почему Расин велик, несмотря на узкую форму своей трагедии. Вот почему Шекспир велик, несмотря на неравенство, небрежность, уродливость отделки».¹²²

Своим «Борисом Годуновым» Пушкин начисто сломал «узкую форму» «придворной» трагедии классицизма — «трагедии Расина», дал образец трагедии подлинно народной. В то же время «Борис Годунов», создавая которого поэт, по его собственным словам, «не гонялся за сценическими эффектами, романтическим пафосом и т. п.», поражает изумительной тщательностью и небывалым совершенством своей художественной отделки — «недоступным величием строгого художественного стиля, благородной, классической простоты» (Белинский).¹²³

16

В связи со смелым новаторством Пушкина — автора «Бориса Годунова», с исключительно своеобразной драматургической формой последнего возникли и настойчивые толки о его неценности, не прекращающиеся и по настоящее время. Но независимо от того, поддается или не поддается пьеса Пушкина адекватному воплощению на сцене (я лично убежден, что вполне поддается), это — величайшее драматургическое произ-

ведение и, помимо того, это великий этап в развитии не только творчества Пушкина, но и всей русской литературы.

В творчестве самого поэта «Борис Годунов», являющийся наряду с «Евгением Онегиным», одной из величайших вершин пушкинского реализма, сыграл исключительно важную, во многом определяющую роль. «Борис Годунов» был первым в большом ряду последующих художественно-исторических созданий Пушкина, таких, как «Полтава», как «Арап Петра Великого», «Рославлев», «Медный всадник», «Капитанская дочка», «Сцены из рыцарских времен». В некоторых из этих произведений историзм Пушкина, достигнутый им в «Борисе Годунове», подымается на новую, еще более высокую ступень, но своим прямым и непосредственным родоначальником все они имеют пушкинскую народную трагедию.

Равным образом подобно тому как в «Цыганах» зарождается драматургия Пушкина, в «Борисе Годунове», в таких его сценах, как «Корчма на Литовской границе», мы присутствуем при зарождении художественной прозы Пушкина.

В то же время «Борис Годунов» явился первым подлинно и высоко реалистическим историко-художественным произведением всей мировой литературы. Пушкин сумел не только дать в нем необыкновенно полную и правдивую картину прошлого, но и так глубоко, как никто из его предшественников и современников, проникнуть «мыслью историка» в социальные отношения изображенной им эпохи, в борьбу социальных сил.

Равным образом и по своему духу, и по самой своей форме «Борис Годунов» — трагедия, действительно, «народная», произведение глубоко демократическое.

В то же время «Борис Годунов» представляет собой подлинное чудо реалистического искусства. Пушкин — поэт действительности — празднует в нем одну из своих величайших побед.

В силу всего этого трагедия Пушкина, не понятая и не признанная подавляющим большинством современных поэту критиков, оказала могучее влияние на многие крупнейшие явления последующей русской литературы.

[Наряду с почти одновременно появившейся комедией Грибоедова «Горе от ума», «Борис Годунов» Пушкина явился родоначальником и первым величайшим образцом русской реалистической драматургии XIX века.] При этом влияние «Бориса Годунова» вышло за рамки развития только драматургии.]

В этом отношении очень показательно противопоставить непониманию большинства современников восторженную встречу «Бориса Годунова» молодым Гоголем.

Над только что появившимся «Борисом Годуновым» Пушкина вступающий в литературу молодой Гоголь дает своего рода «аннибалову клятву» в неизменной верности своему писа-

тельскому долгу, неподкупной честности своего авторского труда: «Будто прикованный, уничтожив окружающее, не слыша, не видя, не помня ничего, пожираю я твои страницы, дивный поэт!... Великий! Над сим вечным творением твоим клянусь... Еще я чист, еще ни одно презренное чувство корысти, раболепства и мелкого самолюбия не заронялось в мою душу.— Если мертвящий холод бездушного света исхитит святотатственно из души моей хотя часть ее достоинства, если кремень обхватит тихо горящее сердце, если презренная, ничтожная лень окует меня, если дивные мгновения души понесу на торжище народных хвал, если опозорю в себе тобой исторгнутые звуки... О! Тогда пусть обольется оно немолчным ядом, вопьется миллионами жал в невидимого меня, неугасимым пламенем упреков обовьет душу и раздастся по мне тем пронзительным воплем, от которого бы изныли все суставы, и сама бы бессмертная душа застонала, возвратившись безответным эхом в свою пустыню...»¹²⁴

Романтический пафос этой клятвы сейчас вызывает улыбку, однако в искренности ее сомневаться не приходится. И ведь именно глубочайшее влияние творчества Пушкина, в частности того же «Бориса Годунова», — этого, по позднейшему отзыву Гоголя, «высокого, глубокого произведения, заключенного во внутренней неприступной поэзии, отвергнувшего всякое грубое, пестрое убранство»¹²⁵ — помогло Гоголю освободиться от «пестрого убранства», в которое облечена его «клятва», превратило автора «Ганца Кюхельгартена» в автора «Ревизора» и «Мертвых душ».

Дальнейшим замечательным развитием глубоко демократических тенденций народной трагедии Пушкина — развитием на новом общественном этапе, этапе революционно-демократическом — являлась народная музыкальная драма Мусоргского «Борис Годунов», ставшая новым и чрезвычайно значительным этапом в истории всей не только русской, но и мировой музыкальной культуры

17

Если от изображения небывало широкой картины своей современности, дававшей Пушкиным в главах его «романа в стихах», он сумел легко и свободно, без всяких видимых усилий, перейти к изображению в «Борисе Годунове» широчайших же картин русского исторического прошлого, то от этого прошлого поэт также легко и свободно снова вернулся к своей современности, можно сказать, прямо к сегодняшнему дню.

«Борис Годунов» был закончен 7 ноября 1825 г., а пять недель спустя с исключительной быстротой — всего в два утра — Пушкиным была написана новая, очередная, но на этот раз уже никак не романтическая, а всецело и сугубо реали-

стическая, шутивно-сатирическая и пародийная поэма-повесть в стихах «Граф Нулин».

Впрочем, характерно, что и эта архи-современная по времени действия стихотворная повесть Пушкина возникла на основе его исторических раздумий и размышлений — лишнее подтверждение того, что история и современность, прошлое и настоящее могли не только соприкасаться, но порой и прямо соединяться, однако, никак не смешиваясь, не превращаясь друг в друга, в творческом сознании поэта.

Сам Пушкин в своей позднейшей заметке о «Графе Нулине» рассказывал о возникновении в нем этого замысла: «В конце 1825 года находился я в деревне. Перечитывая «Лукрецию», довольно слабую поэму Шекспира, я подумал: что если б Лукреция пришла в голову мысль дать пощечину Тарквинию?

Быть может это охладило б его предприимчивость, и он со стыдом принужден был отступить? — Лукреция б не зарезалась, Публикола не взбесился бы, Брут не изгнал бы царей, и мир и история мира были бы не те. Итак, республикою, консулами, диктаторами, Катонами, Кесарем мы обязаны соблазнительному происшествию, подобному тому, которое случилось недавно в моем соседстве, в Новоржевском уезде. Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась, я не мог воспротивиться двойному искушению и в два утра написал эту повесть». ¹²⁶

Пушкину, который только что в своем «Борисе Годунове» проник в глубокую закономерность исторического процесса, социально-политических причин и их следствий — совершающихся исторических событий, популярное предание о древнеримском «соблазнительном происшествии», в результате которого якобы возникло столько последовавших крупнейших явлений в жизни древнего Рима, естественно, не могло не показаться крайне наивным и столь же естественно могло легко вызвать желание подшутить над «историческими» объяснениями этого рода, спародировать и такую «историю», и всерьез принявшего ее Шекспира.

И это пародирование «довольно слабой поэмы Шекспира» и было Пушкиным по всем линиям — и в отношении сюжета, и в отношении обрисовки образов действующих лиц, в особенности «добродетельной» Натальи Павловны, и, наконец, в отношении общей «морали» произведения — очень тонко и художественно проведено, в чем легко убедиться, прочтя параллельно «Лукрецию» и «Графа Нулина».

Однако пародирование Шекспира явно было для Пушкина только первоначальным творческим толчком. Характерно, что сперва он было намеренно подчеркнул пародийное происхождение своего произведения, назвав его «Новый Тарквиний» — заглавие, которое словно бы прямо придавало его стихотворной

повести характер травестийной «ирои-комической поэмы». Однако затем Пушкин заглавие это снял, назвав поэму по имени центрального героя «Графом Нулиным». ¹²⁷ И, конечно, он поступил правильно.

Ценность и значение «Графа Нулина» — отнюдь не в его пародийности, которая, кстати сказать, несмотря на то, что ссыла на «нового Тарквиния» сохранилась в тексте («к Лукреции Тарквиний новый отправился на все готовый» и еще: «Она Тарквинию с размаха дает — пощечину»), прошла вовсе незамеченной читателями. По крайней мере в критических отзывах современников поэта об этом никак не упоминается, да и для нас сейчас эта пародийность мало заметна: в сущности говоря, и знаем-то мы о ней только с его собственных слов (в приведенной позднейшей заметке).

Подлинная и очень значительная ценность «Графа Нулина» не в пересмеивании древнеримской легенды, а в небывало художественном воспроизведении одной из сторон самой что ни на есть обыкновенной тогдашней русской жизни, в том, что «в этой повести — по словам Белинского — все так и дышит русскою природою, серенькими красками русского деревенского быта. Только один Пушкин умел так легко и так ярко набрасывать картины столь глубоко верные действительности». ¹²⁸

И в самом деле, подобно «Евгению Онегину», пушкинская повесть полностью вырастает из действительности — из «русской природы». В ней рассказывается, как мы знаем из слов самого поэта, о «происшествии», действительно случившемся по соседству с ним, притом случившемся буквально вот-вот и потому описанном по самым горячим следам. В начале повести дано только календарное указание времени действия: «В последних числах сентября»; но поскольку дальше упоминается, что Наталья Павловна получает «Московский телеграф» — журнал, который начал выходить только в 1825 г., мы можем совершенно точно датировать «происшествие» концом сентября 1825 г., значит, для пересказывавшего его всего два с половиной месяца спустя поэта, действительно, почти сегодняшним днем. «Происшествие» это при всей его на первый взгляд анекдотичности имело для тогдашнего дворянско-поместного быта весьма типичный характер. Об этом свидетельствует хотя бы рассказ приятеля Пушкина в период михайловской ссылки, А. Н. Вульфа, о подобном же приключении, имевшем место несколько позднее, в январе 1829 г. в Тверской губернии с ним самим («Сделал посещение в роде графа Нулина — с тою только разницею, что не получил пощечины», — записал он в дневнике ¹²⁹).

По своей стилиевой манере «Граф Нулин» также явно сродни «Евгению Онегину», продолжая в этом отношении, как и последний, линию «Руслана и Людмилы».

Повествование Пушкина ведется здесь в той же «сниженной», шутливо-иронической манере, наряду с этим приобретая подчас мягкие, задушевно-лирические интонации.

Таково лирическое отступление о «вдруг зазвеневшем» колокольчике:

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

Отступление это явно автобиографично. Слова о «товарище юности удалой», конечно, подсказаны посещением Пушкина его лицейскими друзьями — Пушковым и Дельвигом, так же как мысль о «ней» («уж не она ли?») непосредственно комментируется письмами поэта от того времени к А. П. Керн.¹³⁰ Неоднократно в повести и обращения к читателям, к друзьям.

Однако отличие «Графа Нулина» от «Евгения Онегина» не только в том, что последний — роман в стихах, а первый — повесть в стихах. «Граф Нулин» — продолжение и вместе с тем дальнейшее развитие «открытия действительности» Пушкиным, художественного воссоздания им живой реальной русской жизни, причем реализм поэта приобретает в его стихотворной повести еще более критический характер.

В лице центральных героев своего романа в стихах — самого Онегина, Ленского и, в особенности, Татьяны, — Пушкин показал, хотя и весьма характерные, и в этом смысле типичные, но незаурядные, выходящие за пределы обычного, образы представителей русского дворянского общества того времени. В «Графе Нулине» поэт дает изображение самых заурядных представителей деревенско-поместного быта, лиц, постоянно встречавшихся, мелькавших, можно сказать, на каждом шагу.

«Супруг» (он даже не назван по имени) — крепкий и самодовольный барин-крепостник («его довольное лицо приятной важностью сияет»); грубо-самоуверенный, ибо привык к власти и к повиновению, привык обращаться с людьми, как с собаками, и потому способный при случае не только «заставить визжать» своего обидчика, но и всерьез его «затравить псами»; тяжело-весно-хлебосольный (настоячивые приглашения им Нулина отобедать); по-своему любящий жену, но готовый порой «пошлать» с ее горничной; превыше же всего ставящий охоту с бор-

зыми «в отъезжем поле», пропадая ради этого по целым суткам из дома и нimalo не заботясь и не беспокоясь, что в это время чувствует и делает покинутая «супруга».

Супруга — молодая, хорошенькая и кокетливая Наталья Павловна, томящаяся от полного безделья в деревенской «глуши», поскольку, будучи воспитана «не в отеческом законе», а в пансионе француженки-эмигрантки, она и не умела, да и не хотела ничего делать, даже заниматься домашним хозяйством; читающая сентиментальные романы и шумно распоряжающаяся своей крепостной дворней («Филька! Васька! Кто там? Скорей!»); старающаяся следить за столичными модами, за литературными новинками, выписывающая «Московский Телеграф» и с напускной небрежностью, но по существу охотно выслушивающая на ночь перед сном бесконечную болтовню и сплетни своей бойкой служанки; радующаяся, как чрезвычайному событию, случайно — из-за счастливой удачи: сломавшегося экипажа — захавшему незнакомцу.

Правда, в ночной сцене с графом Наталья Павловна ведет себя добродетельной героиней. Но поэт сразу же достаточно иронически отзывается о природе этого в достаточной мере помещичьего героизма (ведь пощечина, даваемая графу супругой, в какой-то мере сродни посулу ее супруга затравить обидчика псами, и, можно почти наверное сказать, не раз фигурировала в обращении с не угодившими ей крепостными людьми):

Но тут опомнилась она,
И гнева гордого полна,
А впрочем, может быть, и страха,
Она Тарквинию с размаха
Дает — пощечину. Да, да,
Пощечину, да ведь какую!

Как видим, у этой любительницы чувствительных романов была достаточно тяжелая рука!

Что же касается «добродетельности» Натальи Павловны, — мы получаем о ней исчерпывающее представление из заключительных строк повести, в которых поэт блестяще сумел, как будто бы ничего не говоря, сказать решительно все:

Когда коляска ускакала,
Жена все мужу рассказала
И подвиг графа моего
Всему соседству описала.
Но кто же более всего
С Натальей Павловной смеялся?
Не угадать вам. — Почему ж?
Муж? — Как не так! Совсем не муж.

«Нет? право? так у нас умы
«У нас им также подражают». —
«Все d'Arlecourt и Ламартин». —
«Какой писатель нынче в моде?» —
Уж развиваться начинают?
Дай бог, чтоб просветились мы!»

С резко-сатирическими изображениями дворян-космополитов — «русских парижанцев» — мы постоянно сталкиваемся в нашей допушкинской литературе, начиная не только с фонвизинского Иванушки в «Бригадире», но даже с сатир Кантемира и ранних комедий Сумарокова.

Автор «Графа Нулина», подобно автору «Горя от ума», несомненно, примыкает к этой традиции. Показательна в этом отношении хотя бы уже та фамилия-характеристика, которая — первый случай в творчестве зрелого Пушкина — придается им, совсем в духе нашей литературы XVIII века, своему герою. Равным образом строки: «Себя казать, как чудный зверь, в Петрополь едет он теперь» в какой-то мере едва ли не переключаются со знаменитым сатирическим газетным «известием» из новиковского «Трутня» о «молодом российском поросенке», который, побывав в чужих краях, «возвратился уже совершенною свиньей» и которого все желающие могут безвозмездно видеть на многих петербургских улицах.¹³⁴ Но уже и из этого сопоставления видно, какой огромный шаг вперед сделал великий художник-реалист Пушкин по сравнению со своими предшественниками. Обличительные образы, даваемые русской литературой XVIII века, неизменно носили односторонне-сатирический, грубо комический характер. В персонажах «Графа Нулина» эта односторонность снята: это живые образы-типы, а не сатирические схемы или карикатуры. И вместе с тем эти полнотипные образы исполнены весьма большой обличительной силы.

«Граф Нулин» был подготовлен всем ходом предшествовавшего развития Пушкина. От южных романтических поэм Пушкин смог прийти к созданию «Графа Нулина» только в результате того нового и ценнейшего творческого опыта, который он обрел в работе над первыми главами «Евгения Онегина». Однако, в свою очередь, опыт «Графа Нулина» существенно отразился на дальнейшем развитии и самого пушкинского романа в стихах. Уже в начале третьей главы «Евгения Онегина», набросанном еще в Одессе, почти за два года до «Графа Нулина», Пушкин задумывался над дальнейшим ходом и характером своего творчества:

Быть может, волею небес,
Я перестану быть поэтом,
В меня вселится новый бес,

И, Фебовы презрев угрозы,
Унижусь до смиренной прозы.

Мы знаем, что Пушкин и в самом деле, притом в прямом, буквальном смысле «унизился до смиренной прозы» в прозаических сценах «Бориса Годунова». Наряду с этим, в «Графе Нулине», хотя и написанном стихами, Пушкин тем не менее также, по существу, заговорил именно языком «прозы»:

В последних числах сентября
(Презренной прозой говоря)
В деревне скучно: грязь, ненастье,
Осенний ветер, мелкий снег
Да вой волков.

С особенной силой этот язык «прозы», т. е. полного и верного воспроизведения действительности — «без романтических затей», без всякого отбора специально поэтических ее сторон и элементов, говоря словами Белинского «со всеми ее житейскими дрызгами», — сказан в той знаменитой картине, которую, отвлекшись от чтения нескончаемого «сентиментального романа» о чувствительной и чинной любви Армана и Элизы, Наталья Павловна наблюдает из окна своего барского дома:

Наталья Павловна сначала
Его внимательно читала,
Но скоро как-то развлеклась
Перед окном возникшей дракой
Козла с дворовою собакой
И ею тихо занялась.
Кругом мальчишки хохотали.
Меж тем печально, под окном,
Индейки с криком выступали
Вослед за мокрым петухом,
Три утки полоскались в луже,
Шла баба через грязный двор
Белье повесить на забор,
Погода становилась хуже...

До пейзажей Гоголя — автора «Миргорода» и «Мертвых душ» — в нашей литературе не было таких резких картин «низкой природы». Правда, нечто подобное имеется в знаменитой «Свинье» Крылова. Но ведь «Свинья» — басня, а басня издавна считалась «низким» родом, в котором многое разрешалось. Да и то в момент своего появления «Свинья» встретила возмущенную отповедь со стороны того самого Каченовского, в журнале которого появилась и хорошо нам известная статья о «Руслане и Людмиле», сравнивающая поэму Пушкина с «мужиком» в «Благородном собрании». Басню Крылова Каченовский называл «смирадом запачканных нелепостей», «чудовищем, поставленным

наряду с баснями!» «Пит есть художник: он должен искать образов своих в изящной природе», — поучал он Крылова.¹³⁵

Пушкин осмелился внести подобную же «низкую природу» в поэму!

Неудивительно, что это вызвало еще более негодующую отповедь в том же «Вестнике Европы» Каченовского, автором которой явился на этот раз Н. И. Надеждин.

Не поняв замечательной художественной новизны «Графа Нулина», Надеждин обрушился на «ничтожество» его сюжета, безнравственность описаний и, в особенности, на недопустимую «низость» той «натуры», которая в нем изображена, явно протягивая от этого нити все к той же басне Крылова «Свинья».

Прочитывая строки о «дворовой» природе, которую видела Наталья Павловна из окна, критик возмущенно-иронически восклицал: «Здесь изображена Природа во всей наготе своей — à l'antique! Жаль только, что сия мастерская картина не совсем дописана. Неужели в широкой раме черного барского двора не уместились бы две, три хавроньи, кои, разметавшись по-султански на пышных диванах топучей грязи, в блаженном самодовольствии и совершенно эпикурейской беззаботности о всем окружающем их, могли бы даже сообщить нечто интересное изображенному зрителю?.. Почему Поэт, представляя бабу, идущую развешивать белье через грязный двор, уклонился несколько от верности, позабыв изобразить, как она, со всем деревенским жеманством, приподнимала выстроченный подол своей пестрой понявы». Такое же негодование у критика вызвала сцена ночного посещения героем спальни Натальи Павловны и полученной им пощечины: «Чудаки покачивают головою, и говорят сквозь зубы: все это так! все это правда! все это верный снимок с натуры!.. Да с какой натуры?.. Вот тут-то и заковычка!.. Мало ли в натуре есть вещей, которые совсем нейдут для показу?.. Дай себе волю... пожалуй, залетишь и — бог весть — куда! — От спальни недалеко до девичьей; от девичьей — до передней; от передней — до сеней; от сеней — дальше и дальше!.. Мало ли есть мест и предметов еще более в д о х н о в и т е л ь н ы х, могущих представить новое неразработанное и неистощимое поле для трудолюбивых делателей!.. Немудрено дожидаться, что нас поведут и туда со временем!» Равным образом, цитируя стих «Цыпцы с пружиною, б у д и л ь н и к», критик ядовито замечал: «Кто не чувствует, что последнее слово есть вставка, заменившая другое равно созвучное, но более идущее к делу, слово, принесенное Поэтом с истинно героическим самоотвержением в жертву тиранскому приличию?» Надо сказать, что в рукописях Пушкина и в самом деле вместо «будильник» стояло сперва «урыльник».¹³⁶

Наоборот, Белинский, на протяжении всей своей критической деятельности с неизменным восхищением отзывавшийся о «Гра-

фе Нулине», решительно взял эту стихотворную повесть Пушкина под защиту против «опрокинувшейся на нее со всем остервенением педантической критики» (Белинский прямо имеет в виду отзывы о «Графе Нулине» Надеждина), приравнивая «эту неотесанную критику» к позднейшим ругательным статьям о произведениях «Натуральной школы».

«Перечитывая эту критику теперь, невольно забываешь, когда и на что она писана: так и кажется, что это сейчас написанная статья против какого-нибудь произведения теперешней натуральной школы: тот же язык, те же доводы, та же манера братья за дело, какие и теперь употребляются в нападках на натуральную школу». ¹³⁷

Эти слова Белинского из его последнего большого годового обзора русской литературы написаны в самый разгар борьбы за так называемую «натуральную школу», бывшую главным штабом писателей «гоголевского направления» и наиболее передовым и боевым проявлением русского критического реализма конца 40-х годов. Этим определяется и очень важное место, занимаемое «Графом Нулиным» в общем движении русской литературы.

Нельзя не согласиться с Белинским, «что у Пушкина слишком много гораздо больших прав на бессмертие, чем „Граф Нулин“». Конечно, ни в какое сравнение не может он идти в этом отношении и с «Евгением Онегиным». Но недаром в ответ реакционному «критику Москвитянина» (славянофилу Ю. Самарину), утверждавшему, что «Гоголь первый дерзнул ввести изображение пошлого в область художества» и объяснявшему это его «личной потребностью» во «внутреннем очищении», Белинский ссылался на пушкинского «Графа Нулина», «всего посвященного изображению пошлости», «что, по нашему мнению,— тут же добавлял он,— справедливее называть изображением действительности, как она есть». ¹³⁸

В самом деле «Граф Нулин» был первым в сокохудожественным образом «верности натуре», стремление к чему Белинский считал одной из характернейших черт передовой русской литературы, начиная еще с сатир Кантемира. ¹³⁹ Это делало в свою очередь пушкинскую стихотворную повесть несомненной предшественницей творчества Гоголя и писателей «натуральной школы».

Важное значение имел «Граф Нулин» и для дальнейшего развития творчества самого Пушкина. Именно с «Графа Нулина» Пушкин все чаще начинает в своем творчестве «говорить прозой».

Таково хотя бы в очередной пятой главе «Евгения Онегина», написанной вскоре за «Графом Нулиным», описание соседей-помещиков, съехавшихся к Лариным на «праздник именин» Татьяны. Таковы в какой-то мере даваемые Пушкиным в той же пятой

главе картины «низкой природы», в которых, по его вызывающе ироническим словам — он словно бы предчувствовал позднейший отзыв Надеждина на «Графа Нулина», — «не много изящного».

В плане «низкой природы» полностью выдержан и перечень «домашних пожитков» Лариных в седьмой главе:

Обоз обычный, три кибитки
Везут домашние пожитки,
Кастрюльки, стулья, сундуки,
Варенье в банках, тюфяки,
Перины, клетки с петухами,
Горшки, тазы et cetera...

«Мы никогда не думали, что сии предметы могли составлять прелесть поэзии, и чтоб картина горшков и кастрюль была так приманчива», — саркастически замечал — совсем в духе критики Надеждина на «Графа Нулина» — Булгарин.¹⁴⁰

Однако, едва ли не самое показательное, что именно к той же «низкой» «дворовой» природе «Графа Нулина» явно тянутся знаменитые строки в «Отрывках из путешествия Онегина», в которых поэт говорит о самом важном и решающем моменте своего творческого развития — о переходе от романтического периода своего творчества, периода южных поэм, к реализму, к поэзии действительности:

Порой дождливою наведни
Я, завернув на скотный двор...
Тьфу! Прозанческие бредни,
Фламандской школы пестрый сор!
Таков ли был я, расцветая?
Скажи, Фонтан Бахчисарая!
Такие ль мысли мне на ум
Навел твой бесконечный шум...

Если «Бахчисарайский Фонтан» был апогеем пушкинского романтизма, «Граф Нулин» явился первым и одним из самых ярких во всем творчестве Пушкина проявлений его «натуральности» (в понимании этого термина Белинским). От «Графа Нулина» идет прямая линия к «Дому в Коломне». Окончательным же и последовательным завершением того «прозанческого» языка, которым заговорил Пушкин в «Графе Нулине», явятся его «Повести Белкина» и вообще художественная проза 30-х годов.

Но и став прозанком, Пушкин, вопреки его словам, не перестал быть поэтом. Тем более оставался он им в своей повести в стихах.

«Верность натуре», которая составляет отличительную черту «Графа Нулина», проникает его насквозь. Говоря о незаметно

И так же, как и самим Пушкиным, смерть Ленского была пережита и воспринята современниками. Недаром Ленский — что на первый взгляд может показаться даже несколько неожиданным, — оказался одним из наиболее дорогих литературных образов для Лермонтова; образом, о котором автор «Демона» и «Героя нашего времени» упоминал с особой нежностью и теплотой. Вспомним его стихотворение на смерть самого Пушкина, где последний прямо приравнивается к Ленскому:

И он убит — и взят могилой,
Как тот певец, неведомый, но милый...
.....
Воспетый им с такою чудной силой,
Сраженный, как и он, безжалостной рукой.

Показательно, что наиболее длительное и глубокое впечатление на Лермонтова произвела «чуждая сила» описания Пушкиным именно гибели Ленского. Стихи прямого наследника Пушкина, Лермонтова, вообще, как известно, изобилуют переключками с пушкинскими стихами; но особенно много творческих реминисценций у Лермонтова именно из строф «Онегина», связанных со смертью Ленского.⁷

Равным образом и Герцен, говоря о безвременной смерти одного из самых обаятельных людей пушкинского времени, молодого и вольнолюбивого поэта Дмитрия Веневитинова, называет его «другим Ленским» — «чистой поэтической душой, задуманной в двадцать два года грубыми тисками» николаевской реакции.⁸

Все это показывает, что гибель Ленского воспринималась не только как фабульная ситуация пушкинского «романа в стихах», но и как выражение на языке поэтических образов неких реальных и существенных процессов, происходивших в жизни и в мысли передовых кругов тогдашнего общества, как крушение свойственного им до-декабрьского идеализма и романтизма.

Насколько эта ситуация соответствовала каким-то потаенным помыслам и чувствам, глубоко, хотя, вероятно, неосознанно для самого Пушкина, связанным с общей его настроенностью этого времени, свидетельствует то, что она же лежала в основе другого его произведения, окончательно реализованного значительно позднее, но, как уже указывалось, задуманного и, видимо, частично осуществленного в том же 1826 г., — его драматического этюда «Моцарт и Сальери».

Трагический оборот фабулы «Евгения Онегина» сопровождается и соответственным изменением «голоса» автора — общего тона, колорита всего повествования.

Пушкин сознательно строил свой стихотворный роман как лирический эпос, дающий не только широкую картину современности, но и раскрывающий душевный мир самого поэта.

Он прямо подчеркивал это при первом же появлении «Онегина» в свет (в предисловии к первой главе романа в 1825 г.): «Несколько песен или глав „Евгения Онегина“ уже готовы. Писанные под влиянием благоприятных обстоятельств, они носят на себе отпечаток веселости, ознаменовавшей первые произведения автора „Руслана и Людмилы“». Три года спустя, выпуская в свет четвертую и пятую главы романа, Пушкин называл их «полумешными, полупечальными». Действительно, эти главы того отпечатка «веселости», который, по преимуществу, был свойственен первой главе, уже не имеют.

Но с особенной силой колорит грусти, тень трагической обреченности ложится на «Онегина», начиная с шестой главы. Смешанный тон полушутливости, полупечали продолжает и в дальнейшем оставаться основным и в высокой степени своеобразным тоном пушкинского «романа в стихах». Но примесь грусти, доля печали отныне становится все сильнее и сильнее. Даже сама шутливость поэта начинает все явственнее окрашиваться в тона подчас глубоко затаенной, а подчас и прямо неприкрытой тоски.

Дибролюбов проницательно отмечал нарастание «грусти», «настроения вечного неудовольственного беспокойства» в качестве одного из существенных признаков творчества зрелого Пушкина.⁹ Конечно, глубоко не случайно, что процесс этот становится впервые так сильно ощутимым в пятой и, в особенности, в шестой главах «Евгения Онегина», написанных непосредственно вслед за декабрьской катастрофой.

Не случайно и то, что шестая глава, повествующая о гибели Ленского, заключается своеобразными похоронами поэтом «весны» своих дней, своей «легкой юности», обращением его к «суровой прозе», к «другим, холодным мечтам» и «другим, строгим заботам», к «иным желаниям» и «новой печали» (характерны и самые эти эпитеты: «суровая», «хладные», «строгие»):

Мечты, мечты! Где ваша сладость?
Где вечная к ней рифма, младость?
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)?

К величайшему сожалению, до нас не дошел черновик рукописи шестой главы; сохранились лишь черновые варианты трех строф ее конца (строфы XLIII — XLV), да совсем небольшие черновые же наброски, видимо, к ней примыкающие. Равным образом не сохранилось и белового ее автографа.

И можно думать, что это не случайно: рукописи всех остальных глав «Онегина» сохранились и притом обычно в очень большом числе.

А какие драгоценные материалы для исследователя могли бы представить эти рукописи, лучше всего показывают только случайно (в позднейшей записи, сделанной, вероятно, со слов Пушкина В. Ф. Одоевским) дошедшие до нас строки, заключающие в себе один из вариантов возможной судьбы Ленского, не будь он убит Онегиным. Ленский мог бы умереть «в ссылке, как Наполеон, или быть повешен, как Рылеев», причем это как значит, вероятно, здесь и вместе с Рылеевым, т. е. с повешенными декабристами.¹⁰

Характерно и появление в «Евгении Онегине», также с этого времени, элементов резкой социальной сатиры (гости Лариных в пятой главе).

3

Еще непосредственное страшное потрясение трагедией 14 декабря 1825 г. и 13 июля 1826 г. проступает в пушкинской лирике этой поры. Лирика по самому своему существу, конечно, больше чем какая-либо другая из всех областей словесного творчества представляет собой зеркало души поэта. Мы видели, как необычайно ярко расцвела, какой исключительно многоцветной и многострунной была пушкинская лирика в последние месяцы 1824 и в течение всего 1825 г. В первую половину 1826 г. мы, наоборот, присутствуем при внезапном и почти полном ее затухании.

Не считая одной-двух мелочей, за все первое полугодие 1826 г. Пушкиным не было написано ни одного стихотворения.¹¹ Первое последекабрьское лирическое стихотворение Пушкина «Под небом голубым страны своей родной» было создано лишь в самом конце июля 1826 г., значит, целых семь месяцев спустя после того, как до него дошли первые известия о трагическом исходе восстания.

Позднее сам Пушкин придал этому своему стихотворению название «Элегия».¹² Но написанное действительно на одну из исконных элегических тем (смерть любимой женщины) и окрашенное в глубоко лирические тона, стихотворение Пушкина решительно противостоит всему, что когда-либо писалось в этом роде поэтами-элегиками.

Пушкин случайно узнал о смерти год тому назад в Италии его одесской возлюбленной Амалии Ризнич. Тем характернее, что именно на таком, казалось бы, вполне интимно-личном стихотворении, далеком и от политики, и от декабристов, отзывались политические переживания Пушкина, притом непосредственно

связанные с самым зловещим и кульминационным моментом декабрьской катастрофы.

Поэт горько поражен тем, как странно и неожиданно-непонятно для него самого воспринята им весть о смерти молодой и прекрасной женщины, в которую еще столь недавно он был так «безумно» и «мучительно» влюблен:

Напрасно чувство возбуждал я:
Из равнодушных уст я слышал смерти весть
И равнодушной ей внимал я...
Где муки, где любовь? Увы, в душе моей
Для бедной, легковой тени,
Для сладкой памяти невозвратимых дней
Не нахожу ни слез, ни пени.

Психологическое состояние, переданное в этих стихах с такой беспощадной искренностью и прямоотой, действительно странно, особенно, если мы вспомним, что четыре года спустя, осенью 1830 г., воспоминание о той же Ризнич продиктовало Пушкину пронизанные проникновенной тоскующей нежностью строки элегии «Для берегов отчизны дальной» и единственные в своем роде по страстной напряженности чувства любовные призывы «Заклинания».

«Сердце наше — вечная тайна для нас самих», — правильно подчеркивая исключительную «художническую добросовестность» Пушкина, писал по поводу этого стихотворения Белинский.¹³ Однако он не знал, что в данном случае к этой «тайне» имеется не столько психологический, сколько политический ключ, который к тому же прямо и был нам оставлен самим поэтом.

Под текстом стихотворения, как стало позднее известно, Пушкиным была сделана без особого труда расшифровываемая помета: «Усл. о см. 25» и строкой ниже «Усл. о с. Р. П. М. К. Б. 24». Это несомненно значит, что 25 июля Пушкин услышал о смерти Ризнич (стихотворение, как прямо показывает его первоначальное заглавие-дата, было написано четыре дня спустя, 29 июля), а накануне, 24 июля, услышал о повешении Рылеева, Пестеля, Муравьева-Апостола, Каховского, Бестужева-Рюмина.¹⁴ Неудивительно, что громовое впечатление от беспощадной расправы нового царя над лучшими и самыми героическими людьми эпохи заполнило всю душу поэта, поглотив все остальное, личное и, в частности, не оставив места для слез и сожаления о недавней возлюбленной.

Поводом к написанию стихов «Под небом голубым страны своей родной» послужила смерть любимой женщины, однако, как видим, на стихи упала зловещая тень от виселицы с пятью казненными декабристами.

Тень эта надолго омрачила душу Пушкина, наполнив ее, однако, не только скорбью, но и гневным негодованием. И вот в Пушкине снова воспрянул примолкший было на многие месяцы поэт-лирик, живо и непосредственно откликающийся на переживания и впечатления данной минуты, сегодняшнего дня. 14 августа он набрасывает стихотворный ответ Вяземскому «Так море, древний душегубец», с резко выраженной политической окраской; примерно в эту же пору создается один из величайших перлов гражданской лирики Пушкина — стихотворение «Пророк».

Наконец, повидимому, около этого же времени Пушкин пишет замечательный лиро-эпический цикл песен о Степане Разине.

4

Одно из самых ярких проявлений народности в творчестве Пушкина — три его «Песни о Стеньке Разине», — как это ни странно, до самого последнего времени не привлекали к себе надлежащего внимания исследователей. В результате многое в отношении «Песен» является недостаточно изученным и установленным.

Начать с того, что до сих пор в изданиях сочинений Пушкина, включая и новейшее академическое, не совсем точно печатается текст одной из них.¹⁵ Равным образом хотя и несомненно, что «Песни» созданы в период михайловской ссылки, более точное время их написания, поскольку не сохранилось автографа, так и не определено. В недавно вышедшем III томе академического издания Пушкина они широко датированы границами почти всего михайловского периода (сентябрем 1824 г. — августом 1826 г.).¹⁶

Не установлено окончательно и отношение пушкинских песен к разинскому фольклору. Так до недавнего времени некоторые исследователи прямо считали их записями народных песен.¹⁷ Среди народных песен, записанных Пушкиным из уст няни в Михайловском еще в конце 1824 г., действительно имеются, как мы знаем, и две песни о Разине и его сыне, однако их никак не следует смешивать с тремя песнями о Разине, полностью написанными самим поэтом. Наоборот, в одном из последних комментариев полных собраний сочинений Пушкина вовсе отрицается сюжетная связь этих пушкинских песен с разинским фольклором: «Сюжетно две первые песни Пушкиным связаны с печатными материалами о Разине; третья является, вероятно, вольной композицией традиционных песенных и сказочных мотивов, не восходящих непосредственно к разинскому фольклору».¹⁸

Между тем, если бесспорно, что песни Пушкина не являются записями народных песен о Разине, то абсолютно неправильно совсем отрывать их от разинского фольклора, как это делают новейшие комментаторы.

Наконец, никак нельзя согласиться и с той оценкой, которая дается им некоторыми комментаторами. Так, например, в примечаниях в одном томику Пушкина 1936 г. читаем лишь, что «настоящие песни любопытны с литературной стороны как одна из ранних попыток Пушкина писать размером народных песен». ¹⁹ На самом деле, значение пушкинских песен о Разине далеко выходит за узко «литературные» пределы.

Прежде всего, мне кажется, можно значительно сузить датировку написания Пушкиным его песен.

Если бы Пушкин писал и, в особенности, написал свои песни в конце 1824 г. или даже в 1825 г., едва ли он никак не упомянул бы о них в письмах к брату или к друзьям, с которыми, почти как правило, неизменно делился всем, что им было в эту пору создано; тем более это было бы естественно именно в отношении песен о Разине, представляющих собой существенно новое явление в его творчестве. Между тем, первое упоминание о них мы имеем только по приезде Пушкина в Москву (в известном рассказе Погодина о чтении поэтом 12 октября 1826 г. «Бориса Годунова» ²⁰). Видимо, не были написаны «Песни» и в первую половину 1826 г. (до середины июля). Иначе Пушкин, конечно, познакомил бы с ними Языкова во время пребывания последнего в Тригорском в июне-июле 1826 г., когда оба поэта, непрерывно встречаясь в самой дружески непринужденной обстановке, по свидетельству третьего участника этих встреч, А. Н. Вульфа, наперебой читали свои стихи: «Сестра Euphrosine, бывало, заваривает всем нам, после обеда, жженку... И вот мы...— сидим, беседуем, да распиваем пунш. И что за речи несмолкаемые, что за звонкий смех, что за дивные стихи то Пушкина, то Языкова сопровождали нашу дружескую пирушку». ²¹

О том же «поэтическом союзе» с Пушкиным рассказывает и сам Языков в известном цикле своих стихов 1826 г., связанных с его пребыванием в Тригорском («А. С. Пушкину», «П. А. Осиповой», «Тригорское»). Эти стихи могут дать некоторое представление и о вольнолюбивом характере этих «несмолкаемых речей», в которых оба поэта «звали свободу в нашу Русь» и вспоминали о русской «славной старине». Ну как было в этой обстановке «непобежденному судьбой», «опальному певцу свободы» Пушкину (как величал его в своих стихах, описывающих эти встречи, Языков) не прочесть своих разинских песен, да еще вдобавок, именно Языкову, уроженцу Волги, той самой реки, «где Разин воевал», как скажет о ней сам Языков в своем вскоре написанном им послании к П. А. Осиповой!

Между тем, Пушкин, по всем данным, Языкову во время пребывания его в Михайловском «Песен о Стеньке Разине» не читал; не читал же, очевидно, потому, что они еще не были написаны. Языков не только никак о них в эту пору не упоминает, но значительно позже, в начале 1828 г., в качестве последней новости сообщает о распространившихся в Дерпте слухах, «что Пушкин написал много нового, между прочим, поэму «Стенька Разин».²² Поэма «Стенька Разин» — это, конечно, и есть «Песни о Стеньке Разине», неточное известие о которых, очевидно, в связи с неудавшейся попыткой Пушкина — в июле-августе 1827 г. — опубликовать их, дошло только теперь до Языкова.

Таким образом, написание песен о Разине надо датировать временем после отъезда Языкова из Тригорского (уехал около 20 июля) и до отъезда в Москву самого Пушкина, т. е. концом июля — августом 1826 г.

Нельзя не обратить внимания и на то, что первая и, пожалуй, особенно яркая и красочная из «Песен» о Разине как-то перекликается (конечно, отнюдь не тематически, а по своему внутреннему пафосу) с элегией «Под небом голубым». Поэтому естественно предположить, что и написана она была примерно в то же время, а это вполне соответствует и всему вышесказанному.

В «Песне» повествуется о том, как Разин бросил в Волгу полоненную им персидскую царевну.

Приводим целиком эту песню, предваряющую в какой-то мере «Песни западных славян» и стоящую вместе с ними в ряду замечательнейших поэтических созданий Пушкина:

Как по Волге реке, по широкой
Выплывала востроносая лодка,
Как на лодке гребцы удалые,
Казаки, ребята молодые.
На корме сидит сам хозяин,
Сам хозяин, грозен Стенька Разин,
Перед ним красная девица,
Полоненная персидская царевна.
Не глядит Стенька Разин на царевну,
А глядит на матушку на Волгу.
Как промолвил грозен Стенька Разин:
«Ой ты гой еси, Волга, мать родная!
С глупых лет меня ты воспоила,
В долгу ночь баюкала, качала,
В волновую погоду выносила.
За меня ли, молодца, не дремала,
Казаков моих добром наделила.
Что ничем еще тебя мы не дарили».

Как вскочил тут грозен Стенька Разин,
Подхватил персидскую царевну,
В волны бросил красную девицу.
Волге-матушке ею поклонился.

После известной песни «Из-за острова на стрежень», написанной Д. Н. Садовниковым в 1883 г. и получившей с начала 90-х годов широчайшую популярность, эпизод с «персидской княжной» стал общеизвестным.²³ Однако во времена Пушкина он таким отнюдь не являлся. В народных песнях о Разине этот эпизод и вовсе не обнаружен.

Но если не песни, то рассказы-предания этого рода бытовали в устной народной традиции. Н. Костомаров, автор исторической монографии «Бунт Стеньки Разина», передает эпизод потопления персиянки со слов голландского парусного мастера Ивана Ивановича (Яна Янсена) Стрюйса (Стрёйса), который служил в экипаже первого русского судна «Орел», стоявшего под Астраханью в 1669—1670 гг., и, как очевидец, рассказывает о потоплении Разиным за год до взятия города красавицы персиянки. Тут же Костомаров добавляет: «достойно замечания, что история несчастной пленницы... сохранилась до сих пор в темных сказочных преданиях». И он приводит одно из них: «Плыл (говорит народ) Стенька по морю, на своей чудесной кошке, играл в карты с казаками, подле него сидела любовница, пленная персиянка. Вдруг сделалась буря, — товарищи и говорят ему: «Это на нас море рассердилось, брось ему полонянку». Стенька бросил ее в море — и буря утихла».²⁴

Эти «темные сказочные предания» и в самом деле ходили в народе. Так, этнографом-собирателем П. И. Якушкиным, родственником декабриста И. Д. Якушкина, был записан со слов донских казаков другой рассказ о потоплении Разиным «дочки султана персидского».²⁵ О потоплении Разиным персидской «королевы» (далее она называется «княжной») упоминается и в сказке о Разине, записанной в Самарском крае автором песни «Из-за острова на стрежень» Д. Н. Садовниковым.²⁶ Правда, все эти записи относятся к значительно более позднему времени. Но мы знаем, что Пушкин, как и один из его ближайших друзей периода южной ссылки, Николай Раевский, издавна интересовался личностью Разина. Поэтому нет ничего невероятного в том, что подобный рассказ поэт мог сам услышать также от донских казаков во время своего путешествия с Раевским по Югу России.²⁷

Наряду с этим, повидимому, уже во время ссылки в Михайловском Пушкину стал известен и рассказ Стрюйса, опубликованный в середине 1824 г. в журнале «Северный Архив» декабристом А. О. Корниловичем (в его статье о Стрюйсе с вы-

держками из книги последнего, в которой рассказывается и о восстании Разина). Публикация эта, конечно, не могла пройти мимо Пушкина, следившего за всеми журналами и издавна интересовавшегося личностью Разина. Позднее Пушкин достал и самую книгу Стрюйса: она имеется в его библиотеке, на французском языке, в более позднем издании 1827 г.²⁸ В 30-е годы, в пору работы над «Историей Пугачева» Пушкин, видимо, обращался и к изданию книги Стрюйса XVII века.²⁹

Если Пушкин слышал народное предание о потоплении Разинным «персидской царевны», рассказ о том же самом непосредственного очевидца, парусного мастера Стрюйса, должен был представить для него особенную важность как историческое подтверждение этого эпизода. Неудивительно, что автор «Бориса Годунова», интересовавшийся Разинным не только как излюбленным героем народного творчества, но и как исторической личностью — «единственным поэтическим лицом русской истории», именно историческое свидетельство Стрюйса и положил в основу своей первой песни о Разине. Вот как опубликован рассказ Стрюйса Корниловичем:

«В другой раз мы видели его (Разина.— Д. Б.) на шляпке, раскрашенной и отчасти покрытой позолотой, пирующего с некоторыми из своих подчиненных. После него была дочь одного персидского хана, которую он с братом похитил из родительского дома во время своих набегов на Кавказ. Распаленный вином, он сел на край шляпки и, задумчиво поглядывая на реку, вдруг вскрикнул: «О Волга славная! ты доставила мне золото, серебро и разные драгоценности, ты меня взлелеяла и вскормила, ты начало моего счастья и славы, а я, неблагодарный, ничем еще не воздал тебе. Прими же теперь достойную тебе жертву!» С сим словом схватил он несчастную персиянку, которой все преступление состояло в том, что она покорилась буйным желаниям разбойника, и бросил ее в волны. Впрочем, Стенька приходил в подобное иступление только после пиров, когда вино затемняло в нем рассудок и воспламеняло страсти. Вообще он соблюдал порядок в своей шайке и строго наказывал прелюбоделие».³⁰

Сопоставляя стихи Пушкина и публикацию «Северного Архива», сразу же видишь, с какой творческой свободой подошел Пушкин к рассказу Стрюйса. Прежде всего, с поражающим знанием дела и с исключительным художественным тактом и мастерством Пушкин перенес эпизод с потоплением персиянки в мир народного творчества, превратил довольно сухое свидетельство очевидца в высоко поэтическую народную песню.

Действительно, если и не в сюжетном отношении, то со стороны лексики, образности, общего своего величаво-эпического тона песня Пушкина находится в органической и теснейшей свя-

зи с духом и формами народного творчества вообще, а, в частности, и непосредственно с песенным разинским фольклором. Несомненно, связана она и с михайловскими записями Пушкиным песен Арины Родионовны о Разине и его сыне.

Так, сразу же бросается в глаза сходство ее зачина с зачином второй песни Арины Родионовны.

У Пушкина:

Как по Волге реке, по широкой
Выплывала остроносая лодка,
Как на лодке гребцы удалые,
Казаки, ребята молодые.
На корме сидит сам хозяин,
Сам хозяин, грозен Стенька Разин...

В песне Арины Родионовны:

Как на утренней заре, вдоль по Каме по реке,
Вдоль по Каме по реке легка лодочка идег.
В лодочке гребцов ровно двести молодцов.
Посреди лодки хозяин Стенька Разин атаман.

Пушкинский эпитет «гребцы удалые» настойчиво встречаем и в первой песне Арины Родионовны о сыне Разина: «Высходите — приведите удалого молодца», «Приводили удалого к губернатору на двор», «Рассердился губернатор на удалого молодца».

В то же время надо сказать, что образы реки или моря и плывущей по ним лодки (или струга) с Разиным и с его товарищами являются не только своего рода общим местом, но и отличительной приметой именно разинского песенного фольклора. (В рассказе Стрюйса лодка Разина не плывет по реке, а стоит на причале, у Астрахани). Столь же обычен для разинского фольклора и эпитет «удалый молодец», вообще, как известно, являющийся одним из постоянных эпитетов русского народного творчества, но в песнях о Разине приобретающий свое особое значение. Выражение «удалый молодец» имеется и в третьей песне Пушкина о Разине. Помимо того, весьма близок зачин той же первой пушкинской песни о Разине очень известной «разбойничьей» песне «Что пониже было города Саратова»:

Что пониже было города Саратова,
А повыше было города Царицына,
Протекала, пролежала мать Камышенка река...
Она устьищем впадала в Волгу-матушку реку:
Что по той ли быстрине, по Камышенке реке
Как плывут тут выплывают два снаряжные стружка...
На стружках сидят гребцы, удалые молодцы,
Удалые молодцы, всё донские казаки...

Песня эта вошла в состав широко популярного в то время чулковского песенника и была, вероятно, уже тогда хорошо известна Пушкину. Позднее он включил ее в число одиннадцати народных русских песен, совсем незадолго перед смертью, в 1836 г., переведенных им прозой на французский язык по просьбе писателя Леве-Веймара.³¹

Выражение «матушка-Волга» («глядит на матушку на Волгу») издавна приобрело в народно-песенном творчестве характер постоянного словосочетания, неразделимой словесной спайки. Достаточно напомнить хотя бы знаменитую песню «Вниз по матушке по Волге», также входившую в состав чулковского песенника (в нем находим и еще две схожие в этом отношении песни: «Ах ты Волга, Волга-матушка» и «Ах ты Волга, ты Волга, Волга-матушка река»).³² Пушкин эту песню, конечно, прекрасно знал. Кстати, строка его первой песни о Разине: «На корме сидит сам хозяин» прямо повторяет строку из «Вниз по матушке по Волге»: «На корме сидит хозяин». Из этой же песни, видимо, взято Пушкиным и выражение «волновая погода» («в волновую погоду выносила»): «Разыгралася погода, погодушка верховая, погодушка волновая». Постоянно мелькает словосочетание «матушка-Волга» и в собственно разинском фольклоре.

В одной из народных песен о Разине «Как по морю, морю синему» на легкой лодочке, на которой плавает атаман, находится, как в первой песне Пушкина, и «красна девица». Песня эта представляет для нас особый интерес потому, что как раз один из вариантов ее, несомненно, лег в основу планов и заготовок южной пушкинской поэмы о разбойниках. Один из дошедших до нас черновых набросков последней представляет — как это очевидно из планов, — переложение этой песни в строки пушкинской поэмы:

На Волге в темноте ночной
Ветрило бледное белеет,
Бразда сверкает за кормой,
Попутный ветер тихо веет.
Недвижны веслы, руль заснул
Плывут ребята удалые
И стоя Есаул
песню

Если сопоставить этот набросок, сделанный в 1821—1822 гг., т. е. в самый разгар романтических настроений поэта, с указанной народной песней, с одной стороны, и с началом первой песни о Разине 1826 г., с другой, — особенно наглядным становится, как гигантски вперед по пути к народности шагнул за эти

пять лет Пушкин. От фольклора в наброске 1821—1822 гг. сохранилось только одно словосочетание «ребята удалые» да слово «есаул». Вся остальная лексика отрывка — обычная лексика пушкинской романтической поэмы, не имеющая никакого отношения к народно-песенному творчеству, как не имеет к нему никакого отношения и традиционный стихотворный размер пушкинской поэмы — четырехстопный ямб.

Наоборот, первая песня Пушкина о Разине вся с первого слова до последнего насквозь фольклорна. Причем фольклорна она не только по своей поэтике и стилю, но и по самой обрисовке образа народного героя — Разина, по всему своему отношению к нему. Особенно заметно это в даваемой песней мотивировке поступка Разина с прекрасной персиянкой. Стрюйс — мы видели — объяснял это опьянением Разина, доведшим его до «подобного иступления».

Приводя рассказ Стрюйса, Н. Костомаров предполагает возможность и еще одного смягчающего обстоятельства. Разин мог бросить в реку красавицу под влиянием ропота, «уколов и негодования» со стороны товарищей, которым сам же он запрещал возиться с «бабами». Характерно, что именно мотив ропота против «обабившегося» атамана выдвигается в качестве основной причины поступка Разина и в записи казацких преданий о нем Якушкина: «Облюбил эту султанскую дочку Разин, да так облюбил! Стал ее наряжать, холить... сам от нее шагу прочь не отступит: так с нею и сидит!.. Казаки с первого начала один по одному, а после и круг собрали, стали толковать: что такое с атаманом случилось, пить не пьет, сам в круг нейдет, все со своей любовницей-султанкой водится...» Казаки даже угрожают выбрать себе другого атамана: «Хочешь нам атаманом быть — с нами живи; с султанкой хочешь сидеть — с султанкой сиди! А мы себе атамана выберем настоящего. Атаману под юбкой у девки сидеть не приходится!»³³ На этом же мотиве ропота казаков, как известно, полностью построено и стихотворение-песня Садовникова.

В песне Пушкина ничего не говорится о ропоте казаков. Но ни единым словом не упоминается и об опьянении Разина. Атаман не пьян, а всего лишь «грозен» — эпитет, подчеркиваемый характерно фольклорным троекратным повторением:

На корме сидит сам хозяин,
Сам хозяин, *грозен* Стенька Разин...
Как промолвил *грозен* Стенька Разин...
Как вскочил тут *грозен* Стенька Разин...

Вообще в песне Пушкина отсутствует прямая мотивировка поступка Разина. Но суровый смысл его проступает вполне отчетливо. Соблазну красоты, любовных усад («не глядит на ца-

ревну») противопоставляется верность Разина своей вольнице, свободному содружеству со своими «удальными казаками», символом чего является раздольная Волга-матушка, которой «клянется» Разин царевной. Любовное влечение к женщине отступает и меркнет здесь перед другим чувством, которое оказывается гораздо сильнее и значительнее.

Но поступок Разина в изображении Пушкина не только исполнен грозно-размашистой удали и ни с чем не сравнимой хотя и дикой поэзии. Пушкин очеловечивает образ Разина.

В этом отношении замечательно то художественное развитие, которое приобретает в песне Пушкина традиционно-фольклорное выражение «Волга-матушка». Этот весьма выразительный «постоянный» эпитет в обращении пушкинского Разина к Волге, подобного которому не находим ни в рассказе Струйса, ни в записи Якушкина, наполняется живым образным содержанием, развертываясь в целую большую и яркую картину:

Не глядит Стенька Разин на царевну,
А глядит на матушку на Волгу.
Как промолвил грозен Стенька Разин:
«Ой ты гой еси, Волга мать родная!
С глупых лет меня ты воспоила,
В долгу ночь баюкала, качала,
В волновую погоду выносила.
За меня ли, молодца, не дремала...

«Воспоила с глупых лет», «баюкала», «качала», «не дремала» — за всем этим стоит образ матери над колыбелью сына, представляющий художественное раскрытие, живую реализацию эпитета «матушка». Это как бы подымает поступок Разина с царевной, являвшийся впоследствии для буржуазных историков наглядным подтверждением его «необузданности и жестокости»,³⁴ на некую особую, в своем роде почти героическую высоту. Поступок Разина — не проявление необузданной свирепости, а своеобразный отказ от возлюбленной во имя сыновнего долга, сыновний дар вскормившей и вспоившей его родной матери — могучей и богатырской русской реке.

Образ грозного и могучего русского народного героя-удальца Разина, так сильно показанный в первой из пушкинских песен, дорисовывается в двух последующих.

Вторая песня связана с одним из наиболее ярких и смелых моментов деятельности Разина — взятием им Астрахани, явившимся и одним из кульминационных пунктов разинского восстания. О самом взятии города в песне ничего не говорится, а повествуется о некоем эпизоде, ему предшествовавшем и его своему объясняющем.

Исторические факты, лежащие в основе этой второй песни, таковы. После разгрома Разиным в 1669 г. ряда персидских городов по побережью Каспийского моря, он вместе с товарищами вернулся с пленными и богатой добычей в Россию. Астраханский воевода князь Прозоровский, располагавший подавляющими воинскими силами, согласился пропустить его домой на Дон при условии сдачи пленных и добычи. Разин вынужден был пойти на это. Перед отъездом на Дон он провел дней десять под Астраханью. В это-то время и произошел как эпизод с персиянкой, так и эпизод с шубой, о котором сохранились и устные народные предания и письменные свидетельства: запись в хронографе начала XVIII века.

В песне Пушкина этот эпизод излагается таким образом: алчный астраханский воевода, не довольствуясь богатыми подарками, которыми, по его требованию, наделяет его Стенька Разин, явившийся в город «торговать товаром», хочет снять у него с плеча драгоценную шубу.

Сдержан и немногословен, в противоположность суетливой и жадной скороговорке наглого стяжателя-воеводы, ответ Стеньки Разина:

«Отдай, Стенька Разин,
Отдай с плеча шубу!
Отдашь, так спасибо;
Не отдашь — повешу
Что во чистом поле
На зеленом дубе
Да в собачьей шубе».
Стал Стенька Разин
Думати думу:
«Добро, воевода,
Возьми себе шубу.
Возьми себе шубу,
Да не было б шуму».

Но в этих взвешенных и неторопливых словах, которыми и заканчивается песня, явственно слышится закипающая ярость, произносится продуманно-грозный и неотвратимый приговор над бессовестным и корыстным царским воеводой: действительно, в следующем 1670 г. Астрахань была взята Разиным и воевода убит — сброшен с «раската» — с колокольни церкви, в которой он было укрылся.

Скупой и грозно-многозначительный финал песни, как бы разрывающий рамки произведения, дающий почувствовать неизбежность заслуженного возмездия, в какой-то мере перекликается со знаменитым финалом «Бориса Годунова»: «Народ безмолвствует».

Комментаторы, как мы видели, склонны считать, что и эта песня была подсказана Пушкину книжным источником — восходит к упомянутому хронографу. Но хронограф этот был опубликован только в 1841 г.³⁵ В то же время эпизод с шубой также, как уже сказано, бытовал в народных преданиях; он имеется и в уже известной нам записи Якушкина, и в записях Садовникова.³⁶ Мало того, заключительные слова Разина: «Возьми себе шубу, да не было б шуму» издавна приобрели пословичный характер, что свидетельствует о весьма широком распространении этого эпизода в народе.³⁷ Так что в данном случае имеются особенно серьезные основания полагать, что этот эпизод мог быть слышан Пушкиным от казаков на юге.

Особенно характерно и существенно, что в этом эпизоде вина за жестокую расправу Разина с астраханским воеводой явно возложена на самого же воеводу. Такой же смысл — оправдания Разина и осуждения царского воеводы — полностью сохранен и в пушкинской песне. И есть свидетельство, что именно это-то и показалось позднее особенно предосудительным «высочайшему цензору» пушкинских песен о Разине — царю Николаю I. «В «Стеньке Разине», — записывает А. Н. Вульф со слов Пушкина в своем дневнике, — не пошли стихи, где он говорит воеводе астраханскому, хотевшему у него взять соболью шубу: «Возьми с плеч шубу, да чтобы не было шуму».³⁸ Запись эта не вполне точна. Не только эти стихи, но и все «Песни о Стеньке Разине» в целом были признаны царем недопустимыми к печати. Именно в такой общей форме это и было сообщено Пушкину Бенкендорфом. Однако до поэта могли дойти косвенные сведения, дополняющие и уточняющие это общее решение. Наконец, возможно, что Вульф здесь записал весьма правдоподобную и вместе с тем очень характерную догадку на этот счет самого Пушкина.

В третьей песне образ Разина раскрывается с не меньшей, если не с большей художественной выразительностью. В написанном года за два до этого прощальном обращении Пушкина к морю с «могучим, глубоким, мрачным» и «ничем неукротимым» океаном сравнивался «певец» его Байрон. Здесь то же самое, но гораздо образно-нагляднее сделано по отношению к Разину, душа которого настроена в лад с «буйной» и «разгульной» морской «погодушкой»:

Что не конский топ, не людская молвь,
Не труба трубача с поля слышится,
А погодушка свищет, гудит,
Свищет, гудит, заливается.
Зазывает меня, Стеньку Разина,
Погулять по морю, по синему:

«Молодец удалой, ты разбойник лихой,
Ты разбойник лихой, ты разгульный буян,
Ты садись на ладьи свои скорые,
Распусти паруса полотняные,
Побеги по морю, по синему...»

Как первые две песни, так и эта последняя не является литературной обработкой какой-либо определенной народной песни. Но она не менее фольклорна, чем они.

Мы указывали, что в первой песне о Разине имеются слова, выражения, образы, которые прямо перенесены в нее из разинского фольклора. Подобные же примеры можно привести и из второй, и из третьей песен. Обычно, например, в разинском песенном фольклоре выражение: «думу думати» (см. вторую песню Пушкина о Разине) или: «погулять по морю, по синему» (третья песня). То же — в одной из песен о Разине («У нас то было, братцы, на тихом Дону»), также вошедшей в состав чулковского песенника и равным образом переведенной Пушкиным для Леев-Веймара: «Поедем мы, братцы, на сине-море гулять»; похожее встречаем в записи одного из преданий о Разине: «вздумал выехать на берег Волги разгуляться». ³⁹

Это отнюдь не значит, что пушкинские песни являются своего рода мозаикой лексических и стилизованных элементов, заимствованных из фольклора о Разине. Но, думается, можно смело сказать, что в песнях Пушкина нет ни одного слова, ни одного образа, ни одного эпитета, который бы выпадал из стиля и тона русского народного творчества в целом, включая сюда не только песни о Разине и вообще исторические песни, но и былины, и весь песенный фольклор. Причем и не совпадающие собственно с песнями о Разине места входят не менее органично в общую художественно-словесную ткань пушкинских песен, чем то, что в них с разинским фольклором прямо совпадает. Как глубоко органично и в контексте и в общей тональности всей первой песни звучит, например, обращение Разина к Волге: «Ой ты гой еси, Волга, мать родная!», или эпитет: «с г л у п ы х л е т» в значении — с младенческих лет, или концовка: «Волге-матушке ею поклонился». Кстати, в предании о Разине, записанном П. И. Якушкиным, в котором содержится эпизод с потоплением персиянки, встречаем подобное же выражение, вложенное в уста Разина: «Кланяюсь этими городами». ⁴⁰

Сопоставление пушкинских песен о Разине и разинского фольклора убеждает, что поэт, создавая свои песни, проявлял полную творческую свободу и самостоятельность. Он отнюдь не механически включал в свой контекст выражения и образы из разинского фольклора, а подвергал их необходимой, с его точки зрения, художественной переработке.

Так, например, в народных песнях о Разине постоянно подчеркивается его необычно-громкий, исключительно мощный голос, приравняемый к звуку трубы: «Он возговорил, как в трубу протрубил», «он речь говорит, братцы, как в трубу трубит», «атаман-от говорит, как во трубы трубит», «атаманушка речь возговорит,— как в трубу струбит». ⁴¹ Пушкин усваивает этот образ, но применяет его в третьей песне о Разине не к нему самому, а к разбушевавшемуся морю:

Что не конский топ, не людская молвь,
Не труба трубача с поля слышится.
А погодушка свищет, гудит,
Свищет, гудит, заливаётся...

Причем опять-таки этот, соответственно измененный, элемент разинского фольклора вводится Пушкиным в общефольклорный контекст. Выражения «конский топ» и «людская молвь» заимствованы из русских сказок. Интересно, что поэт вводит те же выражения и в пятую главу своего «романа в стихах» (описание сна Татьяны), написанную, как мы знаем, в том же Михайловском и в том же 1826 г., что и песни о Разине: «Лай, хохот, пенье, свист и хлоп, людская молвь и конской топ». В последующих изданиях Пушкин дает к этому месту специальное примечание: «В журналах осуждали слова: «Хлоп, молвь и топ», как неудачное нововведение. Слова сии коренные русские. «Вышел Бова из шатра прохладиться и услышал в чистом поле людскую молвь и конский топ» («Сказка о Бове Королевиче»). Хлоп употребляется в просторечии вместо хлопание, как шип вместо шипения:

Он шип пустил по-зменному
(Древние русские стихотворения).

Не должно,— заканчивает Пушкин,— мешать свободе нашего богатого и прекрасного языка».

Понятно, что еще естественнее и органичнее эти «коренные русские» слова входят в лексическую ткань песен о Разине.

В первой песне о Разине Пушкин придает лодке Разина эпитет «востроносая». Ни в одной из народных песен о Разине этот эпитет не встречается; в них фигурируют чаще всего «легкая», иногда «быстрая» лодка. Пушкин передает своим эпитетом эту легкость, быстроту с гораздо более непосредственной изобразительностью, картинностью. И в то же время этот эпитет несомненно выдержан им в народном духе: даже не «остроносая», а «востроносая». При чтении Пушкиным своих песен о Разине в доме Веневитиновых этот эпитет, видимо, особенно врезался в сознание слушателей. Вспомним рассказ Погодина: «Он начал нам, поддавая жару, читать песни о Стеньке Разине, как он выплывал ночью на Волге на востроносой своей лодке». ⁴²

Мы уже указывали и на то замечательное поэтическое развитие, которое Пушкин сообщает постоянному и, в сущности, достаточно стершемуся словосочетанию — «Волга-матушка».

Не менее выразителен, чем стиль «Песен о Стеньке Разине», их стих — стихотворный размер. Мы помним, что еще в самом начале своей литературной деятельности, в Лицее, в 1815 г., Пушкин уже задумал писать русским народным размером свою поэму о Бове. Однако, видимо, тогда ему был еще неизвестен или, во всяком случае, мало известен «Опыт о русском стихосложении» А. Х. Востокова, в котором впервые дано было правильное определение тонического природы русского народного стиха («Опыт» был опубликован в 1812 г., в журнале «Санкт-петербургский Вестник», и только в 1817 г., т. е. через три года после пушкинского «Бовы», вышел в дополненном виде отдельным изданием).

Подобно большинству современников, Пушкин, автор «Бовы», поверил, как мы знаем, на слово Карамзину, утверждавшему, что якобы наиболее типичным народным размером является размер, которым он написал свою «богатырскую сказку» «Илья Муромец».

В последующие годы поэт, безусловно, немало думал о русском народном стихосложении, внимательно читал сборник «Древних русских стихотворений» Кириши Данилова, несомненно штудировал «Опыт» Востокова, недаром отозвавшись о нем позднее, в «Путешествии из Москвы в Петербург», с такой большой похвалой («Много говорили о настоящем русском стихе. А. Х. Востоков определил его с большою ученостию и сметливостию...»).

Делал Пушкин и некоторые новые попытки писать народным стихом. Таков, например, один из набросков его трагедии о Вадиме: «Гостомыслову могилу грозную вижу» и еще: «Есть надежда! Верь, Вадим, народ натерпелся». ⁴³ Но ни одна из этих попыток не была осуществлена.

Несомненным толчком к новым попыткам в этом роде, стоявшим в теснейшей связи с тем стремлением к народности, которое вообще так усилилось у Пушкина в михайловский период, послужили сделанные им записи песен Арины Родионовны. Именно в эту пору создается поэтом песня крепостных девушек для третьей главы «Евгения Онегина». Две песни о Разине и его сыне, записанные со слов Арины Родионовны, были для Пушкина непосредственным образцом и для стихотворной формы его разинских песен.

Однако и здесь Пушкин подошел к своему образцу отнюдь не в порядке механического копирования, а с полной творческой свободой. Тонический принцип, лежащий в основе народного стихосложения, отсутствие, как правило, рифмы, при наличии

подчас созвучных окончаний (в первой песне: удалые — молодые; хозяин — Разин; во второй: новы — боброва, думу — шубу — шуму и т. п.) — все это было полностью воспринято Пушкиным. Тем не менее на этой основе Пушкин дал свои метрические узоры, использовав для этого весь теоретический и практический опыт, накопленный к тому времени в литературе.

Так размер первой песни о Разине, особенно интересный в том отношении, что таким же размером позднее Пушкин будет писать «Песни западных славян» и «Сказку о рыбаке и рыбке», сходен с той схемой русского народного размера, которая дана Востоковым в его «Опытге». В какой-то мере родственен он и размеру переводов Востоковым сербских песен, которые начали с 1825 г. печататься в «Северных Цветах». Вторая песня Пушкина о Разине метрически связана с некоторыми образцами песен, имеющихся в сборнике Кирши Данилова, и только третья песня близко подходит по своему размеру к разинским песням Арины Родионовны, однако и она полностью с ними не совпадает.⁴⁴

Попытки писать в манере русских народных песен неоднократно делались в нашей допушкинской поэзии, начиная еще с Сумарокова, но в лучшем случае это были или более, или (что гораздо чаще) менее удачные стилизации. Даже на замечательной в своем роде песне дворовых девушек в третьей главе «Евгения Онегина» все же ощутим, пусть почти неуловимый, отпечаток некоторой литературности.

Песни Пушкина о Разине — первые произведения не только в творчестве Пушкина, но и вообще во всей новой русской художественной литературе, в которых народности содержания соответствует абсолютно ей тождественная, народная, художественная форма.

И своим явно сочувственным отношением к личности Разина, и своим величаво-эпическим тоном, особенно ярко выступающим на фоне глубокого драматизма содержания, и своим метрическим строем, лексикой, фразеологией, образностью, всей своей поразительной, в своем роде единственной и вместе с тем высоко поэтической простотой песни Пушкина о Разине полностью сливаются с миром народной песни, отличаясь только еще большим художественным совершенством — неизгладимой печатью пушкинской гениальности.

По поводу песен о Разине — одной из несомненных вершин в овладении Пушкиным духом, средствами и приемами народного творчества — можно сказать, слегка перефразируя пушкинские же слова о Крылове, что они — самое народное во всех отношениях из всего, что было до той поры создано не только в допушкинской нашей книжной литературе, но и самим Пушкиным.

Пушкинские песни о Разине и глубоко национальны, и органически слиты с художественной мыслью и чувством широких народных масс. Недаром в центре их стоит образ подлинно народного героя, проникнутого жаждой воли, духом мятежа, борьбы с исконными народными угнетателями. Причем Разин дан Пушкиным с неприкрытой симпатией, в качестве «единственного поэтического лица в русской истории».

Это, естественно, придавало «Песням о Стеньке Разине» характер явной и резкой политической неблагонамеренности. Поэтому неудивительно, что когда Пушкин через некоторое время после своего возвращения из ссылки несколько наивно представил их на царскую цензуру, они не только были запрещены, но запрещение это было сопровождено и недвусмысленным выговором поэту, осмелившемуся взяться за такую неподобающую тему.

«„Песни о Стеньке Разине“, — писал Пушкину Бенкендорф, «изъясняя» «заключение» самого царя, — при всем поэтическом своем достоинстве, по содержанию своему неприличны к напечатанию. Сверх того, церковь проклинает Разина, равно как и Пугачева». ⁴⁵ В печати «Песни о Разине» смогли появиться только больше чем пятьдесят лет спустя, в 1881 г. (были опубликованы по копиям, сделанным М. П. Погодиным; авторской рукописи «Песен» до нас вовсе не дошло; возможно, она была уничтожена).

Авторы «заклучения», сами того не зная, попадали не в бровь, а прямо в глаз. Ведь мы-то по письмам Пушкина к друзьям знаем, что интерес к Разину шел у него как раз параллельно и одновременно с интересом к Пугачеву. Самое усиление этого интереса, именно в михайловский период, в свою очередь, в высшей степени знаменательно с точки зрения общей идейно-политической эволюции Пушкина.

Начав все сильнее сомневаться в эту пору в возможности успеха движения передовых дворянских революционеров, оторванных от народа, Пушкин, внимание которого к проявлениям стихийного народного протеста возникало уже и ранее (вспомним замысел его разбойничьей поэмы), не случайно вплотную интересуется теперь личностью и деятельностью вождей именно народных восстаний. Особенно знаменательным становится это, если, — как мне представляется почти бесспорным, — «Песни о Разине» написаны Пушкиным в конце лета 1826 г.

Восстание дворянских революционеров, «страшно далеких от народа», кончилось в какой-то мере предвидившимся Пушкиным крушением, и вот поэт снова обращается, причем на этот раз творчески плодотворно, к разинской теме, дает впервые в русской литературе великолепное художественное воплощение грозному и бурно мятежному образу излюбленного народом героя.

«Песни о Стеньке Разине» составляют весьма важный этап и во всем творческом развитии Пушкина, не только параллельный, но по-своему и аналогичный этапу «Евгения Онегина». Подобно тому как от «Кавказского Пленника» — первой и еще мало удачной попытки дать обобщенный образ молодого человека начала XIX столетия, передового дворянского интеллигента — идет Пушкин к замечательным художественным обобщениям русской жизни в «Евгении Онегине», так от «Братьев Разбойников», где «разбойничья» и даже прямо едва ли не разинская (планы и наброски поэмы) тема разрабатывалась еще в весьма далеком от действительности, отвлеченно-романтическом духе, восходит он к своим песням о Разине, исполненным и особого героического реализма, и подлинной народности.

В свою очередь, от песен о Разине — прямая линия к разработке Пушкиным пугачевской темы, которая займет, несмотря на весьма недвусмысленное, как мы видели, предупреждение поэта царем и Бенкендорфом, столь видное место в его творчестве тридцатых годов.

Нечего говорить, что этот повышенный и все усиливавшийся и углублявшийся в Пушкине интерес к вождям крестьянских восстаний, интерес, к тому же, независимо от трактовки им самих восстаний, явно сочувственный (Разин — «единственное поэтическое лицо в русской истории»; Пугачев в «Капитанской дочке» обрисован многими, несомненно, положительными чертами), сам по себе в высшей степени знаменателен. И здесь, как и во многом другом, Пушкин, говоря словами Герцена, подает голос отдаленному будущему — переключается с нашей современностью.

5

В элегии «Под небом голубым» тяжелые переживания Пушкина, вызванные известием о казни декабристов, непосредственно не даны, вынесены как бы за скобки стихотворения. В небольшом стихотворном наброске, обращенном к П. А. Вяземскому, «Так море, древний душегубец» они прямо введены в самый текст стихов.

Из Ревеля, где Вяземский в эту пору находился, он прислал Пушкину чрезвычайно большое (около ста строк) стихотворение «Море». В сопроводительном письме от 31 июля 1826 г. он писал: «Ты скажешь, qu'il faut avoir le diable au corps pour faire des vers par le temps qui court. Это и правда! Но я пою или визжу сгоряча, потому что на сердце тоска и смерть, частное и общее горе».⁴⁶ Потерявший незадолго до того сына, Вяземский действительно очень тяжело переживал казнь декабристов.⁴⁷ Намеки на это рассеяны и по всему его стихотворению.

К воспеванию красот моря, на «девственной лазури» которого «не дымится кровь братьев», он прибегает для того, чтобы забыть «от существенности лютой» «в песнях и мечтах», где «еще живы мертвецы».

На это весьма растянутое, многословное и вместе с тем расплывчато-неясное стихотворение (недаром сестра Пушкина, через которую Вяземский переслал ему свои стихи, назвала их «тарабарщиной» и призналась, что не смогла одолеть больше первых четырех строк⁴⁸) и дает Пушкин, который сам еще так недавно славил море в прощальном обращении к нему, мрачно лаконичный и вместе с тем вполне недвусмысленный ответ:

Так море, древний душегубец,
Воспламеняет гений твой?
Ты славил лирой золотой
Нептуна грозного трезубец.

Не славь его. В наш гнусный век
Седой Нептун Земли союзник.
На всех стихиях человек —
Тиран, предатель или узник.

Тут же Пушкин раскрывает и смысл своих стихов (кстати, письмо к Вяземскому, датированное 14 августа, — вообще первое письмо, написанное Пушкиным после получения им известия о казни декабристов: до этого в течение двадцати с лишним дней поэт никому и ничего не писал — рука явно не поднималась). «Сердечно благодарю тебя за стихи, — пишет он Вяземскому, — ныне каждый порыв из вещественности — драгоценен для души. Критику отложим до другого раза. Правда ли, что Николая Тургенева привезли на корабле в Петербург? Вот каково море наше хваленое!»⁴⁹ Около этого времени распространились слухи, дошедшие и до Пушкина, что давнего вдохновителя его послелицейских вольных стихов Н. И. Тургенева, который был заочно (он находился в эту пору в Англии) приговорен по делу декабристов к смертной казни, замененной ему царем вечной каторгой, выдали русскому правительству. Это-то и послужило непосредственным поводом к стихотворному отклику Пушкина. Но, как легко видеть, восьмистишие Пушкина отражает и общее крайне тяжелое его душевное состояние этого периода.

В эпилоге «Цыган» Пушкин писал:

И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет.

В строках стихотворения «К морю», написанных, примерно, тогда же, Пушкин снова повторил этот же мотив, придав ему,

однако, некоторую более отчетливо выраженную общественно-политическую формулировку:

Судьба людей повсюду та же:
Где благо, там уже на страже
Иль просвещение, иль тирания.

Скованной «берегами» судьбе людей Пушкин романтически противопоставлял тогда морскую «свободную стихию».

Теперь, под влиянием декабрьской катастрофы, он приходит к горестно-трагическому выводу, что в общественно-исторических рамках его времени условий для подлинно-человеческого существования нет человеку нигде:

На всех стихиях человек
Тиран, предатель или узник.

Строки эти принадлежат к числу наиболее пессимистических и безнадежных строк во всем творчестве Пушкина.

Как мы только что видели из письма к Вяземскому, Пушкин приветствует его «порыв» из столь мрачной и возмущающей души «вещественности». Однако уход в традиционно-лирические «песни и мечты» для самого Пушкина в эту пору немислим. Наоборот, в своих стихах этого времени он решительно отходит от личной лирики. Стихотворением «Под небом голубым» им, в сущности, подсекается под самый корень традиционная любовно-элегическая тема. В стихотворном ответе Вяземскому уже совсем открыто отводится им другая, не менее каноническая, тема — любование красотами природы. Совершенно в унисон с этим, — и это особенно выразительно в устах Пушкина, столь много внимания всегда уделявшего литературе, в частности столь живо и активно откликавшегося на новые стихи друзей, — звучат и его слова Вяземскому: «Критику отложим до другого раза».

Тягчайшие переживания Пушкина этой поры находят свое выражение и исход в лирическом произведении совсем другого рода, не отводящем поэта от «вещественности», а, наоборот, толкающем его в самую ее гущу. Примерно в ту же пору, что и ответ Вяземскому, и во всяком случае, до приезда в Москву, Пушкин создает своего «Пророка».

6

Несмотря на то, что «Пророк», в противоположность «Песням о Стеньке Разине», породил большую критическую и исследовательскую литературу, это изумительное произведение Пушкина и по сию пору не может считаться окончательно разъясненным.

В своих истолкованиях и оценках «Пророка» многие пошли по ложному компаративистскому пути, пытаясь непосредственно

связать это стихотворение Пушкина не только с Библией, но даже с Кораном. «Пророк» Пушкина, действительно, несколько напоминает главу шестую из книги пророка Исаии, ни в какой мере не являясь, однако, ее переложением. Вместе с тем, Пушкиным, с удивительным, в высшей степени присущим ему мастерством не стилизации, а подлинного и глубокого проникновения, передан здесь библейский стилизованный колорит и даже самый склад библейской речи.

Этот слишком очевидный библейский «наряд» пушкинского «Пророка», видимо, дезориентировал даже Белинского. «Пророк» при первом ознакомлении с ним Белинского несомненно произвел на него весьма сильное впечатление: он вписал его в свою студенческую тетрадь. Но в своих позднейших знаменитых статьях о Пушкине критик ограничился только беглым упоминанием о нем. Правда, Белинский относит «Пророка» к величайшим произведениям пушкинского «гения-протеза», но не усматривает никакой разницы между ним и такими стихотворениями, как «В крови горит огонь желанья» или «Вертоград мой сестры». И то, и другое — всего лишь «представляют красоты восточной поэзии». Идейного же смысла «Пророка» Белинский и вовсе не касается.⁵⁰ Пытаясь раскрыть этот смысл, некоторые из последующих критиков и исследователей пришли в общем к правильному выводу, что в лице пушкинского пророка дан некий высокий образ вдохновенного, истинного поэта.

Отмечу, кстати, что употребление слова «пророк» в значении «поэт» как раз в эту пору было в ходу и у Пушкина, и среди его друзей. «Муз возвышенный пророк», — пишет Пушкин о Дельвиге в своем первом послании к Языкову из Михайловского в 1824 г. «Я верую в пророчества пинтов», читаем в «Борисе Годунове». Вспомним и слова Пушкина в связи с его «Андреем Шенъе»: «Я пророк, ей богу, пророк!» Языков «пророком изящного» называет самого Пушкина в послании к нему, написанном вскоре после возвращения из Тригорского. Вспоминая в другом своем стихотворении этого же времени «Тригорское» свои недавние беседы с Пушкиным, Языков восклицает:

Что восхитительнее, краше
Свободных дружеских бесед,
Когда за пенною чашей
С поэтом говорит поэт?
Жрецы высокого искусства!
Пророки воли божества!
Как независимы их чувства,
Как полновесны их слова.

О своем поэтическом даре, как о даре «пророчесственном», неоднократно говорит Языков и позднее (см., например, его по-

слания к А. М. Языкову 1827 г.— «Теперь, когда пророчес-
ный дар...» и 1828 г.— «Ты прав, мой брат, давно пора...»).
Особенно заметна прямая перекичка с пушкинским «Пророком»
в стихотворении Языкова 1831 г. «Поэту»:

Когда с тобой сроднилось вдохновенье,
И сильно им твоя трепещет грудь,
И видишь ты свое предназначенье,
И знаешь свой благословенный путь;
Когда тебе на подвиг все готово,
В чем на земле небесный явен дар.
Могучей мысли свет и жар
И огнедышащее слово:
Иди ты в мир: да слышит он пророка...

Это настойчивое сопоставление Языковым поэта и пророка, встречающееся в его стихах, написанных после летних месяцев 1826 г.,— поры пребывания его в Тригорском,— думается, не случайно, а отражает в какой-то мере круг мыслей, которыми обменивались в это время Языков и Пушкин.

Подчеркивалась критиками и автобиографичность для Пушкина образа пророка-поэта.

Однако идейное значение этого образа истолковывалось, если не прямо в реакционном (были и такие интерпретации), то в весьма отвлеченном, либерально-идеалистическом духе. Весьма характерно, например, в этом отношении высказывание проф. Н. Ф. Сумцова, который считал, что в «Пророке», как и в ряде других стихотворений Пушкина, изображена «Победа Ормузда добра, истины и поэзии над Ариманом зла, житейской суеты и пошлости».⁵¹

Однако на самом деле пушкинский «Пророк» несомненно имеет гораздо более конкретный смысл и непосредственно связан с самыми жгучими событиями пушкинской современности.

Авторская рукопись пушкинского «Пророка», как и авторская рукопись «Песен о Стеньке Разине», до нас не дошла, и мы знаем его текст только по первой публикации в «Московском Вестнике» в 1828 г. Между тем имеются весьма веские основания считать, что первоначальный текст 1826 г. отличался — и притом очень существенно — от текста позднейшей публикации.

Прежде всего, подготавливая план нового издания своих стихов, вышедшего в 1829 г., Пушкин в перечне-оглавлении дал иное чтение первой строки «Пророка»: «Великой скорбью томим».⁵² Нельзя сразу же не признать, что чтение это гораздо более отвечает душевному состоянию поэта в ту пору, когда им был написан «Пророк», чем привычное, каноническое: «Духовной жаждою томим». Поэтому законно предположить, что именно так в одном из первоначальных вариантов «Пророк» и мог

начинаться. Мало того, как раз такое начало полностью соответствовало бы тому первоначальному концу «Пророка», память о котором твердо сохранили многие и многие современники — друзья и близкие знакомые Пушкина.

Так, в биографическом очерке о Пушкине, составленном под редакцией П. А. Ефремова и опубликованном в «Русской Старине» в 1880 г., впервые был приведен, со слов одного из ближайших московских приятелей Пушкина, С. А. Соболевского, такой «первоначальный, впоследствии измененный» текст последних четырех стихов «Пророка» (Соболевский и прямо называл его «стихотворением на 14 декабря»):

Восстань, восстань, пророк России!
Позорной ризой облекись,
Иди — и с вервнем на выи и пр.⁵³

Совершенно очевидно, последняя строка не была приведена здесь не потому, что она совпадала с известным текстом (ведь рифма тут другая), а из-за ее нецензурности в политическом отношении.

Действительно, месяц спустя в той же «Русской Старине» появилась заметка А. П. Пятковского, в которой он приводит со слов брата ближайшего сотрудника «Московского Вестника», поэта Дмитрия Веневитинова, А. В. Веневитинова, более полный текст той же последней строфы:

Восстань, восстань, пророк России,
Позорной ризой облекись
И с вервьем вокруг смиренной выи
К царю ... явись.⁵⁴

Точки и здесь обозначают несомненно политически-нецензурное слово, может быть «душителю» или «губителю», или что-нибудь в этом роде.

Итак, первоначально «Пророк», если верить рассказам Соболевского и Веневитинова, был не просто гениальным стихотворением на весьма важную и значительную, но несколько отвлеченную тему о поэте и его назначении, а имел острейший политический смысл, непосредственно связанный со столь потрясшей Пушкина царской расправой над декабристами.

Неудивительно, что те дореволюционные критики и литературоведы, которые всячески стремились вытравить из творчества Пушкина живое политическое содержание, оторвать его от реально-исторической почвы, вознеся в отвлеченные сферы борьбы мирового добра и зла — «Ормузда и Аримана», попытались рефигитивно пресечь возможность такой интерпретации. Тот же Н. Ф. Сумцов, не отрицая принадлежности Пушкину этих четырех стихов, в то же время столь же категорически, сколь и голо-

словно, считал их не имеющими никакого отношения к «Пророку», ибо-де Пушкин, «при его уме, не мог допустить такого нелепого (!) окончания в «Пророке».⁵⁵ Реакционные же критики, вроде Черняева, и вовсе отказывались признать авторство Пушкина в отношении этого, по выражению редактора старого академического издания, «в техническом отношении совершенно плохого» четверостишия.⁵⁶

Между тем уже в советское время стало известно новое подтверждение свидетельств Соболевского и А. В. Веневитинова, пожалуй, особенно веское и авторитетное, поскольку оно исходит от самого редактора «Московского Вестника», где, как уже указывалось, и был позднее впервые опубликован «Пророк». Среди записей первого биографа Пушкина, П. И. Бартенева, неутомимо собиравшего все, что сохранилось о поэте в памяти лично знавших его современников, было обнаружено все то же, уже хорошо известное нам четверостишие:

Восстань, восстань, пророк России,
В позорны ризы облекись,
Иди и с вервием вокруг шен
К У. Г. явись.

В примечании Бартенев указывает, что это четверостишие, и именно как окончание «Пророка», он услышал от Погодина и что «то же сообщил ему» весьма близкий в ту пору к кругам «Московского Вестника» Хомяков.⁵⁷

Много позже сам Хомяков писал И. С. Аксакову, как о чем-то общезвестном в их кругу: «Пророк», — бесспорно великопнейшее произведение русской поэзии, — получил свое значение, как вы знаете, по милости цензуры (смешно, а правда).⁵⁸

Текст последних четырех строк «Пророка», записанный П. И. Бартевым, как видим, несколько отличается от прежних его публикаций, что и неудивительно, поскольку он нигде и никем, ввиду крайней его политической предвзятости, не был, очевидно, записан, а хранился только в памяти разных лиц, которая, естественно, могла и изменять. В частности, в записи Бартева, вместо слова «выи» стоит нерифмующееся «шен», но рядом рукой Соболевского (по предположению М. А. Цявловского) приписано в скобках и со знаком вопроса слово «выи».

Поэтому можно думать, что ни одна из указанных записей не отражает с абсолютной точностью авторского текста, и, во всяком случае, приходится колебаться в окончательном его выборе. Но следует вместе с тем признать, что, независимо от этих мелких текстовых отличий, общий смысл четверостишия во всех приведенных свидетельствах полностью совпадает.

М. А. Цявловский предлагает и чтение двух обозначенных только начальными буквами слов как «убийце гнусному» — так

называет здесь Пушкин все того же «душителя» или «губителя» царя.⁵⁹ Расшифровка весьма вероятная. Вспомним, кстати, что именно тот же эпитет «гнусный» Пушкин только что перед этим употребил в стихах к Вяземскому: «В наш гнусный век».

Политическая нецензурность первоначального текста «Пророка» подтверждается и ближайшим московским другом Пушкина, П. В. Нащокиным, рассказ которого об этом был записан тем же Бартеневым.⁶⁰ Косвенно это же подтверждается свидетельством и еще одного ближайшего участника кружка, группировавшегося вокруг Пушкина по приезду его в Москву в 1826 г., — С. П. Швырева.⁶¹

Однако и М. А. Цявловский, который подробно изучил всю историю с опубликованием политически-нецензурного четверостишия и не сомневается в принадлежности последнего Пушкину, оставляет вопрос о том, какое отношение имеет это четверостишие к стихотворению «Пророк», открытым.⁶²

Позднее, в 1936 г. М. А. Цявловским было впервые опубликовано письмо М. П. Погодина к П. А. Вяземскому, написанное вскоре после смерти Пушкина, в котором Погодин, между прочим, пишет: «Пророк» он написал, схавши в Москву в 1826 году. Должны быть четыре стихотворения, первое только напечатано («Духовной жаждою томим»)).⁶³ Это свидетельство Погодина было подхвачено новейшими комментаторами «Пророка». В соответствии с этим в только что вышедшем III томе нового академического издания Пушкина и сам М. А. Цявловский в качестве редактора тома дает политически-нецензурное четверостишие не среди «других редакций и вариантов» к «Пророку», а в разделе «Отрывков», т. е. как самостоятельный опус — часть утраченного стихотворения.⁶⁴

Показание Погодина о четырех стихотворениях, входивших в цикл «Пророка», несомненно интересно и как-то должно быть учтено, тем более что оно было сделано, так сказать, по горячим следам. Но в то же время, в противоположность сообщением о четверостишии «Восстань», оно совершенно одиноко и не подтверждается никем из современников. Между тем, мало вероятно, если бы действительно существовали целых четыре стихотворения, объединенных темой пророка, что никто из друзей Пушкина, кроме Погодина, об этом бы не знал, а если знал, то никак бы и никогда не упомянул бы о них. Но пусть даже Погодин прав, и целый цикл стихов о пророке Пушкиным действительно был написан. Главное в данном случае не в этом. Ведь и Соболевский, и А. В. Веневитинов, и Хомяков, и, наконец, сам же Погодин единогласно указывают, что четверостишие «Восстань» является не чем иным, как окончанием общеизвестного «Пророка».

Помимо того возникает естественный вопрос, почему Пушкин, если уже в 1826 г. у него имелся тот текст «Пророка», который он опубликовал только в начале 1828 г., так долго, в течение почти двух лет, не отдавал его в печать? Мало того, если бы он сам, по малопонятным причинам, не торопился с этим, редакция того же «Московского Вестника», который начал выходить уже с 1827 г. и в котором Пушкин по началу принимал самое близкое участие, и, в первую очередь, сам же его редактор, Погодин, конечно, выпросили бы это стихотворение для журнала. Надо думать, что это произошло потому, что того текста стихотворения, которое было опубликовано в 1828 г., у Пушкина еще не было, а тот текст, который имелся, содержал в себе, в соответствии с согласными свидетельствами современников (большинство которых принадлежало как раз к ближайшему кругу «Московского Вестника»), известный нам политически-нецензурный конец. Именно потому-то Пушкин не только так долго не печатал своего «Пророка», но и скрывал самое его существование.

По возвращении из ссылки поэт, натосковавшийся в своем михайловском одиночестве по широкой и сочувственной аудитории, как известно, очень охотно знакомил друзей и вообще литературные круги со всем, что им было написано за последнее время.

Вспомним хотя бы знаменитое второе чтение «Бориса Годунова» в доме Веневитиновых в присутствии Погодина, когда, воодушевившись восторгом слушателей, Пушкин после «Бориса» принялся читать и «У лукоморья дуб зеленый» и даже «Песни о Стеньке Разине», стал рассказывать о своих литературных планах и замыслах. Однако и в этом тесном дружеском кругу Пушкин не решился прочесть своего «Пророка». И вообще до опубликования «Пророка» в «Московском Вестнике» ни у кого из современников нет ни одного упоминания о нем, словно бы его и вовсе не было. Это лучше всего показывает, что Пушкин решался доверять это свое стихотворение только самым ближайшим друзьям, а те, в свою очередь, не решались промолвиться о нем ни единым словом.

Объясняется все это, конечно, только крайней криминальностью конца, который делал все стихотворение совершенно неподобающим и даже прямо опасным.

Эта криминальность конца подтверждается и еще одним, особенно убедительным и, как мне кажется, окончательно и раз навсегда решающим вопросом фактом.

В бумагах Погодина нашелся сделанный рукой Шевырева список «Пророка», несколько отличающийся от публикации «Московского Вестника» (в частности, распоряжением некоторых строк) и опубликованный в том же III томе академического

издания в качестве «предположительной ранней» редакции стихотворения. В список Шевырева самим Погодиным внесены поправки. Совершенно очевидно, что список этот был составлен еще до публикации стихотворения в «Московском Вестнике» (после публикации делать такой список Шевыреву, конечно, не было бы решительно никакого смысла). Особенно замечательной и многозначительной особенностью этого списка является отсутствие в нем последних четырех строк стихотворения, причем после строки, на которой список характерно обрывается — «И бога глас ко мне воззвал» — поставлено двоеточие, прямо показывающее, что дальше должно следовать обращение бога к пророку.⁶⁵ Почему же эти заключительные четыре строки не были вписаны Шевыревым (их вписал Погодин, но уже в позднейшей редакции «Московского Вестника»)? Конечно, только в силу совершенной их политической нецензурности и ввиду этого самой реальной опасности доверить их бумаге.

Это столь очевидно, что сам же М. А. Цявловский не только с явной непоследовательностью, но и в прямом противоречии с его же, указанной выше, трактовкой четверостишия «Восстань» как отрывка самостоятельного стихотворения, — в примечании к списку пишет: «Заключительное четверостишие Шевыревым не записано; возможно, что здесь должны были следовать нецензурные стихи политического содержания».⁶⁶

Мне кажется, что вся совокупность дошедших до нас и указанных выше фактов, как и простая логика, говорят за то, что не только «возможно», а и совершенно бесспорно, — в качестве завершающего четверостишия должны были следовать именно нецензурные стихи политического содержания и что стихи эти представляют не что иное, как именно то, может быть и не совсем текстуально точное, четверостишие, которое, в качестве конца известного нам «Пророка», и указывалось столькими ближайшим образом осведомленными во всем этом современниками Пушкина, в том числе и Погодиным, и Шевыревым.

Мы слишком привыкли к могучим чеканным строкам конца «Пророка» в публикации 1828 г., дающим замечательную, исполненную поистине огненного пафоса формулу высокой общественной роли, гражданского призвания поэта-пророка. Конец редакции 1826 г., поскольку он связан с отдельным и совершенно определенным политическим фактом, значительно уже; несомненно менее совершенен он и в чисто формальном отношении. Именно этим в значительной степени, очевидно, и объясняется упорное нежелание новейших комментаторов, вопреки все усиливавшемуся напору фактов, признать органическую связь «Пророка» и первоначально заканчивавшего его четверостишия.

Но все это свидетельствует лишь о том, что Пушкин пришел к своим обобщениям далеко не сразу и, главное, что шел он к ним не отвлеченным, а глубоко жизненным конкретно-историческим путем, движимый реальными событиями современности.

Вернувшись к своему стихотворению через полтора с лишним года после казни декабристов, Пушкин смог поднять его на высоту больших обобщений, но в конце июля-августа 1826 г., мы видели, ему было не до того. Наоборот, в том душевном состоянии, в каком он тогда находился, поэт и должен был написать своего «Пророка» именно в его первоначальном виде.

Великая скорбь о гибели «братьев, друзей, товарищей», как настойчиво будет Пушкин называть декабристов (в этом смысле он скажет о них даже в официальной записке, непосредственно адресованной Николаю I⁶⁷), скорбь, перед которой меркло все остальное, соединялась в эту пору в душе поэта с жгучим негодованием по отношению к царю-убийце.[†]

Языков назвал Пушкина «пророком и изясного». Однако таким пророком менее всего ощущал себя в эти дни Пушкин. Оплакивать умершую возлюбленную, петь о природе, стараться забыться в поэтической мечте от потрясений «вещественности» Пушкин, мы видели, не мог, как не мог он давать и спокойный критический разбор посвященных этому стихотворений друзей («Критику отложим до другого раза»). Иные чувства волновали его сердце, иные слова шли ему под перо.

И вот в сознании Пушкина возникает образ не «пророка изясного», а другого — библейского, ветхозаветного пророка.

Пушкин и здесь следует давней и устойчивой традиции нашей литературы. Издавна, начиная еще с переложений псалмов Ломоносова, со знаменитого «якобинского», по определению Екатерины II, псалма Державина, некоторые места Библии с имеющимися в них темами обличений «злых царей» и неправых земных «владык» давали русским поэтам возможность более или менее легального исхода их оппозиционным настроениям. Не случаен, а глубоко органичен в этой связи и высокий «библейский» стилевой «наряд» ряда мест «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева.

Еще больше, чем Псалтырь, эту возможность открывали книги пророков. Пророки — по Библии — бесстрашно вещали правду в лицо царям, обличали их несправедливость, и потому большинство из них было казнено. Именно так кончил жизнь и пророк Исаия: по преданию был распилен деревянной пилой.

Мы знаем, что и в Одессе в 1824 г., и в Михайловском Пушкин усиленно читал Библию, на которую смотрел как на один из замечательных памятников мировой художественной литературы. Но если в период до ссылки и в кишиневский период Библия служила ему в значительной степени объектом

для пародий, если в 1825 г. стала служить материалом для страстных любовных излияний на мотивы «Песни песней» («Вертоград моей сестры» и «В крови горит огонь желанья»), то теперь он обрел в ней другие — радищевские — образы и мотивы.

Со всем этим вполне совпадает и дошедшее до нас настойчивое же утверждение друзей Пушкина, что листок со стихотворением «Пророк» он по приезде в Москву захватил с собой во дворец, чтобы в случае неблагоприятного исхода встречи с царем лично вручить стихотворение «гнусному убийце» «богатырей» и «героев» 14 декабря.

Новым пророком, «пророком России», смелым глашатаем правды, пророком-обличителем, грозным мстителем, являющимся в последней «позорной» одежде казенных декабристов перед царем-убийцей, чтобы предречь неизбежную гибель торжествующей твердыне насилия и зла, — так ощущал себя в эти первые страшные минуты после получения известия о трагедии 13 июля восславивший свободу вслед Радищеву Пушкин.



ПРИМЕЧАНИЯ*

ВВЕДЕНИЕ

¹ Запись в дневнике от 4 января 1857 г. А. Н. Толстой. Полное собр. соч., т. 47, 1937, стр. 108.

² В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статья 1-я, т. III, стр. 70, 71; Взгляд на русскую литературу 1841 г., т. II, стр. 164—165.

³ В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статья 1-я, т. III, стр. 75.

⁴ «Восстание декабристов», т. IV, 1927, стр. 105.

⁵ «Была пора: наш праздник молодой...» А. С. Пушкин. Соч., т. III, стр. 432.

⁶ В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статья 8-я, т. III, стр. 352.

⁷ В. Г. Белинский. То же, статья 9-я, т. III, стр. 406.

⁸ Там же.

⁹ В. Г. Белинский. То же, статья 8-я, т. III, стр. 350.

¹⁰ А. М. Горький. История русской литературы, 1939, стр. 103.

¹¹ «Собрание оставшихся сочинений покойного Александр Николаевича Радищева», ч. I, 1807, стр. 79.

¹² В. Г. Белинский. Кантемир, т. II, стр. 604.

¹³ Н. А. Добролюбов. Русская сатира в век Екатерины. Полное собр. соч., т. II, 1935, стр. 175.

¹⁴ Революционную зарядку «Путешествия из Петербурга в Москву» сразу же почувствовала сама Екатерина II, в своих замечаниях к главе «Медное» (публичная продажа крепостных) написав: «На странице 341 начинается прежняя повесть о семье, проданной с молотка за долги господина, и продолжается на 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348. На 349 кончится сими словами: «и свободы не от их (отчинников) советов ожидать должно, но от самой тяжести порабощения, то есть надежду полагает на бунт».

* Цитаты из Пушкина даются, как правило, по академическому Полному собранию сочинений, тт. I—XVI, 1937—1949. В случае цитирования других изданий это особо оговаривается. Цитаты из Белинского даются в основном по изданию избранных сочинений в трех томах, 1934—1941.

Ряд ценных фактических данных взимствован мной из выходящей в ближайшее время в свет «Летописи жизни и творчества Пушкина», составленной М. А. Цявловским и дающей наиболее точную датировку «трудных и дней» поэта.

В отдельных случаях для экономии места несколько примечаний дано под одним номером. За помощь при проверке справочного аппарата и цитат выражаю признательность ученому секретарю сектора русской литературы Института мировой литературы АН СССР И. А. Бернштейн и сотрудникам библиотеки Института В. Г. Безугловой и А. С. Блавер.

от мужиков». См. «Путешествие из Петербурга в Москву», т. II, 1935, стр. 471.

¹⁵ В. Г. Белинский. Кантемир, т. II, стр. 596.

¹⁶ В. Г. Белинский. Взгляд на русскую литературу 1847 г., т. III, стр. 670.

¹⁷ В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статья 4-я, т. III, стр. 211.

ГЛАВА I

¹ Н. М. Карамзин. Соч., т. I, 1917, стр. 13. В печатном тексте стихотворения пропущено слово «Москва», однако его не трудно установить по смыслу.

² А. С. Пушкин. Соч., т. XI, стр. 268.

³ В. Г. Белинский. Литературные мечтания, т. I, стр. 20; Кантемир, т. II, стр. 600—612.

⁴ И. А. Крылов. Речь, говоренная повесою в собрании дураков. Полное собр. соч., т. I, 1944, стр. 317.

⁵ Н. И. Новиков. «Трутень», 1865, стр. 38.

⁶ П. А. Плавильщиков. О врожденном свойстве россиян. «Зритель», 1792, ч. I, апрель, стр. 171. Статья была напечатана в двух номерах «Зрителя». В февральском номере она называлась «О врожденном свойстве душ Российских».

⁷ А. П. Сумароков. О французском языке. Стихотворения, 1935, стр. 206.

⁸ Материалы к «Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям». А. С. Пушкин. Соч., т. XI, стр. 61.

⁹ А. Д. Кантемир. Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложеннии стихов русских. Сочинения, письма и избранные переводы Кантемира, т. II, 1868, стр. 2—3; «Изъяснения» Кантемира к «Речи Анне Иоанновне». Там же, т. I, 1867, стр. 307.

¹⁰ В. К. Тредиаковский. Новый и краткий способ к сложеннию российских стихов; Мнение о начале поэзии и стихов вообще. Стихотворения, 1935, стр. 352, 412.

¹¹ В. Г. Белинский. Кантемир, т. II, стр. 611.

¹² А. С. Пушкин. Послание к цензору. Соч., т. II (1), стр. 269; Опровержение на критики. Соч., т. XI, стр. 155.

¹³ «...в его стихотворениях не редко встречаются образы и картины чисто русской природы, выраженные со всею оригинальностью русского ума и речи ... все это только промелькивает и проблескивает ... как элементы в частности, а не является целым и оконченным, как создания выдержанные и полные...» В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статья 1-я, т. III, стр. 85.

¹⁴ А. С. Пушкин. Путешествие из Москвы в Петербург. Соч., т. XI, стр. 249.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Д. Д. Благой. История русской литературы XVIII в., 1945, стр. 403.

¹⁷ А. П. Сумароков. Две епистолы. Стихотворения, 1935, стр. 193. М. В. Ломоносов. Ода на взятие Хотина. Сочинения, 1891, стр. 14.

Но чтоб орлов сдержать полет,
Таких препон на свете нет.
Им воды, лес, бугры, стремнины,
Глухие степи — равен путь.
Где только ветры могут дуть,
Проступят там полки орлины!

¹⁸ В. Г. Белинский. Римские элегии, т. II, стр. 124.

- ¹⁹ А. С. Пушкин. О русской прозе. Соч., т. XI, стр. 19.
- ²⁰ Н. Н. Мняко. А. Ф. Мерзляков. «Русская Старина», т. 24, 1879, январь, стр. 125.
- ²¹ А. С. Пушкин. О предисловии г-на Лемонте к басням И. А. Крылова. Соч., т. XI, стр. 34; Опровержение на критики. Там же, стр. 154.
- ²² А. С. Пушкин. Соч., т. XI, стр. 34.
- ²³ Г. Р. Державин. Соч., т. III, 1870, стр. 352.
- ²⁴ В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статья 2-я, т. III, стр. 172.
- ²⁵ Письмо к А. И. Тургеневу от 10 сентября 1818 г. К. Н. Батюшков. Соч., т. III, 1886, стр. 532.
- ²⁶ Письмо к П. А. Вяземскому от 25 мая 1825 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 183.
- ²⁷ «Причинами, замедлившими ход нашей словесности...» А. С. Пушкин. Соч., т. XI, стр. 21.
- ²⁸ В. А. Жуковский. Письмо к Н. В. Гоголю от 6 (18) февраля 1847 г. Соч., т. I, 1902, стр. 514.
- Н. А. Добролюбов. О степени участия народности в развитии русской литературы. Полное собр. соч., т. I, 1934, стр. 233.
- ²⁹ Письмо от 15(27) марта 1821 г. «Русский Архив», 1900, № 2, стр. 181.
- ³⁰ Письмо к Пушкину К. Ф. Рыльева и А. А. Бестужева от 12 февраля 1825 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 141—142.
- ³¹ Письмо к К. Ф. Рылеву от 25 января 1825 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 135.
- ³² Письмо к П. А. Вяземскому от 25 мая 1825 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 183.
- ³³ П. А. Вяземский. Жуковский—Пушкин.—О новой поэтике басен. Полное собр. соч., т. I, 1878, стр. 181.
- ³⁴ Письмо к П. А. Вяземскому от 25 мая 1825 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 183.
- ³⁵ В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статья 3-я, т. III, стр. 182.
- ³⁶ Там же, стр. 174.
- ³⁷ См. об этом подробнее в моей статье «Судьба Батюшкова» в книге «Три века». 1933, стр. 7—42.
- ³⁸ Белинский относит этот перевод к числу «замечательнейших стихотворений» Батюшкова. В. Г. Белинский. Соч., т. III, 1941, стр. 197.
- ³⁹ Письмо от 25 января 1825 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 135.
- ⁴⁰ И. С. Тургенев. Соч., т. XII, 1933, стр. 281.
- ⁴¹ Н. А. Добролюбов. А. С. Пушкин. Полное собр. соч., т. I, 1934, стр. 113.
- ⁴² В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статья 5-я, т. III, стр. 249, 252, 255.
- ⁴³ А. М. Горький. В людях. Собр. соч., т. XVII, 1933, стр. 131.
- ⁴⁴ Выступление Л. А. Жданова. «Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б)», изд. «Правда», 1948, стр. 136—137.
- ⁴⁵ А. С. Пушкин. О поэтическом слоге. Соч., т. XI, стр. 73; «Бал» Баратынского. Там же, стр. 74.
- ⁴⁶ А. С. Пушкин. О ничтожестве литературы русской. Соч., т. XI, стр. 270 и 510.
- ⁴⁷ В. Г. Белинский. Взгляд на русскую литературу 1841 г. Соч., т. II, стр. 166.
- ⁴⁸ Н. А. Добролюбов. А. С. Пушкин. Полное собр. соч., т. I, 1934, стр. 113.
- ⁴⁹ А. С. Пушкин. О народности в литературе. Соч., т. XI, стр. 40.

⁵⁰ Н. А. Добролюбов. А. С. Пушкин. Полное собр. соч., т. I, 1934, стр. 114.

⁵¹ А. И. Герцен. О развитии революционных идей в России. Полное собр. соч., т. VI, 1917, стр. 237. (Подлинник по-французски).

⁵² Н. А. Островский. Застольное слово о Пушкине. Полное собр. соч., изд. «Просвещение», т. VIII, стр. 557.

ГЛАВА II

¹ П. В. Анненков. А. С. Пушкин в александровскую эпоху, 1874, стр. 19.

² Записка М. А. Корфа. Я. Грот. Пушкин, его лицейские товарищи и наставники, 1899, стр. 248.

³ К. Н. Батюшков. Соч., т. III, 1886, стр. 431.

⁴ Воспоминания О. С. Павлищевой. «Летописи Государственного литературного музея. Пушкин», кн. I, 1936, стр. 452. Мария Алексеевна Ганнибал, бабушка поэта по матери, была урожденная Пушкина.

⁵ П. А. Вяземский. Письмо к Д. А. Оболенскому. Полное собр. соч., т. VII, 1882, стр. 396.

⁶ С. А. Пушкин. Биографическая заметка. «Огонек», № 7, 1927, стр. 1.

⁷ П. В. Анненков. А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений, 1873, стр. 11.

⁸ Воспоминания О. С. Павлищевой. «Летописи Государственного литературного музея. Пушкин», кн. I, 1936, стр. 451.

⁹ А. Н. Павлищев. Воспоминания о Пушкине, 1890, стр. 7.

Воспоминания А. Н. Павлищева мало надежны. Однако то, что он пишет о Никите Козлове, вероятно, правильно, ибо, можно предположить, было слышано им непосредственно от своей матери — сестры поэта. Колоритная фигура Никиты Козлова вообще заслуживает больше внимания, чем уделялось ему до сих пор биографами Пушкина. Н. Козлов был почти неизменным спутником поэта на протяжении всей его жизни. Он был при Пушкине и в детстве, и в послелицейские годы... Когда незадолго перед ссылкой полицейский сыщик Фогель просил Н. Козлова дать ему почитать рукописные стихи Пушкина, обещая за это пятьдесят рублей, — тот наотрез отказался. Об отношении в это время к своему дядьке самого поэта лучше всего свидетельствует следующий факт, также передаваемый А. Павлищевым. В 1818 или в 1819 г. Пушкин вызвал на дуэль своего бывшего лицейского товарища барона Корфа (он жил в это время с Пушкиным в одном доме) за то, что тот позволил себе по-барски побить Никиту. Н. Козлов сопровождал Пушкина в южную ссылку и все последующие годы ее находился при поэте. Сопровождал он поэта и в новую ссылку в Михайловское. Он жил у Пушкина и в 30-е годы. Когда, после дуэли с Дантесом, поэта, смертельно раненного, привезли домой, — Никита на руках внес его в квартиру. Он же сопровождал гроб с телом поэта к месту его последнего упокоения в Святогорский монастырь.

¹⁰ М. А. Цявловский считает, что здесь имеется в виду не няня, а бабушка поэта Мария Алексеевна Ганнибал. Именно так раскрыты эти стихи и в указателе имен к I тому академического издания сочинений Пушкина под ред. М. А. Цявловского (стр. 505 и 509). Мне представляется, что в тексте стихов нет оснований для такого утверждения. Возможно, правда, что в лице «мамушки» дан некий собирательный образ, в котором соединились черты и няни (это прежде всего) и, в какой-то степени, бабушки. В семейных воспоминаниях о Пушкине роль для него бабушки явно преувеличивалась: роль же няни — преуменьшалась. Особенно ощутимо последнее в проникнутых барским пренебрежением к простым людям из народа воспоминаниях племянника Пушкина А. Н. Павлищева. Между тем в плане автобиографии, набросанном самим Пушкиным, бабушка упоминается

только в разделе, предшествующем его рождению («Отец и дядя в гвардии. Их литературные знакомства.—Бабушка и ее мать.—Иван Абрамович.—Свадьба отца...—Отец выходит в отставку, едет в Москву.—Рождение мое.»). Наоборот, в дальнейшем, она вовсе не упоминается. Зато в разделе о «первых впечатлениях» поэта на одном из первых же мест характерно и весьма выразительно стоит «няя». Думается, что уже этот факт, подтверждаемый рядом документальных данных, решает вопрос.

Все лицейские стихи даются в ранних редакциях, а не в позднейшей переработке их Пушкиным.

¹¹ Воспоминания О. С. Павлищевой. «Летописи Государственного литературного музея. Пушкин», кн. I, 1936, стр. 452 и 453—454.

¹² Письмо к А. С. Пушкину от первой половины ноября 1824 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 121.

¹³ А. С. Пушкин. Биографическое известие об А. С. Пушкине до 1826 года. Пушкин в воспоминаниях и рассказах современников. Редакция С. Я. Гессена, 1936, стр. 29.

¹⁴ Я. Грот. Пушкин, его лицейские товарищи и наставники, 1899, стр. 46, 218, 219; В. П. Гаевский. Пушкин в лицее и лицейские его стихотворения. «Современник», 1863, т. XCVII, № 8, стр. 376; И. И. Пушкин. Записки о Пушкине, 1937, стр. 22.

¹⁵ Письмо к К. Ф. Рылееву от 25 января 1825 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 134.

¹⁶ А. С. Пушкин. Соч., т. XI, стр. 157. См. также письма А. Д. Иличевского в книге Я. Грота. Пушкин, его лицейские товарищи и наставники, 1899, стр. 56—57, и И. И. Пушкин. Записки о Пушкине, 1937, стр. 43—44.

¹⁷ М. Цявловский. Заметки о Пушкине. И. В. Малиновский о Пушкине в лицее. «Пушкин и его современники», вып. XXXVIII—XXXIX, 1930, стр. 214.

¹⁸ Я. Грот. Пушкин, его лицейские товарищи и наставники, 1899, стр. 221—222.

¹⁹ Там же, стр. 56—57. Попытки наложить запрет на литературные влечения и занятия лиценстов делались и в дальнейшем. Так министр народного просвещения А. К. Разумовский («Разумник», как иронически называет его Пушкин в своей лицейской эпиграмме — «Ах, боже мой, какую...») был очень недоволен устройством в Лицее любительского спектакля в августе 1812 г. Через некоторое время он прямо отклонил просьбу лиценстов, поддержанную директором В. Ф. Малиновским, о разрешении им в свободные часы сочинять и представлять театральные пьесы. (И. Селезнев. Материалы для истории Лицея. «Памятная книжка имп. Александровского Лицея на 1856—1857 г.», 1856, стр. 103—104). В сентябре — октябре 1813 г. лиценстам было запрещено «издавать» рукописные журналы, на том основании, что это «занятие, отвлекающее от ученья» (М. А. Цявловский. Летопись жизни и творчества Пушкина). Однако это ни к чему не повело: пьесы неоднократно ставились и в дальнейшем; продолжали выпускаться и рукописные журналы.

²⁰ И. И. Пушкин. Записки о Пушкине, 1937, стр. 43—44. Сопоставляя это с приведенными выдержками из писем Иличевского от 25 марта и 20 апреля, очевидно, надо отнести рассказываемый Пушкиным эпизод к концу апреля — началу мая 1812 г. Возможно, что начальство решило ввести писание лиценстами стихов в некое легальное русло, а предложение Кошанского написать стихи о розе в порядке классного упражнения и явилось тем позволением сочинять, о котором сообщал Иличевский.

²¹ А. С. Пушкин. Соч., т. I, стр. 436—437.

²² А. С. Пушкин. Александр Радищев. Соч., т. XII, стр. 35.

²³ Версия о том, что стихи были доставлены в журнал без ведома самого Пушкина его товарищами, едва ли может быть принята. Стихотво-

рение, посланное без имени автора, не сразу появилось в печати. Сперва неизвестному «Сочинителю» в специальном обращении к нему «от издателя», опубликованном в № 8 журнала, вышедшем в апреле 1814 г., было предложено назвать себя. При этом указывалось: редакция «поставила себе законом не печатать тех сочинений, которых авторы не сообщили нам своего имени и адреса». Пушкин, который внимательно следил за всей текущей журнальной литературой, конечно, не мог не заметить этого обращения и, очевидно, откликнулся на него, потому что через некоторое время в № 13, вышедшем в свет 4 июля, стихи его появились в печати за подписью — Александр Н. К. Ш. П.

²⁴ А. С. Пушкин. О прозе, Соч., т. XI, стр. 19.

²⁵ А. С. Пушкин. О ничтожестве литературы русской. Соч., т. XI, стр. 270.

²⁶ В. П. Гаевский. Пушкин в лицее и лицейские его стихотворения. — «Современник», 1863, т. XCVII, № 7, стр. 164.

²⁷ А. С. Пушкин. Монах, Соч., т. I, стр. 9.

²⁸ А. С. Пушкин. О ничтожестве литературы русской. Соч., т. XI, стр. 271—272.

²⁹ А. С. Пушкин. «Еще в ребячестве бессмысленно лукавом...» Соч., т. III (1), стр. 472 и т. III (2), стр. 1068.

³⁰ «Арзамас и арзамасские протоколы», 1933, стр. 5—20.

³¹ Лицейские лекции (по записям А. М. Горчакова). Вводная статья Б. Мейлаха. «Красный Архив», 1937, № 1, стр. 186, 194. Н. В. Кошанский в одной из своих ведомостей, составленной 19 ноября 1812 г., указывает, что за время с 15 марта по 15 октября 1812 г. лицеистам были «по части словесности читаны избранные места из од Ломоносова и Державина и лучшие из басен Хемницера, Дмитриева и Крылова. Сие чтение сопровождало было приличным разбором и объяснением, сообразным с летами и понятиями воспитанников. Лучшие из стихотворений выучиваемы были наизусть» (М. А. Цявловский. Летопись жизни и творчества Пушкина).

³² А. С. Пушкин. Table-talk. Соч., т. XII, стр. 158.

³³ Я. Грот. Пушкин, его лицейские товарища и наставники, 1899, стр. 61. Выражение «Светлый день нашей литературы», очевидно, подсказано уже известным нам «пророчеством» Карамзина, о том, что и в русской литературе вслед за утренней зарей — «Светом Авроры» — скоро настанет блестящий полдень.

³⁴ «Нечто о царскосельском Лицее и о духе оною». «Русская Старина», т. XVIII, 1877, апрель, стр. 600. Снова в более полном виде (по черновику) опубликовано Б. Л. Модзалевским. Пушкин под тайным надзором, 1925, стр. 43. Донос был написан и подан Николаю I вскоре после восстания декабристов в 1826 г. и, как удалось установить по почерку черновика, принадлежит Ф. В. Булгарину.

³⁵ Письмо к П. А. Вяземскому от 2 января 1822 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 35.

³⁶ А. С. Пушкин. Соч., т. VI, стр. 619.

³⁷ Д. И. Завалишин. Записки декабриста, 1904, стр. 181.

³⁸ См. стихотворения «Князю А. И. Горчакову» («Пускай, не знаясь с Аполлоном...») 1814 г.; «Моему Аристарху» 1815 г. и «К Дельвигу» («Послушай муз невинных»). К числу пародий этого времени Пушкина на Жуковского относится и «Тень Баркова», в которой пародируется первая часть «Двенадцати спящих дев» — «Громобой».

³⁹ А. С. Пушкин. Соч., т. XII, стр. 274.

⁴⁰ А. С. Пушкин. Баратынский. Соч., т. XI, стр. 186.

⁴¹ А. С. Пушкин. Соч., т. XII, стр. 272—273.

⁴² В. И. Лукин и Б. Е. Ельчанинов. Сочинения и переводы, 1868, стр. 145.

⁴³ А. С. Пушкин. Письмо к цензору. Соч., т. II (1), стр. 269; Опровержение на критику. Там же, т. XI, стр. 155.

⁴⁴ Д. И. Фонвизин. Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях. Соч., 1893, стр. 239. «Городок», подобно «Пирующим студентам», был восторженно встречен лицейскими товарищами поэта, в качестве «Chef d'oeuvre'a нашего Пушкина» («Красный Архив», т. 6 (79), 1936, стр. 179).

⁴⁵ А. С. Пушкин. Соч., т. XII, стр. 293. Пушкин употребляет здесь то современное ему название: Царское село, то первоначальное: Сарское село.

⁴⁶ И. И. Пущин. Записки о Пушкине, 1937, стр. 48. Текст стихотворения дается по академическому изданию Пушкина, т. I, стр. 283.

⁴⁷ «Русский Архив», 1884, кн. II, стб. 429; 1874, кн. II, стб. 732; 1880, кн. III, стб. 444.

⁴⁸ Н. Ф. Сумцов. А. С. Пушкин, Харьков, 1900, стр. 265—269.

⁴⁹ И. Н. Рованов. Русские песни XIX в., 1944, стр. 395—396. А. Н. Толстой. Воскресение (первая незаконченная редакция). Полное собр. соч., 1935, стр. 14 и 16.

⁵⁰ Письмо от 22 июня 1793 г. Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву, 1866, стр. 39.

⁵¹ А. С. Пушкин. Александр Радищев. Соч., т. XII, стр. 35.

⁵² «Собрание оставшихся сочинений покойного Александра Николаевича Радищева», ч. 1, 1807, стр. 28.

⁵³ См. работу В. Д. Кузьминой «Сказка о Бове в обработке Радищева» в сборнике «Проблемы реализма в русской литературе XVIII века», под ред. Н. К. Гудзия, 1940, стр. 257—291.

⁵⁴ Выраженную политико-сатирическую окраску пушкинского, как и радищевского, «Бовы» правильно подчеркивает Н. Г. Павлова в статье «Сказка «Бова» Радищева и Пушкина, как вид политической сатиры» (сборник «Звенья», № 1, 1932, стр. 533—539). Но она совершенно неубедительно и произвольно толкует эти произведения как сознательно замаскированное изображение «ропшинской драмы» — убийства Петра III в событий, за этим последовавших, хотя некоторые намеки на это у Радищева и, пожалуй, еще сильнее у Пушкина имеются.

⁵⁵ Н. М. Карамзин. Соч., т. I, 1848, стр. 255.

⁵⁶ Пушкинская поэма о Бове, видимо, встретила одобрение со стороны лицейского профессора А. И. Галича, позднее обвиненного в атеизме, и была прочитана Пушкиным на одном из его уроков (В. П. Гаевский. Пушкин в Лицее и лицейские его стихотворения. «Современник», 1863, № 8, стр. 350).

⁵⁷ Отметим, кстати, что самое имя «Громобурь» составлено Пушкиным едва ли не по аналогии с условно «славянскими» именами: Крутосвист, Тиховой и т. п., которые употребляет Радищев в своих «Песнях древних, петых на состязаниях в честь древним славянским божествам».

⁵⁸ Письмо от 27 марта 1816 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 3.

⁵⁹ С. А. Венгеров. Примечания к «Бове». А. С. Пушкин. Полное собр. соч., т. I, 1907, стр. 208.

⁶⁰ И. И. Пущин. Записки о Пушкине, 1937, стр. 39—40. Комментарием к этим словам Пушкина являются рассказы других лицейских товарищей Пушкина. Лицейсты в 1812 г. чисто еще по-детски играли в войну, причем «войском» командовал «генерал от инфантерии» Илалчевский. На лицейской сцене была поставлена пьеса о войне «Роза без шипов», написанная лицейским гувернером А. Н. Иконниковым, внуком знаменитого актера Дмитревского, в которой лицейсты выступали в качестве ополченцев. Но на отдельные особенно трагические моменты войны они реагировали уже совсем не по-детски. Со слезами читали лицейсты о Бородинском сражении и плакали, узнав об оставлении Москвы. Через месяц с неболь-

шим при известии об освобождении Москвы слезы сменились ликованием (В. П. Гаевский. Пушкин в лицее и лицейские его стихотворения. «Современник», 1863, т. ХСVII, № 7, стр. 137—138; Я. Грот. Пушкин, его лицейские товарищи и наставники, 1899, стр. 237; А. А. Дельвиг. Полное собрание стихотворений, 1934, стр. 458).

⁶¹ См. позднейшую запись Пушкина в его дневнике 17 марта 1834 г.: «встретил доброго Галича и очень ему обрадовался. Он был некогда моим профессором и одобрил меня на поприще, мною избранном. Он заставил меня написать для экзамена 1814 г. мою «Воспоминания в Царском Селе». А. С. Пушкин. Соч., т. XII, стр. 322.

⁶² Русские писатели XIX в. о Пушкине, 1938, стр. 8.

⁶³ А. С. Пушкин. Table-talk. Соч., т. XII, стр. 158.

⁶⁴ И. И. Пушкин. Записки о Пушкине, 1937, стр. 49—50.

⁶⁵ «Красный Архив», т. 6 (79), 1936, стр. 198; публикация Т. Г. Зенгер. «Огонек», 1949, № 23, стр. 9. П. Бартенев. А. С. Пушкин. Материалы для его биографии, гл. 2 — Лицей. «Московские Ведомости», 1854, № 118, отд. оттиск, стр. 39; «Нашим восходящим светилом» называет в 1816 г. Пушкина и будущий декабрист М. С. Лунин («Русский Архив», 1877, кн. 2, стр. 55).

⁶⁶ Ф. Н. Глинка. Воспоминания о пинтической жизни Пушкина, 1837, стр. 13.

⁶⁷ Я. Грот. Пушкин, его лицейские товарищи и наставники, 1899, стр. 67.

⁶⁸ А. С. Пушкин. Соч., т. VI, стр. 620—621.

⁶⁹ Г. Р. Державин. Соч., т. VI, 1871, стр. 443.

⁷⁰ В. П. Гаевский. Пушкин в лицее и лицейские его стихотворения. «Современник», 1863, т. ХСVII, № 8, стр. 368.

⁷¹ Строфа Батюшкова складывается из сочетания: 12, 9, 12, 9, 12, 13, 13 и 6 слогов; у Пушкина с иным счетом: 9, 8, 13, 8, 13, 12, 13 и 8.

⁷² И. Новиков. Александр Сергеевич Пушкин. Жизнь и творчество, 1949, стр. 65—66.

⁷³ А. С. Пушкин. Соч., т. I, стр. 78—83 и 356—357.

⁷⁴ Письмо к В. А. Жуковскому от 20-х чисел января. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 258.

⁷⁵ Н. В. Измайлов при первой публикации этой обнаруженной им эпиграммы уже высказал предположение о возможной принадлежности ее Пушкину (см. его статьи: «Политическая эпиграмма лицейской эпохи» — «Пушкинский сборник» памяти С. А. Венгерова. Пушкинск., IV, 1922, стр. 13—23 и «Новый сборник лицейских стихотворений» — в «Сборнике Пушкинского Дома на 1923 г.», 1922, стр. 75—76. Эта гипотеза была принята исследователями, и эпиграмма введена в академическое издание сочинений Пушкина в раздел приписываемых ему произведений (dubia); там же дана репродукция записи эпиграммы в рукописной лицейской тетради. А. С. Пушкин. Соч., т. I, стр. 316.

⁷⁶ В. П. Гаевский. Пушкин в лицее и лицейские его стихотворения. «Современник», 1863, т. ХСVII, № 8, стр. 366—367.

⁷⁷ В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статья 1-я, т. III, стр. 86.

⁷⁸ Б. Мейлах. Пушкин и его эпоха. «Звезда», 1949, № 1—2.

⁷⁹ Там же, № 1, стр. 179; № 2, стр. 148—149, 152.

Куницын в своих лицейских лекциях излагал учение об общественном договоре очень близко к соответствующим местам оды Радищева: «Люди, вступаая в общество, желают свободы и благосостояния, а не рабства и нищеты; они подвергаются верховной власти на том условии, чтобы она избирала и употребляла средства для их безопасности и благосостояния, они предлагают свои силы в распоряжение общества, но с тем только, чтобы они обращены были на общую и следовательно также на их собственную пользу».

⁸⁰ И. И. Пущин. Записки о Пушкине, 1937, стр. 49.

⁸¹ Письмо В. К. Кюхельбекера к сестре от 19 августа 1814 г. — «Литературное наследство», кн. 16—18, 1934, стр. 328—329. Равным образом, если в 1812 г. лицеисты играли в войну, в последующие годы они начали играть в «парламент», «устраивали между собою палаты, спорили, говорили речи» («Воспоминания Шевырева о Пушкине» в сб. статей Л. Н. Майкова «Пушкин», 1899, стр. 326).

⁸² А. С. Пушкин. Соч., т. II, стр. 971.

⁸³ Письмо Пушкина к И. И. Мартынову от 28 ноября 1815 г. Пушкин пишет, что он исполняет «повеленье Мартынова». Однако из дальнейшего текста письма можно с несомненностью предполагать, что Мартынов обратился к Пушкину по непосредственному указанию графа Разумовского.

Об отношении самого Пушкина к таким официальным стихотворениям лучше всего говорит дошедшее до нас замечательное свидетельство. Стихи «На возвращение государя императора из Парижа» были написаны в конце ноября (не позднее 28) 1815 г. А через полгода с небольшим (в конце мая 1816 г.) к Пушкину обратился поэт Нелединский-Мелецкий с просьбой написать за него заказанные ему вдовой Павла I, императрицей Марией Федоровной, стихи в честь жениха ее дочери (сестры Александра I) Анны Павловны, принца Оранского. Пушкин выручил престарелого собрата по перу и написал стихотворение. Но когда Мария Федоровна послала Пушкину за это золотые часы, он демонстративно разбил их каблуком (М. А. Цявловский. Летопись жизни и творчества Пушкина).

⁸⁴ Письмо от конца мая, начала июня 1825 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 179.

⁸⁵ В. А. Жуковский. Полное собр. соч., т. II, 1902, стр. 70, 77 и 140, 141. Послание на самом деле написано в 1814 г.

Для правильной оценки политического звучания стихотворения Пушкина, обращенного к Александру I, показательно, что Грибоедов хвалил эти стихи Чаадаеву («Русский Архив», 1888, кн. 2, № 7, стр. 305).

⁸⁶ Б. Мейлах. Пушкин и его эпоха. «Звезда», 1949, № 3, стр. 152.

ГЛАВА III

¹ В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статья 2-я т. III, стр. 131.

² В. П. Гаевский. Пушкин в лицее и лицейские его стихотворения. «Современник», 1863, т. XCVII, № 8, стр. 376.

³ Записка С. Д. Комовского, Я. Грот. Пушкин, его лицейские товарищи и наставники, 1899, стр. 220.

⁴ А. С. Пушкин. Соч., т. VI, стр. 507, 619—629.

⁵ В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статья 2-я, т. III, стр. 147.

⁶ Там же, стр. 137, 141, 143 и др.

⁷ «Нечто о царскосельском лицее и о духе оногo», «Русская Старина», 1877, т. XVIII, апрель, стр. 657—660, и Б. А. Модзалевский. Пушкин под тайным надзором, 1925, стр. 42 и 36.

⁸ «Русская Старина», 1877, т. XVIII, апрель, стр. 650.

⁹ М. В. Нечкина. Пушкин и декабристы, 1949, стр. 7.

¹⁰ И. И. Пущин. Записки о Пушкине, 1937, стр. 65.

¹¹ «Кюхельбекеру» («В последний раз в тиши уединенья»). А. С. Пушкин. Соч., т. I, стр. 263. В декабре 1816 г. и в марте 1817 г. лицеисты были впервые официально отпущены на праздники к родителям (М. А. Цявловский. Летопись жизни и творчества Пушкина). «Священной артели» в связи с Пушкиным посвящена специальная работа М. В. Нечкиной, подготовленная к печати. Характерно, что выражение «святое братство», употребленное Пушкиным в этом стихотворении, обра-

тило на себя внимание известного обскуранта В. Н. Каразина, писавшего об этом министру внутренних дел В. П. Кочубею (А. Ф. Бычков. Мнения современников об А. С. Пушкине и его произведениях, В. Н. Каразин и А. С. Пушкин. «Русская Старина», 1899, май, стр. 277—279).

¹² И. И. Пущин. Записки о Пушкине, 1937, стр. 65. (Разрядка моя.)

¹³ Там же, стр. 66. (Разрядка моя.)

¹⁴ М. И. Жихарев, П. Я. Чаадаев. Из воспоминаний современника. «Вестник Европы», 1871, № 7, стр. 192.

¹⁵ В. П. Гаевский. Пушкин в лицее и лицейские его стихотворения. «Современник», 1863, т. ХСVII, № 7, стр. 157—158.

¹⁶ Г. Р. Державин. Соч., т. I, 1864, стр. 71.

¹⁷ А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 92. (Разрядка моя.)

¹⁸ Сохранилось свидетельство лицейских товарищей поэта, что еще в начале 1812 г. он «написал рыцарскую балладу в подражание Жуковскому». (В. П. Гаевский. Пушкин в лицее и лицейские его стихотворения. «Современник», 1863, т. ХСVII, № 7, стр. 134); но никаких следов этого, вполне еще школьного опыта Пушкина, который он предпринял, к тому же, «состязаясь с Илличевским», до нас не дошло.

¹⁹ А. С. Пушкин. Соч., т. I, стр. 219, 397—398 и т. II (1), стр. 20 и 513.

²⁰ М. Цявловский. Заметки о Пушкине. I. И. В. Малиновский о Пушкине в лицее. «Пушкин и его современники», вып. XXXVIII—XXXIX, 1930, стр. 214.

²¹ В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статья 4-я, т. III, стр. 232.

²² Письмо от 16 января 1816 г.—Я. Грот. Пушкин, его лицейские товарищи и наставники, 1899, стр. 67. К этому же замыслу, очевидно, относится и запись Пушкина в его дневнике от 10 декабря 1815 г.: «Начал я комедию — не знаю, кончу ли ее».

ГЛАВА IV

¹ И. И. Пущин. Записки о Пушкине, 1937, стр. 61.

² Там же, стр. 66 и след. См. еще Ю. Н. Тынянов. Пушкин и Кюхельбекер. «Литературное наследство», кн. 16—18, стр. 330.

³ И. И. Пущин. Записки о Пушкине, 1937, стр. 68.

⁴ Там же, стр. 67.

⁵ А. Н. Шебунин. Пушкин по неопубликованным материалам архива братьев Тургеневых. «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», т. I, 1936, стр. 197.

⁶ Письмо от 16 октября 1817 г. Там же.

⁷ Там же.

⁸ Записки Ф. Ф. Вигеля. Изд. «Русского Архива», 1892, часть 6-я, стр. 10.

⁹ М. А. Цявловский. Заметки о Пушкине. Ода «Вольность». «Звенья», 1936, кн. 6, стр. 149.

¹⁰ Ю. Н. Щербачев. Приятели Пушкина М. А. Щербинин и П. П. Каверин, 1913, стр. 61 и 199.

¹¹ Б. А. Модзалевский. Пушкин, 1929, стр. 336.

¹² Н. И. Тургенев. Дневник и письма, т. I, 1911, стр. 64, 428.

¹³ Ода «Вольность» цитируется по тексту «Путешествия из Петербурга в Москву», в которое она была введена Радищевым частью в больших извлечениях, частью в пересказе. Орывок из строфы 47 и некоторые отдельные выражения, не введенные в «Путешествие», приводятся по полному тексту оды, который в списках также, очевидно, был известен Пушкину. А. Н. Радищев. Полное собр. соч., т. I, 1938, стр. 15, 17, 335, 356, 358, 359, 360.

Слова о «хищном воле» взяты из 51 строфы полного текста оды, который сохранился в одном из списков «Путешествия из Петербурга в Москву», дающем первоначальную редакцию последнего. Там же, стр. 444—445.

¹⁴ А. Н. Радищев. Путешествие из Петербурга в Москву, т. II, 1935, стр. 479.

¹⁵ Курсив здесь и далее (в отрывке «Молчит неверный часовой») мой.

¹⁶ Совсем также относились к «дворцовому перевороту», в частности, к тому же убийству Павла, и декабристы. См. в воспоминаниях члена Южного общества А. В. Поджино: «Пьяная буйная толпа заговорщиков врывается к нему и отвратительно, без малейшей гражданской цели, его таскает, душит, бьет... и убивает! Убийцы были награждены, за ними был легкий и жалкий успех! Нет, не они нам пример...» (М. В. Нечкина. Пушкин и декабристы, 1949, стр. 10).

¹⁷ Новейшим редактором «Воображаемого разговора» С. М. Бонди дается в академическом издании прямо противоположное по смыслу чтение этого места, но оно основано на произвольном, с моей точки зрения, обращении с текстом (редактор добавляет зачеркнутое в рукописи отрицание «не»: вместо «вы старались» — читает: «вы не старались», а дальше, наоборот, то же отрицание «не», на этот раз в рукописи имеющееся, снимает: вместо — «вы не уважили правду и личную честь даже в цар» — читает: «вы уважили...»). Такое же чтение повторяется и в десятичном издании сочинений Пушкина Академия Наук СССР 1949 г. Однако в примечаниях к этому месту указывается на «сложность» текста («текст записи сложный, испещренный многочисленными, иногда противоречивыми, переделками») и приводится «обычное» и, по-моему, правильное чтение (т. VIII, 1949, стр. 523).

¹⁸ Ф. И. Тютчев. Полное собрание стихотворений, 1939, стр. 104—105. (Курсив мой.)

¹⁹ Курсив мой.

²⁰ Д. Д. Благой: Пушкин в 1817 году. Известия Академии Наук СССР, 1937, № 2—3, стр. 642.

²¹ М. И. Жихарев. П. Я. Чаадаев. Из воспоминаний современника. «Вестник Европы», 1871, № 7, стр. 196.

²² А. С. Пушкин. Соч., т. II (2), стр. 1054. (Разрядка моя.)

²³ Н. Ф. Бельчиков. Новое о Пушкине. Стихотворение Пушкина «Деревня». «Пушкин». Сборник второй. 1930, стр. 193—199. А. С. Пушкин. Соч., т. II (2), стр. 1055. (Разрядка моя.)

²⁴ Это послание, автограф которого до нас не дошел, раньше печаталось в другой редакции (вместо «тихой славы» — «гордой славы», вместо «звезда» — «заря» и т. д.); однако редактор стихов Пушкина в новейшем академическом издании 1949 г., М. А. Цявловский, который произвел большую работу по собиранию и изучению всех многочисленных списков этого стихотворения, устанавливает данную редакцию, как наиболее авторитетную.

²⁵ См. М. А. Цявловский. Эпиграмма Пушкина на Аракчеева. «Литературный критик», 1940, № 7—8, стр. 217—229. О принадлежности Пушкину эпиграммы «Мы добрых граждан позабавим...». «Красная новь», 1937, кн. I, стр. 179—183.

²⁶ Письмо от 27 октября 1819 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 11. Казни бунтовщиков в Чугуеве, руководимые лично Аракчеевым, произошли 18 августа 1819 г. Сквозь строй было прогнано пятьдесят два человека, из которых каждый получил от одной тысячи до двенадцати тысяч ударов шпицрутенами. В течение десяти суток после этого двадцать пять человек из числа наказанных умерло. (М. А. Цявловский.

Летопись жизни и творчества Пушкина). Эпиграмма Пушкина датируется сентябрем — октябрем 1819 г.

²⁷ И. И. Пущин. Записки о Пушкине, 1937, стр. 67. До нас дошло позднейшее свидетельство А. И. Тургенева, являющееся замечательным подтверждением того, что в своих эпиграммах и остротных словечках Пушкин явно выходил за пределы политически умеренных установок, которые были характерны для кругов «Союза Благоденствия» и которые сам Пушкин развивал в таких программных стихотворениях, как ода «Вольность» и «Деревня». В своих замечаниях на вторую оправдательную записку Н. И. Тургенева он указывает, что брат в его присутствии «ругал и усовещивал» Пушкина «за его тогдашние эпиграммы и пр. против правительства».

Причем эти упреки, видимо, носили столь резкий характер, что Пушкин даже вызвал было Н. И. Тургенева на дуэль (М. А. Цявловский. Летопись жизни и творчества Пушкина).

²⁸ П. И. Баргнев. Заметка о Пушкине. «Русский Архив», 1865, стб. 390—391.

²⁹ Письмо от начала июля — сентября (до 22) 1825 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 227 и 548.

³⁰ В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статьи 5 и 10, т. III, стр. 269, 425.

³¹ И. И. Пущин. Записки о Пушкине, 1937, стр. 67. По свидетельству И. Д. Якушкина, ноэль Пушкина распевался «чуть не на улице» (М. А. Цявловский. Летопись жизни и творчества Пушкина).

³² И. И. Пущин. Записки о Пушкине, 1937, стр. 75.

³³ Письмо В. А. Жуковского Пушкину от 12 апреля 1826 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 271.

³⁴ П. Е. Щеголев. Император Николай I и Пушкин в 1826 г. В кн. «Пушкин», 1912, стр. 234. «Безде слыхал стихи Пушкина, с восторгом читанные» — снова подтверждал М. П. Бестужев-Рюмин следственной комиссии, добавляя: «Это все более и более укоренило во мне либеральное мнение» (там же, стр. 231). Офицер Мариупольского гусарского полка Ракшанин рассказывал тому же М. П. Бестужеву-Рюмину, что «вольнотумеские стихи Пушкина в рукописях распространены по всей армии» (М. Нечкина. О Пушкине, декабристах и их общих друзьях. «Каторга и ссылка», 1930, кн. 4 (65), стр. 19, еще стр. 18). П. А. Бестужев показывал следственной комиссии: «Мысли свободные зародились во мне... 1822 г. от чтения различных рукописей, каковы «Ода на свободу», «Деревня»... разные «Послания» и проч., за которые пострадал знаменитый (в других родах) поэт наш А. Пушкин» (П. Е. Щеголев. Император Николай I и Пушкин в 1826 г. «Пушкин», 1912, стр. 231). «Свободный образ мыслей получал, — совершенно аналогично показывал следственной комиссии мичман В. А. Дивов, — частью от сочинений рукописных; оные были свободные стихотворения Пушкина и Рыльева и прочих неизвестных мне сочинителей» (там же, стр. 231). «Сочинения Пушкина почти у каждого находятся — и кто их не читал, — показывал декабрист Н. И. Лорер (М. Нечкина. Указанная статья, стр. 9). «Кто из молодых людей, несколько образованных, не читал и не увлекался сочинениями Пушкина, дышавшими свободой», — писал 11 января 1826 г. из Петропавловской крепости Николаю I декабрист Штейнгель (М. А. Цявловский. Летопись жизни и творчества Пушкина) А о себе он показывал, что наряду с ходившими по рукам стихами Пушкина, он читал и «Поездку в Москву», т. е. «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева (М. В. Нечкина. А. С. Грибоедов и декабристы, 1947, стр. 419 и 573). Стихи Пушкина в числе произведений, «постепенно разгорячивших пылкое воображение», называл поручик В. А. Бесчаснов («Восстание декабристов», т. V, стр. 277). «Первые либеральные мысли заимствовал... более от чтения вольных стихов господина Пушкина», — показывал следственной комиссии М. Н. Па-

скевич (М. В. Нечкина. Указанная статья, стр. 14—15). Имеются и еще показания этого же рода. Равным образом, когда у возвращавшегося из «чужих краев» в Россию в августе 1826 г. Чаадаева были при обыске найдены вольные стихи Пушкина (и в том числе, повидимому, «Кинжал»), он показал, что все эти стихи «весьма известны в России и находились во всех руках» («Русская Старина», 1900, декабрь, стр. 586).

Очень интересно сообщение знаменитого хирурга Н. И. Пирогова о широком распространении в 1824 г. среди студентов московского университета в числе «запрещенных стихов» и «Оды на Вольность» Пушкина: «все запрещенные стихи... ходили по рукам, читались с жадностью, переписывались и перечитывались сообща при каждом удобном случае» (М. А. Цявловский. Летопись жизни и творчества Пушкина).

³⁵ М. В. Нечкина. Декабристы и Пушкин. Путеводитель по Пушкину. А. С. Пушкин. Полное собр. соч., т. VI, 1931, стр. 117.

³⁶ Письмо от 27 марта 1816 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 3.

³⁷ Записки Ф. Ф. Вигеля. Издание «Русского Архива», 1892, ч. 5-я, стр. 51.

³⁸ Запись от 29 сентября. Архив бр. Тургеневых. Вып. 5. Дневники и письма Н. И. Тургенева, т. III, 1921, стр. 93.

³⁹ Н. И. Тургенев. Россия и русские, 1915, стр. 125.

⁴⁰ Записки Ф. Ф. Вигеля. Издание «Русского Архива», 1892, ч. 5-я, стр. 51.

⁴¹ См. мою статью «Социально-политическое лицо Арзамаса» в книге «Арзамас и арзамасские протоколы», 1933, стр. 14 и след.

⁴² «Арзамас и арзамасские протоколы», 1933, стр. 239—242.

⁴³ Архив бр. Тургеневых. Вып. 5. Дневники и письма Н. И. Тургенева, т. III, 1921, стр. 7.

⁴⁴ «Арзамас и арзамасские протоколы», 1933, стр. 246.

⁴⁵ Там же, стр. 64.

⁴⁶ Там же, стр. 243.

⁴⁷ Архив бр. Тургеневых. Вып. 5. Дневники и письма Н. И. Тургенева, т. III, 1921, стр. 367.

⁴⁸ Путеводитель по Пушкину, 1931, стр. 145; см. также М. В. Нечкина, Пушкин и декабристы, 1949, стр. 12—15.

⁴⁹ П. В. Анненков. А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений, 1873, стр. 50.

⁵⁰ В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статья 2-я, т. III, стр. 177.

⁵¹ Валерий Брюсов. Звукопись Пушкина. Мой Пушкин, 1929, стр. 246.

⁵² Письмо от 17 апреля 1818 г. «Русский Архив», 1896, III, стр. 208.

⁵³ Письмо от 25 апреля 1818 г. П. П. Вяземский. А. С. Пушкин по документам Остафьевского Архива, 1880, т. I, стр. 27—28.

⁵⁴ Я. Н. Толстой. Мое праздное время или собрание некоторых стихотворений, 1821, стр. 48—51.

⁵⁵ А. С. Пушкин. О ничтожестве литературы русской. Соч., т. XI, стр. 270.

⁵⁶ Н. В. Гоголь. Несколько слов о Пушкине. Собр. соч., 1937, т. VI, стр. 65.

⁵⁷ Стихотворение дается по первому тексту — редакции 1818 г., сохранившемуся в рукописной копии Жуковского. См. А. С. Пушкин. Соч., т. II (1), стр. 535—536. При публикации его в «Сыне Отечества» несколько лет спустя в 1821 г. Пушкин характерно придал ему некоторые революционно-романтические черты: изменил в 4-м стихе эпитет «волшебным» на «мятежным», сатирически переосмыслив строчку 10-ю: вместо «ревнивой милостью твоей» — «ревнивых милостью своей».

⁵⁸ Транскрипцию этого черновика см. в сб. «Неизданный Пушкин».

Собрание А. Ф. Онегина. 1923, стр. 10—13 и А. С. Пушкин. Соч., т. II (1), стр. 582—584. Набросок представляет собой совершенно исчерпанный и с трудом поддающийся прочтению текст, весь испещренный поправками, зачеркнутыми словами, вариантами и т. д.

⁵⁹ Пушкин прямо было назвал «Русалку» балладой. Подзаголовок «Баллада» — он придал и при первой публикации стихотворения в собрании стихотворений 1826 г. (см. А. С. Пушкин. Соч., т. II (1), стр. 573 и т. II (2), стр. 1058).

Опубликовать «Русалку» ранее Пушкину не удалось. В 1819—1820 гг. она была представлена в цензуру, но запрещена пресловутым И. О. Тимковским. Запрещение это надолго запомнилось друзьям поэта. «Читал ли ты его «Русалку», — спрашивал в письме от 15 января 1824 г. А. И. Тургенев П. А. Вяземского, — старая пьеса, прелестная, неодобренная еще Тимковским» («Остафьевский Архив», т. III, стр. 3). «Перебесила» цензуру, по свидетельству Дельвига, пушкинская «Русалка» («Монах») и при первом ее опубликовании в собрании стихотворений 1826 г. (А. А. Дельвиг. Соч., 1893, стр. 117—118).

⁶⁰ «О вольном переводе Бюргеровской баллады «Ленора». «Сын Отечества», 1816, ч. 31, № 27, стр. 9 и след.

⁶¹ «Сын Отечества», 1816, ч. 31, № 30, стр. 153 и след., см. еще комментарии к этой статье Грибоедова в полном собр. соч. Грибоедова, под редакцией Н. К. Пиксанова, т. III, 1917, стр. 281—283.

⁶² А. С. Пушкин. Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина. Соч., т. XI, стр. 220—221.

⁶³ Воспоминания о Пушкине. «Литературное наследство», кн. 16—18, 1934, стр. 635.

⁶⁴ Письма П. А. Вяземского к А. И. Тургеневу от 1 мая и 5 сентября 1819 г. «Остафьевский Архив», т. I, 1899, стр. 227 и 305.

⁶⁵ Письмо А. И. Тургенева к А. Я. Булгакову от 28 января 1820 г. «Письма Александра Тургенева Булгаковым», 1939, стр. 169; письмо его же к П. А. Вяземскому от 7 мая 1819 г. «Остафьевский Архив», т. I, 1899, стр. 228.

ГЛАВА V

¹ Письмо А. И. Тургенева к В. А. Жуковскому от 12 ноября 1817 г. А. С. Пушкин. «Письма», под ред. Б. Л. Модзалевского, т. I, 1926, стр. 191; Письмо А. И. Тургенева к П. А. Вяземскому от 4 сентября 1818 г. «Остафьевский Архив», т. I, 1899, стр. 119.

² П. А. Плетнев. Соч., т. I, 1885, стр. 365—366.

³ Письма А. И. Тургенева к П. А. Вяземскому от 31/XII и от 18/XII 1818 г. «Остафьевский Архив», т. I, 1899, стр. 160, 174.

⁴ Слова К. Н. Батюшкова в его письме к И. М. Муравьеву-Апостолу о сочинениях М. Н. Муравьева, впервые опубликованном в «Сыне Отечества», 1814. К. Н. Батюшков. Соч., т. II, 1885, стр. 440. «Пиши своего Владимира» — обращается он непосредственно к самому Жуковскому (письмо от 20 июля 1810 г.). Там же, т. III, 1886, стр. 99.

⁵ «Чтение в Беседе любителей русского слова», чтение XVII, 1815, стр. 64—65.

⁶ «Разбор поэмы „Руслан и Людмила“, соч. А. Пушкина». «Сын Отечества», 1820, ч. 64, № 35, стр. 75.

⁷ Письмо к П. А. Катенину от 19 июля 1822 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 41.

⁸ А. Ф. Воейков. «Разбор поэмы «Руслан и Людмила», соч. А. Пушкина». «Сын Отечества», 1820, ч. 64, № 36, стр. 114.

⁹ Здесь и в предыдущем отрывке курсив мой.

¹⁰ «Сын Отечества», 1820, ч. 64, № 36, стр. 103.

¹¹ «Собрание оставшихся сочинений покойного Александр Николаевич Радищева», ч. I, стр. 53—58. См. также А. Н. Радищев. Полное собр. соч., т. I, 1938, стр. 47—50.

¹² Курсив мой.

¹³ «Сын Отечества», 1820, ч. 64, № 36, стр. 106.

¹⁴ П. А. Катенин. Размышления и разборы. «Литературная газета», 1830, № 42, стр. 43.

¹⁵ Из автобиографических записок. А. С. Пушкин. Соч., т. XII, стр. 305. Высоко оценил Пушкин «Историю» Карамзина и со стороны ее чисто художественных достоинств. Кюхельбекер вспоминает, что, прочитав отдельно опубликованный в «Сыне Отечества» отрывок из нее «Осада и взятие Казани», Пушкин отозвался, что «в этой прозе гораздо более поэзии, чем в поэме Хераскова» (В. К. Кюхельбекер. Дневник, 1929, стр. 128—129).

¹⁶ А. С. Пушкин. Соч., т. XII, стр. 306.

¹⁷ Вопрос о принадлежности этой эпиграммы Пушкину осложнен и до сих пор окончательно не выяснен. В тех же своих воспоминаниях о Карамзине поэт замечает: «Мне приписали одну из лучших русских эпиграмм. Это не лучшая черта моей жизни». Равным образом в письме к Вяземскому от 10 июля 1826 г. Пушкин спрашивает: «Что ты называешь моими эпиграммами противу Карамзина? Довольно и одной, написанной мною в такое время, когда Карамзин меня отстранял от себя, глубоко оскорбил и мое честолюбие и сердечную к нему приверженность. До сих пор не могу об этом хладнокровно вспомнить. Моя эпиграмма остра и ничуть не обидна, а другие, сколько знаю, глупы и бешены: ужели ты мне их приписываешь?». А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 285—286. Под именем Пушкина настойчиво ходила еще одна эпиграмма:

Послушайте я сказку вам начну
Про Игоря и про его жену,
Про Новгород, про время золотое,
И, наконец, про Грозного царя...
И, бабушка, затеяла пустое!
Докончи нам «Илью-богатыря».

Имелась и еще одна эпиграмма:

Решившись хамом стать пред самовластья урной,
Он нам старался доказать,
Как можно думать очень дурно
И очень хорошо писать.

К этой последней эпиграмме, действительно, особенно грубой и резкой, и следует скорее всего отнести эпитеты Пушкина — «глупа и бешена». Наоборот, больше всего подходит определение «остра и ничуть не обидна» к эпиграмме, напоминающей Карамзину его неоконченную «богатырскую сказку» «Илья Муромец», прекрасно, как мы знаем, известную Пушкину. Равным образом, говоря о приписанной ему «одной из лучших русских эпиграмм», Пушкин, конечно, имел в виду эпиграмму «В его „Истории“ изящность, простота...» Вопрос осложняется тем, что под именем Александра Пушкина могли ходить и произведения его дальнего родственника Алексея Михайловича Пушкина, который подписывал даже в печати свои стихи: А. Пушкин. Вместе с тем, как уже отмечалось мною, вольнодумно настроенный А. М. Пушкин резко отрицательно отнесся к «Истории» Карамзина. Однако А. М. Пушкин был мало искусным стихотворцем и едва ли бы мог написать действительно блестящую во всех отношениях эпиграмму «В его „Истории“...» Наоборот, эпиграмма «Решившись хамом стать...» была по его силам. Все это заставляет предположить, что Александру Пушкину принадлежали обе другие эпиграммы. Однако признать в период

следствия над декабристами в письме, которое могло попасть в руки полиции, что он написал столь острую и недвусмысленную в политическом отношении эпиграмму на Карамзина, было явно небезопасно. В том же письме к Вяземскому Пушкин сетовал: «Читая в журналах статьи о смерти Карамзина, бешусь. Как они холодны, глупы и низки! Не уж то ни одна русская душа не принесет достойной дани его памяти? Отечество в праве того от тебя требовать». Возможно, что, желая принести «достойную дань его памяти», Пушкин как раз и начал было писать собственные воспоминания о Карамзине. Понятно, что и в них он вынужден был отречься от авторства этой эпиграммы (как позднее он отрекался от «Гавриилиады»). Слова: «Эго не лучшая черта моей жизни» звучат по меньшей мере странно, т. к. если Пушкин не писал данной эпиграммы, они вообще ни к чему; можно понять их только в том отношении, что Пушкин сам поддерживал версию о ее принадлежности ему. Но все, что нам известно о Пушкине, не позволяет предполагать, чтобы он стал приписывать себе чужое произведение. Неактуальность этой эпиграммы в новейшее академическое издание сочинений Пушкина, как и в 10-томник 1949 г., даже в разделе «*diva*» я считаю безусловно ошибочным.

¹⁸ «Собрание оставшихся сочинений покойного Александр Николаевича Радищева», ч. I, 1807, стр. 12. В оглавлении: «Песни древние, петье на состязаниях в честь древним славянским божествам».

¹⁹ В. К. Кюхельбекер. Дневник, 1929, стр. 289. Сопоставление между «Русланом и Людмилой» и «Словом о полку Игореве», см. у И. Н. Вико ва. А. С. Пушкин. Жизнь и творчество, 1949, стр. 66—67.

²⁰ М. В. Ломоносов. Соч., т. I, 1891, стр. 287—288.

²¹ «Сон Воинов». Из поэмы «Аснелъ и Аслега». К. Н. Батюшков. Соч., 1934, стр. 133—134.

²² «Сын Отечества», 1820, ч. 64, № 35, стр. 80.

²³ «Невский Зритель», 1820, ч. III, № 7, стр. 74—75.

²⁴ «Галатей» 1839, ч. 3, № 20, стр. 203—204.

²⁵ «Сын Отечества», 1820, ч. 65, № 43, стр. 115. Сам Пушкин в предисловии ко второму изданию «Руслана и Людмилы» приводит слова Дмитриева, иронически называя их мнением «одного из увенчанных первоклассных отечественных писателей», в несколько ином тексте, что, однако, ни в какой мере не меняет их общего смысла. См. А. С. Пушкин. Соч., т. I, стр. 284.

²⁶ «Сын Отечества», 1820, ч. 64, № 37, стр. 134—135.

²⁷ «Невский Зритель», 1820, ч. III, № 7, стр. 79—80.

²⁸ М. К — в. «Скромный ответ на нескромное замечание К — ва». «Сын Отечества», 1820, ч. 65, № 43, стр. 120.

²⁹ «Сын Отечества», 1820, ч. 65, № 42, стр. 79.

³⁰ «Вестник Европы», 1820, № 16, стр. 290.

³¹ А. С. Пушкин. Опровержение на критики. Соч., т. XI, стр. 145.

³² «Вестник Европы», 1820, № 11, стр. 213—220. Статья принадлежит не самому Каченовскому, как это считалось, а, как удалось установить М. А. Цявловскому, по свидетельству М. П. Погодина, под псевдонимом «Житель Бутырской слободы» укрывался один из учеников Каченовского Андрей Гаврилович Глаголев, позднее писатель, доктор словесности, за четыре года до того окончивший словесное отделение Московского университета (подробнее о нем см. в «Русском биографическом словаре»). Хотя год рождения его неизвестен, но судя по тому, что он поступил в университет в 1814 г., это был еще совсем молодой человек, так что подчеркнуть свое название себя «стариком» является чисто литературным приемом.

³³ Там же, стр. 217—219.

³⁴ «Сказание о рождении и о храбрости от младости и до старости его бытия молодого юноши и прекрасного русского богатыря, вело послушати дивно, Еруслана Лазаревича». (В серии «Библиотека старо-русских

повестей». Изд. Б. И. Дунаева). Стр. 27, 31-я; воспроизведение народных картинок между стр. 26 и 27, 30 и 31.

³⁵ «Вестник Европы», 1820, № 11, стр. 219.

³⁶ Н. Г. Чернышевский. Избр. соч., 1934, стр. 214.

³⁷ К издателю «Сына Отечества». — «Сын Отечества», 1820, ч. 63, № 31, стр. 232.

³⁸ Ответ на письмо к издателю «Сына Отечества». «Вестник Европы», 1820, № 16, стр. 293—294.

³⁹ К. Н. Батюшков. Соч., т. III, 1886, стр. 439.

⁴⁰ Письмо к А. С. Пушкину от первой половины ноября 1824 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 121.

⁴¹ «Невский Зритель», 1820, ч. III, № 7, стр. 67—69, 71.

⁴² Там же, стр. 72.

⁴³ «Сын Отечества», 1820, ч. 64, № 34, стр. 12.

⁴⁴ «Сын Отечества», 1820, ч. 64, № 36, стр. 105—106.

⁴⁵ Цитирую по книге Ю. Н. Тынянова. Арханглы и новаторы, 1929, стр. 140.

⁴⁶ См. письмо И. И. Дмитриева к А. И. Тургеневу от 2 августа 1820 г. И. И. Дмитриев. Собр. соч., т. II, 1895, стр. 264—265; и письмо Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву от 7 июня 1820 г. «Письма Карамзина к И. И. Дмитриеву», 1866, стр. 290.

⁴⁷ Письмо к И. И. Дмитриеву от 7 июня 1820 г. «Письма Карамзина к И. И. Дмитриеву», 1866, стр. 290.

⁴⁸ «Сын Отечества», 1820, ч. 64, № 38, стр. 233.

⁴⁹ Письмо А. И. Тургенева к П. А. Вяземскому от 17 сентября 1820 г. «Остафьевский Архив», т. II, 1899, стр. 71.

⁵⁰ Письмо А. И. Тургенева к П. А. Вяземскому от 20 сентября 1820 г. Там же, стр. 72.

⁵¹ «Сын Отечества», 1820, ч. 65, № 42, стр. 73.

⁵² «Сын Отечества», 1820, ч. 65, № 43, стр. 112—117. Автор статьи не установлен; однако и содержание статьи и личная уязвленность, которая чувствуется во всем ее тоне, делает, мне кажется, очень вероятным, что она написана самим же Воейковым, который имел в эту пору ближайшее отношение к изданию «Сына Отечества». Одна из его статей, опубликованная в том же 37 номере журнала, в котором был напечатан и конец его разбора «Руслана и Людмилы», была подписана аналогично: П. К—в.

Авторство Воейкова сразу же заподозрила и Вяземский. «Кто этот анти-анти-критик?» — спрашивал он у А. И. Тургенева о статье М. К—ва, и добавлял: «Верно сам Воейков?» (Письмо от 13 ноября 1820 г. «Остафьевский Архив», т. II, стр. 102).

⁵³ «Сын Отечества», 1820, ч. 65, № 42, стр. 84. Митрополит Евгений Болховитинов на самом деле отзывался о поэме Пушкина еще резче, презрительно именуя ее «Еруслановщиной»: «Еруслановщину Воейкову читал я. Кажется, сия глупая поэма не стоила бы и анализа» (Письмо к В. Г. Анастасевичу. «Русский Архив», 1889, № 7, стр. 369, см. еще стр. 373, 377—378 и др.). К пушкинскому творчеству он, очевидно, и в дальнейшем продолжал относиться отрицательно, даже не введя имени Пушкина в составленный им «Словарь светских писателей», опубликованный после его смерти в 1845 г. Название некоторых рифм в «Руслане и Людмиле» «мужицкими» возмутило и А. И. Тургенева: «Мужицкие рифмы: кругом, копнем. Мужичье примечание, так! Но в рифмах этих ничего нет ни дворянского, ни крестьянского» (Письмо к П. А. Вяземскому от 24 сентября 1820 г. «Остафьевский Архив», т. II, 1899, стр. 74).

⁵⁴ «Сын Отечества», 1820, ч. 65, № 43, стр. 117.

⁵⁵ Письмо от 4 декабря 1820 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 21.

⁵⁶ А. С. Пушкин. Соч., т. IV, стр. 280—284.

- ⁵⁷ Письма от 15, 20 и 24 сентября 1820 г. «Остафьевский Архив», т. II, 1899, стр. 68, 72, 74.
- ⁵⁸ Письмо от 9 сентября 1820 г. «Остафьевский Архив», т. II, 1899, стр. 64. «Злонамеренной критикой» считал статью Воейкова и Кюхельбекер. (В. К. Кюхельбекер. *Дневник*, 1929, стр. 139).
- ⁵⁹ «Сын Отечества», 1820, ч. 64, № 34, стр. 15.
- ⁶⁰ «Сын Отечества», 1820, ч. 65, № 41, стр. 75.
- ⁶¹ «Словарь древней и новой поэзии, составленный Николаем Остолоповым», т. III, 1821, стр. 28—40.
- ⁶² А. Н. Радищев. Полное собр. соч., т. I, 1938, стр. 352—353.
- ⁶³ А. С. Пушкин. Соч., т. XI, стр. 248 и 262.
- ⁶⁴ «Живописное обозрение», 1837, ч. III, л. 10, стр. 77—80.
- ⁶⁵ «Сын Отечества», 1820, ч. 64, № 36, стр. 111—112.
- ⁶⁶ «Невский Зритель», 1820, № 7, стр. 67—68.
- ⁶⁷ «Сын Отечества», 1820, ч. 65, № 42, стр. 85.
- ⁶⁸ В. К. Греликов. Соч., т. I, 1849, стр. 266.
- ⁶⁹ Д. Д. Благой. История русской литературы XVIII в., 1945, стр. 126.
- ⁷⁰ «Сын Отечества», 1820, ч. 64, № 37, стр. 150.
- ⁷¹ «Сын Отечества», 1820, ч. 65, № 42, стр. 83.
- ⁷² М. В. Ломоносов. Соч., т. III, 1895, стр. 82 и т. IV, 1898, стр. 9—10.
- ⁷³ К. Н. Батюшков. Речь о влиянии легкой поэзии на язык. Соч., 1934, стр. 362.
- ⁷⁴ Письмо к Н. И. Гнедичу от 5 декабря 1811 г. К. Н. Батюшков. Соч., т. III, 1886, стр. 164—165.
- ⁷⁵ Заметки на полях второй части «Опытов в стихах и прозе» К. Н. Батюшкова. А. С. Пушкин. Соч., т. XII, стр. 264, 267.
- ⁷⁶ «Галатея», 1839, ч. 3, № 19—20, стр. 201—202.
- ⁷⁷ А. А. Шишков. Восточная лютня, 1824, стр. 63—74. Сб. «Пушкин — родоначальник новой русской литературы», 1941, стр. 273—274.

ГЛАВА VI

- ¹ А. С. Пушкин. Материалы к «Отрывкам из писем, мыслей и замечаниям». Соч., т. XI, стр. 60.
- ² Письмо к П. А. Вяземскому около (не позднее) 21 апреля 1820 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 15.
- ³ «Причинами, замедлившими ход нашей словесности...», А. С. Пушкин. Соч., т. XI, стр. 21.
- ⁴ В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, т. III, стр. 72 и 292.
- ⁵ Письмо к П. А. Вяземскому около (не позднее) 21 апреля 1820 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 15.
- ⁶ В автографе так называемой капнистовской тетради Пушкин, видимо, хотел еще более конкретизировать источник этого «подражания», надписав в качестве эпиграфа к своей элегии строку из знаменитой «Прощальной песни» Чайльд Гарольда «good night my native land», А. С. Пушкин. Соч., т. II (2), стр. 628.
- ⁷ В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статьи 1 и 5, т. III, стр. 72, 239, 243.
- ⁸ А. И. Герцен. О развитии революционных идей в России. Избр. соч., 1937, стр. 394.
- ⁹ См., напр., свидетельство об этом самого Пушкина в «Опровержении на критики». А. С. Пушкин. Соч., т. XI, стр. 145.
- ¹⁰ В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статья 3-я, т. III, стр. 207.

¹¹ «Российский Музеум», 1815, ч. I, № 1. Цензурное разрешение от 22 декабря 1814 г. Вышел в свет 20 января. См. Н. Синявский и М. Цявловский. Пушкин в печати 1814—1837, изд. 2-е, 1938, стр. 10.

¹² Попытки некоторых прежних исследователей усмотреть следы влияния Байрона уже в лицейских стихах Пушкина явно ни на чем не основаны.

¹³ «Обозрение нынешнего состояния английской литературы». «Вестник Европы», 1818, № 9, стр. 35—52.

¹⁴ «Остафьевский Архив», т. I, 1899, стр. 286, 326—327, 334, 336, 338 и др.; К. Я. Грот. Дневник И. И. Козлова, 1906, стр. 8—9.

¹⁵ Сделанный Батюшковым перевод из Байрона «Есть наслаждение и в дикости лесов» Пушкин, очевидно, тогда же собственноручно вписал в принадлежавший ему экземпляр батюшковских «Опытов в стихах и прозе» (см. публикацию Комаровича. «Литературное наследство», кн. 16—18, 1934, стр. 888).

¹⁶ Письмо от 7 января 1820 г. «Остафьевский Архив», т. II, 1899, стр. 5.

¹⁷ «Остафьевский Архив», т. I, 1899, стр. 327. Есть свидетельство Чаадаева, что Пушкин стал около этого времени изучать английский язык, для чего брал у него книгу Гаалятта «Круглый стол» (М. А. Цявловский. Летопись жизни и творчества Пушкина).

¹⁸ Д. В. Веневитинов. К Пушкину. Полное собр. соч., 1934, стр. 99.

¹⁹ Письма от 1 ноября 1819 г. и от 21 ноября 1820 г. «Остафьевский Архив», т. I, 1899, стр. 341 и т. II, 1899, стр. 105.

²⁰ Письмо от 25 февраля 1821 г.—«Остафьевский Архив», т. II, 1899, стр. 170—171.

²¹ Письмо от 15/27 марта 1821 г. «Русский Архив», 1900, № 2, стр. 181.

²² «Русский Инвалид или Военные ведомости», 1820, № 92, от 20 апреля, стр. 360.

²³ «Русская Старина», 1896, октябрь, стр. 135—138.

²⁴ А. С. Пушкин. Письма. Под ред. Б. Л. Модзалевского, 1926, стр. 274.

²⁵ Письмо к П. А. Вяземскому около (не позднее) 21 апреля 1820 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 15.

²⁶ Письмо от 17 ноября 1820 г. «Остафьевский Архив», т. II, стр. 104. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 15.

²⁷ Письмо от 27 ноября 1820 г. Там же, стр. 107.

²⁸ Там же.

²⁹ Письмо к В. П. Горчакову от октября—ноября 1822 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 52.

³⁰ Письмо к А. А. Дельвигу от 23 марта 1821 г. Там же, стр. 26.

³¹ А. С. Пушкин. Опровержение на критики. Соч., т. XI, стр. 145.

³² Письмо к А. С. Пушкину от 24 сентября 1820 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 17—18; «Кавказский пленник», ч. I, стихи 189—196.

³³ А. С. Пушкин. Соч., т. IV, стр. 98. Курсивом выделены мною места, прямо совпадающие с текстом письма к брату.

³⁴ П. И. Бартенев. Пушкин на юге России. «Русский Архив», 1866, стр. 139.

³⁵ «Сын Отечества», 1822, ч. 80, № 35, стр. 81. Заметка под названием «Современная русская библиография».

У Д. Мордовцева в романе «Железом и кровью» Пушкин слушает в духане рассказ старого инвалида о его пребывании в плену у черкесов; рассказ этот дает поэту материал для «Кавказского пленника». В примечании романист указывает, что этот эпизод им не вымышлен: «В детстве в 40-х годах я знал одного донского казака, который рассказывал мне об этом пребывании Пушкина в Кисловодске» («Наблюдатель», 1894, июнь, стр. 29—33).

- ³⁵ «Сын Отечества», 1822, ч. 82, № 49, стр. 115—116, 121—122.
- ³⁶ П. А. Вяземский. О «Кавказском пленнике» А. С. Пушкина. «Сын Отечества», 1822, ч. 82, № 49, стр. 122.
- ³⁷ А. С. Пушкин. Опровержение на критики. Соч., т. XI, стр. 145.
- ³⁸ В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статья 6-я, т. III, стр. 299 и 301.
- ³⁹ Там же, стр. 302. Характерно восприятие первой южной поэмы Пушкина декабристом П. Г. Каховским, впоследствии одним из пяти повешенных, которому «Кавказский пленник» нравился «невыразимо». Свидетельство это относится к августу 1824 г., значит меньше чем за полтора года до восстания. См. Б. А. Модзалевский. Сто лет тому назад (роман декабриста Каховского). «Былое», 1924, № 26, стр. 26.
- ⁴⁰ Письмо от 12 ноября 1821 г. М. О. Гершензон. История молодой России, 1908, стр. 27.
- ⁴¹ Письмо к Н. И. Гнедичу от 29 апреля 1822 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 372.
- ⁴² Письмо к П. А. Вяземскому от 6 февраля 1823 г. Там же, стр. 58.
- ⁴³ М. П. Погодин. Кавказский пленник. «Вестник Европы», 1823, № 1, стр. 41—42.
- ⁴⁴ Письмо от 6 февраля 1823 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 58. Посылая В. К. Кюхельбекеру только что вышедшего «Кавказского пленника», В. А. Глинка также писал ему: «Пушкин вас восхитит прекрасными стихами, но к концу пиесы всякой будет называть хладнокровного пленника неблагодарным в любви к прекрасной черкешенке...» (письмо от 6 декабря 1822 г. М. А. Цявловский. Летопись жизни и творчества Пушкина).
- ⁴⁵ А. Н. Радищев. Полное собр. соч., т. I, 1938, стр. 309.
- ⁴⁶ Письмо от 29 апреля 1822 г. (черновик). А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 371.
- ⁴⁷ В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статья 6-я, т. III, стр. 298.
- ⁴⁸ Письмо к К. С. Аксакову от 21 июня 1837 г. В. Г. Белинский. Письма, т. I, 1914, стр. 74.
- Замечательная точность пушкинских описаний в «Кавказском пленнике» природы Кавказа восторженно отмечалась и другими современниками. Так в статье Ильи Раджицкого «Дорога от реки Дона до Георгиевска на пространстве 500 верст», опубликованной в 1823 г., о природе Кавказа читаем: «Здесь, взирая на нее, юный поэт преносится того восторга, которого нельзя почерпнуть ни в каких кабинетах, и с пламенным воображением тотчас пишет нам — Кавказского пленника» («Отечественные Записки», 1823, № 41, стр. 365).
- ⁴⁹ А. С. Пушкин. Соч., т. VIII, стр. 1040.
- ⁵⁰ Письмо от 29 апреля 1822 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 372.
- ⁵¹ Письмо к А. И. Тургеневу от 27 сентября 1822 г. «Остафьевский Архив», т. II, 1899, стр. 274—275.
- ⁵² См., например, письмо Пушкина к А. С. Пушкину от 24 сентября 1820 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 18; «Путешествие в Арзрум», т. VIII, стр. 449.
- ⁵³ А. С. Пушкин. Соч., т. I, стр. 153, 154 и т. VI, стр. 88. (Курсив мой.)
- ⁵⁴ В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статья 5-я, т. III, стр. 249.
- Горький пишет: «Лев Толстой — величайший в мире художник после Пушкина». М. Горький. Несобранные литературно-критические статьи, 1941, стр. 94.

⁵⁵ П. А. Катенин. Размышления и разборы. «Литературная газета», 1830, № 42.

Хотя публикация и относится к более позднему времени, но почти с полной уверенностью можно утверждать, что, примерно, то же самое Катенин говорил Пушкину и при появлении «Руслана и Людмилы».

⁵⁶ Письмо от 23 марта 1821 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 25.

⁵⁷ А. С. Пушкин, Соч., т. V, стр. 157—158 и 501—505. Здесь же запись Пушкиным исторических материалов, с этим связанных (имен древнерусских князей, их уделов и т. п.).

⁵⁸ До последнего времени была известна нам по отрывку, опубликованному самим Пушкиным. Недавно удалось обнаружить полный текст ее (см. сборник «Пушкин — родоначальник новой русской литературы», 1941, стр. 21—24).

⁵⁹ А. С. Пушкин. Соч., т. IV, стр. 372—374; письмо Пушкина к А. А. Бестужеву от июня 1823 г. Там же, т. XIII, стр. 64 и 376.

⁶⁰ Письмо к В. П. Горчакову от октября — ноября 1822 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 52.

⁶¹ А. С. Пушкин. Опровержение на критики. Соч., т. XI, стр. 145.

⁶² В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статья 6-я, т. III, стр. 302; письма, т. II, стр. 67.

⁶³ Письмо к П. А. Вяземскому от 4 ноября 1823 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 73.

⁶⁴ А. С. Пушкин. Соч., т. II (2), стр. 728; т. XII, стр. 303.

⁶⁵ «Старина и Новизна», 1904, кн. VIII, стр. 42.

⁶⁶ Письмо от первой половины марта 1821 г., А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 22—24, 367—370.

Вскоре (в апреле — мае 1821 г.) Пушкин начал набрасывать стихотворную клятву в вечной верности «Элеферия»:

Элеферия, пред тобой
Затмилась прелесть другие,
Горю тобой, я вечно твой,
Я твой на век, Элеферия.

Элеферия — и богиня свободы, и греческое женское имя. Пушкин имел в виду оба эти значения. Соответственно с этим в первоначальных вариантах было сперва: «Моя богиня, пред тобой»; затем: «Моя гречанка, пред тобой». А. С. Пушкин. Соч., т. II (1), стр. 157 и II (2), стр. 681—682.

⁶⁷ Письмо к С. И. Тургеневу от 21 августа 1821 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 31—32.

⁶⁸ Письмо к П. А. Вяземскому от 1 сентября 1822 г. Там же, стр. 44.

⁶⁹ См. письмо Пушкина к А. А. Бестужеву от 13 июля 1823 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 64. Под «Благовещением» Пушкин, очевидно, подразумевает «Гаврииладу».

⁷⁰ Донос И. П. Бибикова. (Подлинник по-французски). Б. А. Модзалевский. Пушкин под тайным надзором, 1925, стр. 16—17.

⁷¹ Письмо от 13 мая 1823 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 63. Замысел произведения о крепостном, проигранном в карты, относится еще к до-ссылочному периоду Пушкина, ко временам его «Деревни». Предположительно ноябрём 1819 г. датируется набросок плана: «Карты; продан...» (М. А. Цявловский. Летопись жизни и творчества Пушкина). Весьма вероятно, что план этот находится в связи с позднейшей комедией об игроке, в основе которой, надо думать, лежит какой-то реальный случай, известный Пушкину. Характерный рассказ, явно перекаляющийся с темой «Птички», передавался позднее А. К. Бошняку, направленному в середине июля 1826 г., т. е. непосредственно после казни декабристов, в Ново-

ржевский уезд со специальной целью тайно разведать о «поведении известного стихотворца Пушкина, подозреваемого в поступках, клонящихся к возбуждению к вольности крестьян» и в случае необходимости тут же арестовать его. Поэт «иногда ездит верхом и, достигнув цели своего путешествия, приказывает человеку своему отпустить лошадь одну, говоря, что всякое животное имеет право на свободу» (см. Б. А. Модзалевский. Пушкин под тайным надзором, 1925, стр. 26).

⁷² Письма Пушкина к П. А. Вяземскому от 15 апреля 1823 г. и к А. С. Пушкину от января (после 12) — начала февраля 1824 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 61 и 85—86.

⁷³ «Литературные Листки», 1823, № 2, стр. 28.

⁷⁴ Обычно соответствующие строки стихотворения истолковывались в том смысле, что орел находится в тюрьме вместе с узником, однако, это явно находится в противоречии со словами: «кровавую пищу клочет под окном» и «смотрит в окно» и, вместе с тем, — как дальше указывается, — на узника: «зовет меня взглядом». Новое и, как мне кажется, правильное истолкование предложено И. А. Залесским.

⁷⁵ В. Г. Базанов, автор новейшей монографии о Раевском, основанной на изучении архивных материалов (военно-судного дела), пишет: «В известном стихотворении „Узник“ можно видеть намек на вполне реального узника». В. Г. Базанов, В. Ф. Раевский, 1949, стр. 86.

⁷⁶ И. Н. Розанов. Русские песни XIX в., 1844, стр. 229—230.

⁷⁷ Н. Е. Ончуков. Северные народные драмы, 1911, стр. 79—80.

Для восприятия «Братьев разбойников» «либералистами» того времени характерны слова П. А. Вяземского А. И. Тургеневу, имеющие в виду эпизод бегства закованных разбойников из острога вплавь через реку: «Я благодарил его (Пушкина. — Д. Б.) и за то, что он не отнимает у нас, бедных заключенных, надежду плавать и с кандалами на ногах» (письмо от 31 мая 1823 г., «Остафьевский Архив», т. II, 1899, стр. 327).

⁷⁸ Письмо от 13 июня 1823 г. и черновик того же письма А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 64, 375.

⁷⁹ А. Н. Радищев. Полное собр. соч., т. I, 1938, стр. 332. (Разрядка моя.) Указанное наблюдение сделано А. М. Кукановым, работающим над диссертацией на тему «Пушкин и Радищев».

⁸⁰ У Радищева читаем: «Малые немецкие правления, хотя вольности книгопечатания стараются положить преграду, но безуспешно. Вскерлип, хотя мстятщею властью посажен был под стражу, но „Седое Чудовище“ осталось у всех в руках» (А. Н. Радищев. Полное собр. соч., т. I, 1938, стр. 348). Пушкин развивает ту же мысль, но применительно к русским условиям.

⁸¹ Некоторые новейшие комментаторы истолковывают слова «И Пушкина стихи в печати не бывали», как относящиеся, якобы, к В. А. Пушкину — автору «Опасного соседа». В новейшем академическом издании в указателе имен вопрос оставлен открытым (А. С. Пушкин. Соч., т. II (2), стр. 1224). С моей точки зрения, отнесение этих исполненных глубокого смысла и большой значительности слов к В. А. Пушкину является ярким образцом отвеченной книжности и политической слепоты.

⁸² А. С. Пушкин. Соч., т. XI, стр. 14—17.

⁸³ В. Бонч-Бруевич. Ценный документ о Пушкине. «Правда», 1936, 11 декабря, стр. 6. Полностью дневник Долгорукова, к сожалению, до сих пор не опубликован.

⁸⁴ «Русская Старина», 1883, т. XI, стр. 657.

⁸⁵ И. Д. Якушкин. Записки, 1905, стр. 51—52.

⁸⁶ А. С. Пушкин. Соч., т. II (1), стр. 170, 187; т. II (2), стр. 667 и 670.

⁸⁷ «Собрание оставшихся сочинений покойного Александра Николаевича Радищева», ч. I, 1807, стр. 31.

⁸⁸ В. И. Семеvский. Политические и общественные идеи декабристов, 1909, стр. 315.

⁸⁹ «Русская Старина», 1883, декабрь, стр. 654.

⁹⁰ Письмо от 20-х чисел января 1826 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 257.

⁹¹ М. В. Нечкина. Пушкин и декабристы, 1949, стр. 22—23; В. Г. Базанов. В. Ф. Раевский, 1949, стр. 82—83.

⁹² «Русский Архив», 1866, стб. 1258.

⁹³ В. Бонч-Бруевич. Ценный документ о Пушкине. «Правда», 11 декабря 1936 г.

⁹⁴ В. Г. Беллинский. Сочинения Александра Пушкина, статья 4-я, т. III, стр. 220. Стихотворение «Наполеон» было впервые опубликовано в первом издании стихотворений Пушкина 1826 г. Строфы: «Искуплены его стяжания» и «Где устремив на волны очи» были написаны Пушкиным значительно позднее в Михайловском, в начале октября 1824 г. во время работы над стихотворением «К морю», куда поэт сперва и хотел их ввести. А. С. Пушкин. Соч., т. II (2), стр. 717, 852—854, 1103—1104 и 1140—1142.

⁹⁵ Письмо от 1 декабря 1823 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 78—79 и 385 (Разрядка моя.)

⁹⁶ См. его весьма любопытный прозаический очерк «Вечер в Кинниеве», в котором он критикует с этих позиций стихотворение Пушкина «Наполеон на Эльбе». («Литературное наследство», № 16—18, 1934, стр. 657—666).

⁹⁷ «Русский Архив», 1866, стб. 1255—1266, 1467. Мальтебрюн, географ и радикальный публицист, датчанин родом, автор резкой сатиры «Катехизис аристократов», за которую он был выслан из Дании; поселился в Париже, выпустил ряд трудов по географии, в том числе «Précis de la Géographie universelle».

⁹⁸ В. Г. Базанов. В. Ф. Раевский, 1949, стр. 7—8, 27.

⁹⁹ М. А. Цявловский. Стихотворения Пушкина, обращенные к В. Ф. Раевскому. «Пушкин. Временник пушкинской комиссии», т. VI, 1941, стр. 42—43 и 43—44.

¹⁰⁰ Пушкин в воспоминаниях и рассказах современников. Под ред. С. Я. Гессена, 1936, стр. 250.

¹⁰¹ В. Г. Базанов. В. Ф. Раевский, 1949, стр. 6. Другое предположение В. Г. Базанова, что в качестве «ответа на призывы Раевского» Пушкин написал «Песнь о Вещем Олеге», едва ли основательно. «Песнь» — одно из первых замечательных проявлений пушкинского историзма, который нарастал и складывался в поэте глубоко органически под влиянием не отдельных лиц, а всей общественно-исторической действительности того времени.

¹⁰² А. С. Пушкин. Соч., т. II (1), стр. 260 и 265—266 и т. II (2), стр. 1116—1117 и 1117—1118.

¹⁰³ А. С. Пушкин. Полное собр. соч., изд. АН СССР, 1949, т. II, стр. 152, 165. В первом наброске слово «властным» зачеркнуто и не заменено другим.

¹⁰⁴ В академическом издании отрывок «Недвижный страж дремал» датируется временем не ранее 22 декабря 1823 г. и не позднее апреля 1825 г., предположительно февралем — мартом 1824 г. (А. С. Пушкин. Соч., т. II (2), стр. 1135). Недоработанный отрывок Пушкина «Кто, волны, вас остановил?» датируется 9 мая — 22 октября 1823 г. (там же, стр. 1126), т. е. написан совсем незадолго до стихов о Сятеце, черновики которых датируются 22 октября — 3 ноября и окончательный текст — концом ноября 1823 г. (там же, стр. 1133). Наиболее полно разобранный текст отрывка дан в 10-томном собр. соч. Пушкина, изд. АН СССР, 1949, т. II, стр. 147. Слово «ваш» в рукописи зачеркнуто и не заменено

другим. Слово «свободы» в рукописи отсутствует, но убедительно добавляется редакторами по смыслу.

¹⁰⁵ М. В. Нечкина. Грибоедов и декабристы, 1947, стр. 386—387. См. еще ст. «Кризис Южного общества декабристов». «Историк-марксист», 1935, кн. 7(47), стр. 32—33.

¹⁰⁶ А. С. Пушкин. Соч., т. II (1 и 2), стр. 314, 824—828, 1136. Слова «посетитель», «свободы буря», «и безразлично в их речах» — в рукописи зачеркнуты и ничем не заменены.

¹⁰⁷ Первоначальная черновая редакция датируется второй половиной (до 26) сентября, окончательная обработка — началом (не позднее 8—10) октября 1824 г. А. С. Пушкин. Соч., т. II (2), стр. 1142.

¹⁰⁸ А. С. Пушкин. Соч., т. II (1 и 2), стр. 282 и 793—794. Слова «и» (в 4-й строке), «наш» (в 4-й с конца), «за молдаванскую границу» и «Кирджали» в рукописи зачеркнуты и ничем не заменены.

¹⁰⁹ Письмо Пушкина к А. А. Бестужеву от 13 июня 1823 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 64. Поэма была уничтожена Пушкиным в 1822 г. (в мае?) возможно в связи с кишиневскими событиями конца 1821 — начала 1822 гг. (закрытием масонской ложи «Овидий», арестом В. Ф. Раевского и т. п.). От нее до нас еще дошли только планы да небольшой черновой отрывок «На Волге в темноте ночной...» А. С. Пушкин. Соч., т. IV, стр. 372—373 и 374. Письма к В. А. Давыдову о греческом восстании. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 104—105.

¹¹⁰ В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статья 6-я и статья 8-я, т. III, стр. 307 и 347.

¹¹¹ А. С. Пушкин. Соч., т. IV, стр. 308.

¹¹² Письмо Пушкина к П. А. Вяземскому от 11 ноября 1823 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 74. Бежавшие из тюрьмы разбойники были побочными сыновьями помещика Засорина (М. А. Цявловский. Летопись жизни и творчества Пушкина).

¹¹³ В. Г. Белинский. Взгляд на русскую литературу 1847 г., т. III, стр. 667.

¹¹⁴ Письмо от 13 июня 1823 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 64.

Бестужев эти «отечественные звуки» не испугали, и «Братья разбойники» были опубликованы в «Полярной Звезде», но на «нежные уши» некоторых читателей-космополитов они и в самом деле произвели крайне тягостное впечатление. «Это плохая рифмованная проза», — жаловался один из таких читателей, кн. Д. И. Долгоруков, прибавляя, что «одна строчка Данте, выхваченная наугад, стоит целой поэмы Пушкина». (Письмо к И. М. Долгорукову от 5 июня 1825 г. «Русский Архив», 1914, № 11, стр. 348—349).

ГЛАВА VII

¹ А. С. Пушкин. Евгений Онегин, гл. I, строфа VI (курсив мой).

² А. С. Пушкин. Евгений Онегин, гл. VIII, строфы III—V.

³ А. С. Пушкин. Соч., т. IV, стр. 472 и т. VI, стр. 660.

⁴ А. С. Пушкин. Соч., т. XI, стр. 22 и 294.

⁵ В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статья 7-я, т. III, стр. 308—309.

⁶ А. С. Пушкин. Биографическое известие об А. С. Пушкине до 26 года. «Москвитин», 1853, № 10, май, кн. 2, отд. 1, стр. 54—55. Приводимый М. А. Цявловским в «Летописи жизни и творчества Пушкина» рассказ о том же по семейным воспоминаниям Э. К. Рали-Арборе носит достаточно фантастический характер.

⁷ А. Н. Радищев. Полное собр. соч., т. I, 1938, стр. 241. См. примечания к «Цыганам» в собр. соч. А. С. Пушкина под редакцией П. О. Морозова, 1903, т. III, стр. 627.

⁸ «Как вольность весел их ночлег»; «она привыкла к резвой воле. Привычки к нашей доле, бродящей бедности и воле»; «он вольный жите. ира»; «торгуют волею слось»; «не всегда мила свобода тому, кто к ней риучен»; «и дань их вольную берет»; «сердце воли просит»; «Здесь люд ольный»; «гуляет вольная луна»; «вольнее птицы младость»; «ты для себ ишь хочешь воли»; «смирненной вольности детей»; этой вольности противо оставлена «неволя душных городов» — городская жизнь, «как песнь рабо днообразная»; «оковы просвещения».

⁹ Письма К. Ф. Рыльева к Пушкину от 5—7 января, 25 марта, конце преля и 12 мая 1825 г. А. С. Пушкин, Соч., т. XIII, стр. 133, 157 68 и 173.

¹⁰ Ф. М. Достоевский. Пушкин. Полное собр. художественных роизведений, т. XII, 1929, стр. 379.

¹¹ Курсив мой.

¹² А. С. Пушкин. Соч., т. IV, стр. 429, 430, 461.

¹³ Там же, стр. 452.

¹⁴ В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статья 7-я III, стр. 308.

¹⁵ А. С. Пушкин. Соч., т. IV, стр. 433.

¹⁶ Пушкин в воспоминаниях и рассказах современников под ред Я. Гессена, 1936. Стр. 183.

¹⁷ А. С. Пушкин. Соч., т. IV, стр. 413.

¹⁸ А. С. Пушкин. Соч., т. II (2), стр. 1082.

¹⁹ А. И. Ядмирский. Пушкин в Бессарабии. А. С. Пушкин. Собр оч., изд. Брокгауз и Ефрон, т. II, 1908, стр. 170. Характерно восприяти рдинно народной песни Земфиры насадителем народности «от пичужеч и» — Карамзиным. Услышав в исполнении гр. Виельгорского «только что ожившуюся» песню Земфиры, Карамзин воскликнул: «Как можно класть а музыку такие ужасы, охота вам их петь?» (П. А. Вяземский. Пол ое собр. соч., т. VII, 1882, стр. 55).

²⁰ «Московский Телеграф», 1827, ч. 15-я, № 10, стр. 121.

²¹ А. И. Ядмирский. Песня Земфиры в «Цыганах» и цыганская зра. Известия отделения русского языка и словесности Академии Наук, 399, т. IV, кн. I, стр. 302, 304.

²² У Пушкина имелся специальный листок с нотной записью «дикого шева» песни Земфиры. Этот листок он послал П. А. Вяземскому в пись е от второй половины (не позднее 24) сентября 1825 г. А. С. Пуш ин. Соч., т. XIII, стр. 231.

²³ А. С. Пушкин. Соч., т. IV, стр. 453.

²⁴ И. В. Киреевский. Полное собр. соч., т. II, 1911, стр. 8.

²⁵ А. Н. Радищев. Полное собр. соч., т. I, 1938, стр. 229—230.

²⁶ А. И. Ядмирский. Пушкин в Бессарабии. А. С. Пушкин. обр. соч., изд. Брокгауз и Ефрон, т. II, 1908, стр. 170.

²⁷ П. А. Вяземский. «Цыганы» А. С. Пушкина. «Московский Теле аф», 1827, ч. 15-я, № 10, стр. 118.

²⁸ Там же, стр. 117.

²⁹ Письма к П. А. Вяземскому от 4 ноября 1823 г. и к А. А. Бесту ву от 8 февраля 1824 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 73 и 88.

³⁰ Курсив мой.

³¹ П. А. Вяземский. «Цыганы». А. С. Пушкина. «Московский Теле аф», 1827, ч. 15-я, № 10, стр. 115.

³² А. С. Пушкин. Соч., т. XI, стр. 41 и 42.

³³ А. С. Пушкин. Соч., т. IV, стр. 407 и 417.

³⁴ Там же, стр. 416—417.

³⁵ Там же, стр. 406.

³⁶ Там же, стр. 408—409.

³⁷ Там же, стр. 411.

- ³⁸ А. С. Пушкин. Опровержение на критики. Соч., т. XI, стр. 145.
- ³⁹ Слова П. А. Вяземского. «Московский Телеграф», 1827, ч. 15-я, № 10, стр. 121.
- ⁴⁰ А. С. Пушкин. Соч., т. IV, стр. 431.
- ⁴¹ Курсив мой.
- ⁴² Курсив мой.
- ⁴³ Курсив мой.
- ⁴⁴ А. С. Пушкин. Соч., т. IV, стр. 460.
- ⁴⁵ Письмо от 4 августа 1825 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 200.
- ⁴⁶ П. А. Вяземский. «Цыганы» А. С. Пушкина. «Московский Телеграф», 1827, ч. 15-я, № 10, стр. 112.
- «Это выше всего, что он писал доселе», — передавал свое впечатление о «Цыганах» А. А. Бестужев в середине января 1825 г. поэту В. И. Туманскому. «Посмотри, как шагает Пушкин. Мы лигмен перед ним» — добавлял в том же письме Рылеев (Н. Ш. «Туманский и Мицкевич». «Киевская Старина», 1899, март, стр. 300). «Два раза уже слышал «Цыган» Пушкина и два раза восхищался им. Не мне одному кажется, что это лучшее его произведение» (Письмо А. И. Тургенева П. А. Вяземскому от 26 февраля 1825 г. «Остафьевский Архив», т. III, стр. 99—100).
- ⁴⁷ Письмо от 10 мая 1825 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 172. (Подлинник по-французски).
- ⁴⁸ Фаргаген фон Эязе. Сочинения Пушкина. «Сын Отечества», 1839, т. VII, ч. IV, стр. 29.
- ⁴⁹ Проспер Мериме. Александр Пушкин, 1936, стр. 32.
- ⁵⁰ «Сын Отечества», 1827, ч. 113, № 12, стр. 401.
- ⁵¹ «Сочинения Александра Пушкина». «Библиотека для чтения», 1840, т. 49, стр. 3—4.
- ⁵² Собрание писем А. П. Чехова под редакцией М. П. Чеховой, т. II, 1912, стр. 197.
- ⁵³ П. А. Вяземский. «Цыганы» А. С. Пушкина. «Московский Телеграф», 1827, ч. 15-я, № 10, стр. 116.
- ⁵⁴ Там же, стр. 119.
- ⁵⁵ Письмо от конца апреля 1825 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 169.
- ⁵⁶ А. С. Пушкин. Опровержение на критики. Соч., т. XI, стр. 153.
- ⁵⁷ Там же, стр. 22.
- ⁵⁸ А. С. Пушкин. Соч., т. IV, стр. 410.
- ⁵⁹ П. А. Вяземский. «Цыганы» А. С. Пушкина. «Московский Телеграф», 1827, ч. 15-я, № 10, стр. 122.

ГЛАВА VIII

- ¹ Письмо П. А. Вяземского к А. И. Тургеневу от 13 августа 1824 г. «Остафьевский Архив», т. III, 1899, стр. 73—74.
- ² Письмо к Б. А. Адеркасу от конца октября 1824 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 116. Письмо было отправлено в Псков с нарочным, который, не застав губернатора в городе, вернулся с письмом в Михайловское. «Русский Архив», 1872, стр. 2358—2363.
- ³ Письмо от 31 октября 1824 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 116.
- ⁴ Письмо Пушкина от 29 ноября 1824 г. Там же, стр. 402.
- ⁵ Письма к П. А. Вяземскому от 8 или 10 октября 1824 г.; к В. Ф. Вяземской от конца октября 1824 г. (Подлинник по-французски); к А. С. Пушкину от 1—10 ноября 1824 г. Там же, стр. 111, 114, 118.
- ⁶ Письмо к Д. М. Шварцу около 9 декабря 1824 г. Там же, стр. 129. (Разрядка моя.)

⁷ Некоторые биографы и комментаторы склонны без особых оснований считать, что и в этом стихотворении, как в стихотворении «Сон», Пушкин имеет в виду не няню, а свою бабушку М. А. Ганинбал. Именно так раскрывается это стихотворение в указателе новейшего академического издания полного собрания сочинений А. С. Пушкина (т. II (2), стр. 1213). Возможно, что в образе «веселой старушки»-музы отразились черты и этой последней. Но зная всю историю отношений Пушкина к его няне и сопоставляя это стихотворение с другими, уже заведомо с ней связанными поэтическими отсылками Пушкина, можно утверждать почти с уверенностью, что прежде всего и больше всего он имел здесь в виду именно няню.

⁸ А. С. Пушкин. Соч., т. VI, стр. 288, 566—567.

⁹ Там же.

¹⁰ Письмо от 6 марта 1827 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 323.

¹¹ А. С. Пушкин. Соч., III (2), стр. 995, 996, 1003, 1004.

¹² «Рукою Пушкина», 1935, стр. 407—408.

¹³ «Что делает Жуковский?—Передай мне его мнение о 2-й главе Онегина, да о том, что у меня в пальцах». Письмо к А. А. Дельвигу от первых чисел июня 1825 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 182.

¹⁴ Письмо к А. С. Пушкину от первой половины ноября 1824 г. Там же, стр. 121.

¹⁵ Письмо от 25 января 1825 г. Там же, стр. 135.

¹⁶ Именно так, видимо, следует расшифровать один из незаконченных черновых набросков Пушкина 1825 г.: «Смеетесь вы, что девой бойкой пленен я, милой полойкой». Отзывы Пушкина о Калашниковой — в письмах к Вяземскому от конца апреля, начала мая и от второй половины мая 1826 г. Там же, стр. 274—275, 278, 279.

¹⁷ Письмо от 9 ноября 1826 г. Там же, стр. 304. Б. А. Модзалевский. Пушкин под тайным надзором, 1925, стр. 25—26 и 27.

¹⁸ И. А. Щеглов. Новое о Пушкине, 1902, стр. 58—62.

¹⁹ А. Мошин. Новое об 11 великих писателях, 1908, стр. 71.

²⁰ «Русский Архив», 1892, I, стр. 96.

²¹ П. И. Бартенев. Рассказы о Пушкине, 1925, стр. 53.

²² «Санкт-Петербургские ведомости», 1866, № 139.

²³ Письмо к С. И. Тургеневу от 21 августа 1821 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 31.

²⁴ См. письма к А. С. Пушкину от января (после 12) и от 20 декабря 1824 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 85—86 и 130—131; там же, т. II, стр. 349 и 1147.

²⁵ Письмо от второй половины июля 1825 г. (подлинник по-французски). А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 198.

²⁶ «Записки», как известно, были сожжены самим Пушкиным после декабрьской катастрофы. Сохранился лишь отрывок из них, посвященный Карамзину, который до известной степени дает представление об их общем характере. М. А. Цявловский в «Летописи жизни и творчества Пушкина» устанавливает, что «Записки» были сожжены между 17—20 декабря.

²⁷ «Тетрадь Всеволожского» — «Летописи Государственного литературного музея», кн. I, «Пушкин», 1936, стр. 30—35.

²⁸ Письмо к А. А. Бестужеву от 30 ноября 1825 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 244.

²⁹ А. С. Пушкин. О прозе. Соч., т. XI, стр. 19.

³⁰ В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статья 5-я, т. III, стр. 269.

³¹ Письма от 5—7 января и 25 марта 1825 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 133 и 157.

³² И. И. Пущин. Записки о Пушкине, 1937, стр. 87—88.

³³ Т. Г. Зенгер при первой публикации предлагаемого ею чтения эпиграммы в примечании к стиху 7 («Когда позовут») замечала: «тут не

хватает подлежащего вроде «други» или «братья»; стих должен был читаться, вероятно, в таком роде: «когда же братья позовут». Сб. «Пушкин — родоначальник новой русской литературы», 1941, стр. 31; А. С. Пушкин. Соч., т. II (1), стр. 416 и т. II (2), стр. 966; письмо к Л. С. Пушкину около (не позднее) 20 декабря 1824 г. Там же, т. XIII, стр. 130.

³⁴ А. С. Пушкин. Соч., т. II (2), стр. 942.

³⁵ Письмо к П. А. Плетневу от 4—6 декабря 1825 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 249.

³⁶ А. С. Пушкин. Соч., т. II (2), стр. 950; слово «безумный» дается предположительно.

³⁷ «Рукою Пушкина». Несобранные и неопубликованные тексты. 1935, стр. 743—748.

В конце марта — начале апреля 1826 г. Дельвиг сообщал Е. А. Баратынскому, имея в виду выпуск первого издания стихотворений Пушкина 1826 г., что «Андрей Шенье» «перебесил» цензуру (А. А. Дельвиг. Соч., 1893, стр. 157—158).

³⁸ В ноябре 1819 г. П. А. Вяземский, посылая А. И. Тургеневу свое стихотворение «Первый снег», писал о нем: «Тут есть русская краска, чего ни в каких почти стихах наших нет... Вы все недовольно в этом убеждены, а я помню, раз и смеялся надо мною, когда называл себя отличительно русским поэтом или стихомарателем; тут дело идет не о достоинстве, а о отпечатке; не о сладкоречивости, а о выговоре; не о стройности движений, а о народности некоторых замашек коренных. Зачем не перевести *patience* — народность? Слово, если нужно оно, укоренится... окончание «ость» — славянский сводник» («Осгафьевский Архив», т. I, 1899, стр. 357—358).

³⁹ А. С. Пушкин. О народности в литературе. Соч., т. XI, стр. 40 и 309. Слова: «кн. Вяземский» добавлены редактором, поскольку приводимая Пушкиным цитата взята из предисловия Вяземского к «Бахчисарайскому фонтану» — «Разговор между издателем и классиком с Выборгской стороны или Васильевского острова». Отрывок датирован в примечаниях «1825, после 15 мая» (там же, стр. 532). Однако при тексте поставлена более широкая редакторская дата 1825—1826. Полагаю, что дата примечаний более вероятна.

Письма Пушкина к А. А. Бестужеву от конца мая — начала июня и к К. Ф. Рылеву от второй половины мая 1825 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 180 и 175.

⁴⁰ А. С. Пушкин. О народности в литературе. Соч., т. XI, стр. 40.

⁴¹ П. А. Вяземский. Разбор второго разговора, напечатанного в № 7 «Вестника Европы». «Дамский журнал», 1824, ч. VI, № 8, стр. 77.

⁴² А. С. Пушкин. Опровержение на критики. Соч., т. XI, стр. 154.

⁴³ А. С. Пушкин. О французской словесности. Соч., т. XII, стр. 192.

⁴⁴ В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статья 5-я, т. III, стр. 280. М. А. Цявловский. Подражания Корану. Путеводитель по Пушкину, 1931, стр. 285.

⁴⁵ Письмо к Л. С. Пушкину от 1—10 ноября 1824 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 119.

⁴⁶ Письмо К. Ф. Рылеву к Пушкину от конца апреля 1825 г. Там же, стр. 168.

⁴⁷ Письмо к П. А. Вяземскому от 29 ноября 1824 г. Там же, стр. 125.

⁴⁸ «Московский Вестник», 1828, часть IX, № 9, стр. 3—8.

⁴⁹ А. С. Пушкин. О драмах Байрона. Соч., т. XI, стр. 51.

⁵⁰ А. И. Герцен. О развитии революционных идей в России. Избр. соч., 1937, стр. 394.

⁵¹ «Рукою Пушкина», 1935, стр. 405—465.

⁵² А. С. Пушкин. Соч., т. IV, стр. 276.

⁵³ «Рукою Пушкина», 1935, стр. 406.

⁵⁴ М. Горький. Собр. соч., т. XVII, 1933, стр. 131.

⁵⁵ Н. М. Языков. К няне А. С. Пушкина. Полное собр. стихотворений, 1934, стр. 291.

⁵⁶ Исследователи-компаративисты пытались утверждать, что пушкинский «Жених» представляет собой близкое переложение сказки Гриммов «Жених-разбойник». Однако уже проф. Н. Ф. Сумцов установил тесную связь пушкинского стихотворения с народным творчеством. Помимо того, работать над «Женихом» Пушкин начал в конце 1824 г. (черновой автограф датируется декабрем 1824 г.), т. е. как раз тогда, когда поэт был погружен в мир русского народного творчества, впервые раскрывшийся перед ним, когда он слушал и записывал нянины сказки и народные песни. На этой-то почве с несомненностью и возник замысел его «Жениха».

⁵⁷ В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статья 8-я, т. III, стр. 348.

⁵⁸ Письма от 22 мая и начала (после 2) июня 1824 г. (Последнее по-французски). А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 93, 95. (Разрядка моя).

⁵⁹ Письмо от 21 сентября 1835 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XVI, стр. 48.

⁶⁰ Письмо от 1 июня 1835 г. (Подлинник по-французски). Там же, стр. 31.

⁶¹ Письма К. Ф. Рыльева к Пушкину от 12 февраля и 10 марта 1825 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 141 и 150.

⁶² Письмо к Пушкину от 9 марта 1825 г. Там же, стр. 149.

⁶³ Письмо к К. Ф. Рылеву от 25 января 1825 г. Там же, стр. 134.

⁶⁴ Письмо А. А. Бестужева к Пушкину от 9 марта 1825 г. Там же, стр. 149.

⁶⁵ Письмо к П. А. Вяземскому от 24—25 июня 1824 г. Там же, стр. 99.

⁶⁶ Черновик письма к П. А. Вяземскому от 4 ноября 1823 г. Там же, стр. 380.

ГЛАВА IX

¹ Письмо от 13 июля 1825 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 188.

² Письмо от 1 апреля 1820 г. Там же, стр. 15.

³ Письмо от 24 марта 1821 г. Там же, стр. 28.

⁴ Письмо от октября—ноября 1822 г. Там же, стр. 52.

⁵ Письма к П. А. Вяземскому от 14 октября 1823 г. и к А. А. Дельвигу от 16 ноября 1823 г. Там же, стр. 70, 75.

⁶ Письмо к П. А. Вяземскому от 8 или 10 октября 1824 г. Там же, стр. 111.

⁷ Письмо к П. А. Вяземскому от 7 ноября 1825 г. Там же, стр. 239.

⁸ Письмо от 7 января 1830 г. Там же, т. XIV, стр. 56 (Подлинник по-французски).

⁹ В. Г. Белинский. Взгляд на русскую литературу 1846 г., т. III, стр. 576—577.

¹⁰ Письмо от 1—10 ноября 1824 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 119.

¹¹ Письмо от первой половины ноября 1824 г. Там же, стр. 121.

¹² Наброски предисловия к «Борису Годунову». Там же, т. XI, стр. 140.

¹³ Письмо к К. Ф. Рылеву от второй половины мая 1825 г. Там же, т. XIII, стр. 175.

¹⁴ Там же, стр. 175—176.

¹⁵ А. С. Пушкин. Соч., т. II (2), стр. 741.

¹⁶ Письмо к А. А. Бестужеву от конца января 1825 г. Там же, т. XIII, стр. 139.

¹⁷ Наброски предисловия к «Борису Годунову». Там же, т. XI, стр. 140.

¹⁸ Письмо к А. С. Пушкину от 4 сентября 1822 г. Там же, т. XIII, стр. 45.

¹⁹ Заметки на полях статьи П. А. Вяземского «О жизни и сочинениях В. А. Озерова». Там же, т. XII, стр. 215.

²⁰ Письмо к П. А. Вяземскому от 6 февраля 1823 г. Там же, т. XIII, стр. 57.

²¹ А. С. Пушкин. Опровержение на критики. Соч., т. XI, стр. 145.

²² М. П. Алексеев. Борис Годунов и Дмитрий Самозванец в западноевропейской драме: «Борис Годунов» Пушкина. Сб. ст., 1936, стр. 86 и сл., 99, 104 и сл., 108—109.

²³ Письмо к А. Х. Бенкендорфу от 16 апреля 1830 г. (Подлинник по-французски). А. С. Пушкин. Соч., т. XIV, стр. 78.

²⁴ Письмо к издателю «Московского Вестника». Там же, т. XI, стр. 68.

²⁵ Письмо к В. А. Жуковскому от 17 августа 1825 г. В нем поэт приводит цитируемую мною выдержку из письма Пушкина к Н. Н. Раевскому: «*C'est palpitant comme la gazette d'hier*». Там же, т. XIII, стр. 211.

²⁶ А. С. Пушкин. Соч., т. XI, стр. 419. Разрядка Пушкина.

²⁷ Письмо к Н. И. Гнедичу от 23 февраля 1825 г. Там же, т. XIII, стр. 145.

²⁸ О народной драме и драме «Марфа Посадница». А. С. Пушкин. Соч., т. XI, стр. 181 и 425.

²⁹ Письмо от 10 мая 1825 г. (Подлинник по-французски). А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 172 и 535.

³⁰ См. комментарии к «Борису Годунову» Г. О. Винокура в полном собр. соч. Пушкина, издание АН СССР, 1935, т. VII, стр. 412. Г. О. Винокур высказывает убедительное мнение, что автором этого отзыва был Ф. В. Булгарин (см. Г. О. Винокур. Кто был цензором «Бориса Годунова?» «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», 1936, т. I, стр. 203—214).

³¹ М. И. Сухомятин. Император Николай Павлович — критик и цензор сочинений Пушкина. «Исторический Вестник», т. XV, 1884, стр. 65.

³² Наброски предисловия к «Борису Годунову». А. С. Пушкин. Соч., т. XI, стр. 384.

³³ Там же, стр. 140.

³⁴ Г. О. Винокур. Комментарии к «Борису Годунову». А. С. Пушкин. Полное собр. соч., т. VII, 1935, стр. 466—467.

³⁵ «Из автобиографических записок». А. С. Пушкин. Соч., т. XII, стр. 305—306.

³⁶ А. С. Пушкин. Соч., т. XI, стр. 388. «Из автобиографических записок». Там же, т. XII, стр. 306.

³⁷ Комментарий Г. О. Винокура. А. С. Пушкин. Полное собр. соч., т. VII, 1935, стр. 462—463.

³⁸ Сопоставление в этом отношении «Бориса Годунова» с «Историей Государства Российского», проведенное по всем сценам пушкинской трагедии, см. в комментарии Г. О. Винокура. Там же, стр. 468—476.

³⁹ Письмо к П. А. Вяземскому от 13 и 15 сентября 1825 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 227. Разрядка Пушкина.

⁴⁰ В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статья 10-я, т. III, стр. 411.

⁴¹ Письмо к издателю «Московского Вестника» и наброски предисловия к «Борису Годунову». А. С. Пушкин. Соч., т. XI, стр. 66 и 383.

⁴² Письмо от второй половины (после 19) мая 1825 г. (Подлинник по-французски). Там же, т. XIII, стр. 196—197.

⁴³ Письмо к издателю «Московского Вестника» и наброски предисловия к «Борису Годунову». Там же, т. XI, стр. 66 и 140—142.

⁴⁴ Наброски предисловия к «Борису Годунову». А. С. Пушкин. Соч., т. XI, стр. 140.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Письмо к П. А. Вяземскому от 5 июля 1829 г. Там же, т. XIII, стр. 102.

⁴⁷ Письмо к Н. Н. Раевскому от второй половины июля (после 19) 1825 г. (Подлинник по-французски). Там же, т. XIII, стр. 196—197.

⁴⁸ А. С. Пушкин. О трагедии. Соч., т. XI, стр. 39.

⁴⁹ Письмо к П. А. Катенину от первой половины (не позднее 14-го) сентября 1825 г. Там же, т. XIII, стр. 225.

⁵⁰ Наброски предисловия к «Борису Годунову». А. С. Пушкин. Полное собр. соч. в 10-ти томах, изд. АН СССР, 1949, т. VII, стр. 160—161, 732. (Подлинник по-французски).

⁵¹ Н. Г. Чернышевский. Эстетические отношения искусства к действительности. Избр. соч., 1934, стр. 105.

⁵² Письмо к издателю «Московского Вестника». А. С. Пушкин. Соч., т. XI, стр. 66.

⁵³ «О народной драме и драме «Марфа Посадница». Там же, стр. 181.

⁵⁴ Там же, т. XII, стр. 256.

⁵⁵ Наброски предисловия к «Борису Годунову». Там же, т. XI, стр. 140.

⁵⁶ Письмо к П. А. Вяземскому. Около 7 ноября 1825 г. Там же, т. XIII, стр. 240.

⁵⁷ Г. О. Винокур. Комментарии к «Борису Годунову». А. С. Пушкин. Полное собр. соч., т. VII, 1935, стр. 413.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ «О народной драме и драме «Марфа Посадница». А. С. Пушкин. Соч., т. XI, стр. 178—179.

⁶⁰ Письмо к издателю «Московского Вестника». Там же, стр. 67.

⁶¹ Письмо к Н. Н. Раевскому. Вторая половина июля (после 19) 1825 г. (Подлинник по-французски). А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 196—197; «О народной драме и драме «Марфа Посадница». Там же, т. XI, стр. 179.

⁶² В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статья 10-я, т. III, стр. 430.

⁶³ Письмо к издателю «Московского Вестника». А. С. Пушкин. Соч., т. XI, стр. 67; см. еще в исключенных строфах «Домика в Коломне», «Шагал он чинно...». Там же, т. V, стр. 376. Есть свидетельство, что Пушкин уже в 1822 г. называл alexandрийский стих «императорским», очевидно, подчеркивая его придворно официальный характер.

⁶⁴ А. С. Пушкин. Соч., т. XI, стр. 67.

⁶⁵ Письмо от второй половины июля (после 19-го) 1825 г. (Подлинник по-французски). Там же, т. XIII, стр. 196—197.

⁶⁶ Н. М. Карамзин. История Государства Российского, т. XI, 1853, стр. 157.

⁶⁷ Там же. Примечания к XI тому, № 274, стр. 90.

⁶⁸ А. П. Сумароков. Стихотворения, 1935, стр. 184. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе, ч. IV, 1787, стр. 62.

⁶⁹ Наброски предисловия к «Борису Годунову». А. С. Пушкин. Соч., т. XI, стр. 141; письмо к П. А. Плетневу от 7 (?) марта 1826 г. Там же, т. XIII, стр. 266.

⁷⁰ Наброски предисловия к «Борису Годунову». Там же, т. XI, стр. 141.

⁷¹ М. И. Сухомлинов. Император Николай Павлович — критик и цензор сочинений Пушкина. «Исторический Вестник», т. XV, 1884, стр. 66.

⁷² Письмо к П. А. Плетневу от 7(?) марта 1826 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 266.

⁷³ Там же, т. XII, стр. 159—160.

- ⁷⁴ Письмо к Н. Н. Раевскому от второй половины июля (после 19-го) 1825 г. (Подлинник по-французски). Там же, т. XIII, стр. 197.
- ⁷⁵ В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статья 10-я, т. III, стр. 414.
- ⁷⁶ Наброски предисловия к «Борису Годунову», А. С. Пушкин. Полное собр. соч. в 10 томах, изд. АН СССР, 1949, т. VII, стр. 162, 733. (Подлинник по-французски.)
- ⁷⁷ Там же, стр. 160—161 и 732.
- ⁷⁸ Письмо к издателю «Московского Вестника». А. С. Пушкин. Соч., т. XI, стр. 68.
- ⁷⁹ Там же.
- ⁸⁰ М. П. Погодин. Из воспоминаний о Пушкине. «Русский Архив», 1865, стр. 97.
- ⁸¹ В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статья 10-я, т. III, стр. 427, 428, 429.
- ⁸² Письмо к Пушкину от 20 октября 1830 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIV, стр. 117.
- ⁸³ «Белинский в воспоминаниях современников», 1948, стр. 19.
- ⁸⁴ Письмо к Н. Н. Раевскому от второй половины июля (после 19-го) 1825 г. (Подлинник по-французски). А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 198.
- ⁸⁵ В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статья 10-я, т. III, стр. 411—416.
- ⁸⁶ История СССР, т. I, 1948, стр. 358.
- ⁸⁷ А. С. Пушкин. Соч., т. XII, стр. 243—256.
- ⁸⁸ Письмо П. А. Вяземского к Пушкину от 28 августа и 6 сентября 1825 г. Там же, т. XIII, стр. 224.
- ⁸⁹ Письмо от 13 и 15 сентября 1825 г. Там же, т. XIII, стр. 226—227.
- ⁹⁰ М. И. Сухомлинов. Император Николай Павлович — критик и цензор сочинений Пушкина. «Исторический Вестник», 1884, т. XV, стр. 66.
- ⁹¹ Курсив мой.
- ⁹² А. С. Пушкин. Заметки по русской истории. Соч., т. XII, стр. 203.
- ⁹³ В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статья 10-я, т. III, стр. 409.
- ⁹⁴ А. С. Пушкин. Соч., т. XI, стр. 55. (Разрядка моя.)
- ⁹⁵ Опровержение на критики. Там же, стр. 161—162.
- ⁹⁶ «Воронцов-вандал, придворный хам и мелкий эгоист», — писал Пушкин А. И. Тургеневу в письме от 14 июля 1824 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 103. «Знатным подлецом» назвал Воронцова в письме к Пушкину, написанном около 20 ноября 1825 г., К. Ф. Рылеев. Там же, стр. 241.
- ⁹⁷ Письмо от конца мая — начала июня 1825 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 179.
- ⁹⁸ Письмо К. Ф. Рыльева к Пушкину от первой половины июня и его последнее письмо к нему же, написанное меньше чем за месяц до восстания, около 20 ноября 1825 г. Там же, т. XIII, стр. 182 и 241.
- ⁹⁹ Там же, т. XI, стр. 388.
- ¹⁰⁰ Письмо от 30 января или 30 июня 1829 г. (Подлинник по-французски). Там же, т. XIV, стр. 47.
- ¹⁰¹ Н. М. Карамзин. История Государства Российского, 1853. Примечания к XI тому, № 161, стр. 55.
- ¹⁰² М. И. Сухомлинов. Император Николай Павлович — критик и цензор сочинений Пушкина. «Исторический Вестник», т. XV, 1884, стр. 66.
- ¹⁰³ Письмо от 20-х чисел января 1826 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 258.

¹⁰⁴ Письма Пушкина к В. А. Жуковскому от августа 1825 г., П. А. Вяземского к Пушкину от 6 сентября 1825 г. и Пушкина к П. А. Вяземскому от 13 сентября 1825 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 211—212, 224 и 226.

¹⁰⁵ А. С. Пушкин. Соч., т. XI, стр. 386.

¹⁰⁶ Н. М. Карамзин. История Государства Российского, т. X, 1852, стр. 219. Примечание к X тому № 397, стр. 121. (Разрядка моя.)

¹⁰⁷ М. И. Сухомлинов. Император Николай Павлович — цензор и критик сочинений Пушкина. «Исторический Вестник», т. XV, 1884, стр. 66.

¹⁰⁸ «О «Борисе Годунове», сочинении Александра Пушкина. Разговор помещика, проезжающего из Москвы через уездный городок, и вольнопрактикующего в оном учителя российской словесности», 1831, стр. 14—15.

¹⁰⁹ Там же, стр. 16.

¹¹⁰ В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статья 10-я, т. III, стр. 433.

¹¹¹ Там же, стр. 411.

¹¹² Там же, стр. 411, 416, 418, 422 и 424. Б. Д. Греков. Исторические воззрения Пушкина. «Исторические записки», т. I, 1937, стр. 27—28.

¹¹³ Письмо к А. А. Бестужеву от 30 ноября 1825 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 244—245.

¹¹⁴ А. С. Пушкин. Соч., т. XI, стр. 90.

¹¹⁵ Там же, стр. 67.

¹¹⁶ К биографии А. С. Пушкина, изд. «Русского Архива», 1885, вып. II, стр. 39.

¹¹⁷ «О «Борисе Годунове», сочинении Александра Пушкина...», 1831, стр. 5—6.

¹¹⁸ «Литературная газета», 1831, № 1, стр. 8.

¹¹⁹ Н. Наумов. «Борис Годунов». Сочинение А. Пушкина. Беседа старых знакомцев. — «Телескоп», № 4, 1831, стр. 556.

¹²⁰ Письмо П. А. Катенина к неизвестному от 1 февраля 1831 г. Сборник «Помощь голодающим», изд. «Русских Ведомостей», 1892, стр. 253.

¹²¹ Письмо от 13 сентября 1825 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 226. Сам Пушкин предполагал было разделить трагедию на более крупные части. Так в первую часть (в черновой редакции перед первой сценой написано: «первое действие»), по его первоначальному плану, входило не четыре, а целых восемь сцен (включая сцену «Корчма на Литовской границе») и затем отброшенная Пушкиным девятая (по ходу трагедии шестая) сцена «Ограда монастырская». Вторая часть, очевидно, по первоначальному плану, должна была заканчиваться сценой у фонтана. При четырнадцатой сцене «Граница Литовская» имеется указание: «Сцена 1», следующие затем сцены обозначены по порядку: «Сцена вторая», «Сцена третья» и т. д. до конца (А. С. Пушкин. Соч., т. VII, стр. 270, 239, 295—302). Однако все это носило сугубо предварительный характер. Впоследствии от внешнего членения трагедии Пушкин и вовсе отказался. При примерном обозначении частей трагедии я исхожу, как мне представляется, из естественного внутреннего, в том числе и историко-хронологического, ее членения.

¹²² «О народной драме и драме «Марфа Посадница». А. С. Пушкин. Соч., т. XI, стр. 419.

¹²³ Письмо Пушкина к Н. Н. Раевскому от 30 января или 30 июня 1829 г. (Подлинник по-французски). А. С. Пушкин. Соч., т. XIV, стр. 46.

В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статья 10-я, т. III, стр. 427.

¹²⁴ Н. В. Гоголь. Борис Годунов. Собр. соч., т. VI, 1937, стр. 186, 187.

- ¹²⁵ Н. В. Гоголь. Несколько слов о Пушкине. Там же, стр. 64.
¹²⁶ А. С. Пушкин. Соч., т. XI, стр. 188.
¹²⁷ Там же, т. V, стр. 165.
¹²⁸ В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статья 7-я, т. III, стр. 343.
¹²⁹ А. Н. Вульф. Дневники, 1929, стр. 193 и 431—432.
¹³⁰ Письма к А. П. Керн от 28 августа, от 22 сентября 1825 г. и др. (Подлинники по-французски). А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 213, 229 и др.
¹³¹ Курсив здесь и выше (в отрывке «Но тут опомнилась она...») мой.
¹³² В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статья 7-я, т. III, стр. 345.
¹³³ П. А. Вяземский. Выдержки из старой записной книжки, начатой в 1813 г. «Русский Архив», 1873, № 11, стб. 2139.
¹³⁴ Н. И. Новиков. «Трутен», 1865, стр. 38.
¹³⁵ «Вестник Европы», № 4, 1812, стр. 310.
¹³⁶ «Две повести в стихах. «Бал» и «Граф Нулин». — «Вестник Европы», № 3, 1829, стр. 226—227 и 228—229; А. С. Пушкин. Соч., т. V, стр. 169.
¹³⁷ В. Г. Белинский. Взгляд на русскую литературу 1847 г., т. III, стр. 666.
¹³⁸ В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статья 7-я, и «Ответ Москвитянину». Там же, стр. 345 и 641.
¹³⁹ В. Г. Белинский. Взгляд на русскую литературу 1847 г. Там же, стр. 666.
¹⁴⁰ «Северная Пчела», 1830, № 35 и 39.

ГЛАВА X

¹ Письма Пушкина к П. А. Плетневу от второй половины (не позднее 25) января, к А. А. Дельвигу от начала февраля и к П. А. Вяземскому от конца апреля — начала мая 1826 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 256, 259, 274.

О пристальном внимании в это время правительства к «известному сочинителю вольных стихов» (слова Бенкендорфа), ссыльному Пушкину и к его связям свидетельствует тот факт, что в конце апреля 1826 г. над П. А. Плетневым, выполнявшим поручения Пушкина по изданию его сочинений, был установлен по личному распоряжению Николая I «близжайший надзор» (М. А. Цявловский. Летопись жизни и творчества Пушкина).

² Полный список декабристов — друзей и знакомых Пушкина приводится М. А. Цявловским в «Летописи жизни и творчества А. С. Пушкина». М. В. Нечкина. Лев Пушкин в восстании 14 декабря 1825 г. «Историк-марксист», 1936, кн. 3, стр. 85—100.

³ Письмо к В. А. Жуковскому от 20-х чисел января 1826 г. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 257.

⁴ Письма к А. А. Дельвигу от 20 февраля и к П. А. Плетневу от 3 марта. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 262, 264.

⁵ Письма к П. А. Вяземскому от 10 июля и от второй половины (не позднее 24) мая 1826 г. Там же, стр. 286 и 278.

⁶ В академическом издании сочинений Пушкина указана дата окончания IV главы — 6 января 1825 г. (т. VI, стр. 377 и 660). Однако в «Летописи жизни и творчества Пушкина» М. А. Цявловского на основании нового изучения рукописей оговорена неточность этой даты, вместо которой указано 3 января. Там же установлено, что строфы XXIV—XLV V главы (именны у Ларинных) написаны Пушкиным 15—22 ноября 1826 г., во время нового приезда поэта в Михайловское уже после возвращения его из ссылки. Строфы I—XX предположительно отнесены к январю 1826 г. между 4 и 31. Трудно определить дату шестой главы, которая предположительно датируется в «Летописи» временем между январем

и 25 ноября 1826 г. Но там же отмечается, что шестая глава едва ли могла быть написана до окончания лягой. «Трудно допустить, чтобы шестая глава („Поединок“) писалась до „Именин“». Если это так, то ослабление творческой энергии Пушкина в связи с декабрьской катастрофой оказывается еще значительнее и очевиднее. Что касается замыслов драматических произведений, то к 1—5 января «Летописью» отнесена подготовительная заметка к «Скупому рыцарю». Предположительно к январю — августу — черновой текст «Моцарта и Сальери»; к июлю — августу известный список ряда задуманных драматических произведений (на обороте автографа элегии на смерть Ризнич), состоящий из целых десяти названий: «Скупой», «Ромул и Рем», «Моцарт и Сальери», «Дон Жуан», «Иисус», «Беральд Савойский», «Павел I», «Влюбленный бес», «Дмитрий и Марина», «Курбский». Список этот до сих пор относился к более позднему времени (предположительно к 1828 г.).

⁷ «Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова». 1941, стр. 402—405.

⁸ А. И. Герцен. Избр. произв., 1937, стр. 395.

⁹ Н. А. Добролюбов. А. С. Пушкин. Полное собр. соч., т. I, 1934, стр. 115, 117.

¹⁰ А. С. Пушкин. Соч., т. VI, стр. 611—612.

¹¹ К первой половине 1826 г. достоверно относятся только восемь стихотворных строк, открывающие собой письмо Пушкина к И. Е. Вельямовскому от 3 июня А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 281—282. Кроме того, в новейшем академическом издании Пушкина предположительно отнесено к первой половине марта 1826 г. приветственное стихотворное обращение Пушкина к Е. А. Баратынскому, в связи с появлением его поэмы «Эда», из пяти стихотворных строк («Стих каждый в повести твоей...»). Равным образом предположительно же датируются январем — июлем 1826 г. наброски перевода одного отрывка из «Неистового Роланда» Ариосто. Первого июля, согласно помете в копиях, Пушкиным написан пятистишный аксромпнт Е. Н. Вульф «Вот, Зина, вам совет...», и, наконец, июлем же датируется незаконченный черновой набросок «Кристал, поэтом обновленный...» Там же, т. III (2), стр. 1125—1127.

¹² Письмо Пушкина к А. А. Дельвигу от 31 июля 1827 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 334.

¹³ В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статья 5-я, т. III, стр. 277—278.

¹⁴ А. С. Пушкин. Соч., т. III (1), стр. 576.

¹⁵ Во второй песне о Разине 15-й стих печатается, как и в первой публикации Я. К. Грота («Русь», 1881, № 13): «Другая соболия» (так же напечатан этот стих и в десятилетнике АН СССР, 1949 г.). Однако сам же Я. К. Грот в новой статье «Песни Пушкина о Стеньке Разине» оговаривает это чтение, как ошибочное («Русь», 1881, № 15); вместе с тем при печатании «исправленной» строки снова была допущена, причем на этот раз уже не одна, а две ошибки: «Другая соболия». Правильное чтение: «Друга соболия», точно воспроизводящее текст данного стиха в копии Погодина, являющейся единственным текстологическим источником пушкинских песен, опубликовано в № 16 «Руси» (указание И. Р. Эйгеса).

¹⁶ А. С. Пушкин. Соч., т. III (2), стр. 1129.

¹⁷ Н. А. Бродский. А. С. Пушкин, 1937, стр. 351, 431 и 522.

¹⁸ А. С. Пушкин. Полное собр. соч., 1936, т. I, стр. 750.

¹⁹ А. С. Пушкин. Соч., 1936, стр. 880.

²⁰ М. П. Погодин. Из воспоминаний о Пушкине. «Русский Архив», 1865, стр. 97.

²¹ А. Н. Вульф. Дневники, 1929, стр. 39.

²² Письмо А. М. Языкову от 7 марта 1828 г. «Языковский Архив», вып. I, 1913, стр. 353.

²³ И. Н. Розанов. Русские песни XIX в. 1944, стр. 300, 301—302.

²⁴ Н. И. Костомаров. Собр. соч., т. I, 1903, стр. 446—447.

11. И. Якушкин. Соч., 1884, стр. 41.
12. Сказки и предания Самарского края. Собрания и записки Д. Н. Соловникова, 1880, стр. 338—339 и 342.
13. А. Н. Майков. Извещения, 1899, стр. 14.
14. J. P. de la Harpe, Jean Poter de Jean Poter en Russie, en Perse et aux Indes, 1827. М. А. Модзалевский. Библиография А. С. Пушкина. Пушкин и его современники. т. III, № 10, 1905, стр. 344.
15. Письмо Пушкина к П. А. Вяземскому от 10—15 ноября 1833 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XV, стр. 94.
16. А. Корнилович. Голландец Ян Чисел Стрейс (Отрывок из Опыта истории путешествий по России). Сельский Архив. Журнал историко-географических путешествий, 1824, апрель, № 7, стр. 30—32.
17. Рукою Пушкина, 1935, стр. 611—627. (Курсив мой.)
18. М. Д. Чулков. Собрание ранних песен, 1770, ч. I, стр. 201; ч. II, стр. 242—243; ч. III, стр. 115—116.
19. И. И. Якушкин. Соч., 1884, стр. 415.
20. См., например, статья о Разине в Русском биографическом словаре, 1910, стр. 418.
21. Публикации М. П. Погодина. «Москвитин», 1841, ч. IV, № 7, стр. 163—169.
22. И. И. Якушкин. Соч., 1884, стр. 408—410.
23. Д. Даль. Периодизм русского народа, т. VI, изд. 3-е, стр. 158.
24. А. Н. Рубцов. Дневник, 1912, стр. 130.
25. Рассказы о Разине и Пугачеве, 1955, стр. 38, 93.
26. И. И. Якушкин. Соч., 1884, стр. 408.
27. Песни и сказания о Разине и Пугачеве, 1935, стр. 27, 28, 32, 66.
28. М. П. Погодин. Из воспоминаний о Пушкине. «Русский Архив», 1863, стр. 97.
29. А. С. Пушкин. Соч., т. VII, стр. 306. Наброски эти сделаны автором по народной песне: «Уж как пал царь сидей на синее море», о которой в ряде упоминала и сама с пушкинской вдовой: «Погасло дневное светило». К сентябрю 1826 г. (значит через год после написания вольной «Погасло дневное светило») — погасла запись Пушкиным метрической схемы стиха «Уж как пал царь сидей на синее море».
30. М. Рини. «Песни о Смуте Разина» изучены в работе С. М. Бонди. Народные стихи Пушкина.
31. Письмо от 22 августа 1827 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 335.
32. Письмо П. А. Вяземского к Пушкину от 31 июля 1826 г. Там же, стр. 285—290.
33. См. статью Н. Кузнецова «Джабрист бей декабря» в сб. «Декабристы и их друзья», т. IV, 1952.
34. Письмо О. С. Пушкиной к Пушкину от 31 июля 1826 г. А. С. Пушкин. Соч., т. XIII, стр. 290 (Подлинник по-французски).
35. Письмо Пушкина к П. А. Вяземскому от 34 августа 1826 г. Там же, стр. 290—291.
36. В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина, статья 3-я, т. III, стр. 290. Не останавливаясь на настойчивых попытках некоторых критиков связать пушкинское стихотворение с Кираном, ввиду совершенной искусственности и небезопасности этих попыток, основанных на исторических аналогиях.
37. А. С. Пушкин. Соч., изд. Академии Наук, 1916. Примечания, стр. 367.
38. А. С. Пушкин. Соч., т. III (1), стр. 461; т. III (2), стр. 1055.
39. «Русская Старина», 1880, т. XXVII, стр. 133.
40. А. П. Пятковский. Пушкин в Кремлевском дворце. «Русская Старина», 1880, т. XXVII, стр. 674.
41. А. С. Пушкин. Соч., изд. Академии Наук, 1916. Примечания, стр. 309.

⁵⁶ Н. И. Черняев. «Пророк» Пушкина в связи с его же «Подражаниями Корану», 1898, стр. 13—14. А. С. Пушкин. Соч., изд. Академии Наук, 1916, т. IV. Примечания, стр. 309.

⁵⁷ П. И. Бартенев. Рассказы о Пушкине, 1925, стр. 31.

⁵⁸ А. С. Хомяков. Соч., т. VIII, 1904, стр. 366.

⁵⁹ См. комментарии М. А. Цявловского в кн. П. И. Бартенев. Рассказы о Пушкине, 1925, стр. 93—94.

⁶⁰ Там же, стр. 34.

⁶¹ Там же, стр. 93.

⁶² А. С. Пушкин. Полное собр. соч., 1936, т. II, стр. 750.

⁶³ Письмо от 29 марта 1837 г. М. Цявловский. Заметки о Пушкине, «Звенья», т. VI, 1936, стр. 153.

⁶⁴ А. С. Пушкин. Соч., т. III (1), стр. 461; т. III (2), 1055. То же имеем и в десятистопнике АН СССР, 1949, где четверостишие «Восстань, восстань, пророк России» так же рассматривается как отрывок одного из недошедших до нас стихов о пророке. То же М. А. Цявловский пишет и в «Летописи жизни и творчества Пушкина» под датой июля 24—сентябрь 3: «Три стихотворения о казенных декабристах противоправительственного содержания под одинаковым названием «Пророк». Известны лишь стихи: «Восстань, восстань, пророк России».

Вопрос об отношении четверостишия «Восстань, восстань...» к стихотворению «Пророк» поставлен в статье Н. В. Фридмана «Образ поэта-пророка в лирике Пушкина» («Ученые записки» МГУ. Труды кафедры русской литературы. Кн. 2. 1946, стр. 96—100). Автор правильно отмечает, что свидетельства современников о том, что четверостишие является первоначальным концом известного «Пророка», разноречат в деталях, касающихся места и обстоятельств его написания. Однако вместо того, чтобы отнести эти разноречия за счет естественных изъянов памяти (ведь рассказывалось все это через довольно продолжительное время) автор пытается, исходя из сообщения Погодина об якобы имевшихся четырех стихотворениях, образующих цикл «Пророка», эти разноречия примирить. По его мнению, каждый из рассказчиков был абсолютно прав во всех деталях своего повествования, ибо каждый из них имел в виду разные стихотворения, входящие в состав цикла. В частности, «одновременно с грандиозными философско-эстетическими обобщениями широко известного „Пророка“, написанного, как и другие два стихотворения того же цикла, по мнению Н. В. Фридмана, еще в Михайловском, Пушкин, по дороге в Москву, готовясь к встрече с царем, «создал исключительно жгучую политическую вариацию того же сюжета», от которой и дошло до нас четверостишие «Восстань, восстань...» Таким образом, автор статьи, который только что исходил из непогрешимости памяти каждого из рассказчиков-современников в отношении мелких деталей, считает вместе с тем, что в самом важном и основном, в чем они все сходятся, т. е. в том, что четверостишие «Восстань, восстань...» является первоначальным концом известного «Пророка», память всем им вдруг и одинаково изменила. Это, по меньшей мере, непоследовательно и лишает концепцию автора, которой нельзя отказать в известном остроумии,—убедительности. Неубедительной представляется мне и гипотеза В. С. Нечаевой (заметка в журнале «Огонек», № 22х 1949 г., стр. 14), согласно которой четверостишие «Восстань, восстань...» (Нечаева также считает его частью неизвестного нам стихотворения) имеет в виду Рылеева (к нему, якобы, и относятся слова о «пророке России»).

⁶⁵ А. С. Пушкин. Соч., т. III (1), стр. 578.

⁶⁶ Там же.

⁶⁷ Записка о народном воспитании. А. С. Пушкин. Соч., т. XI, стр. 43.



СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава I. Русская литература до Пушкина и Пушкин	21
Глава II. Детские годы Пушкина. Лицейский период (1811—1815)	40
Глава III. Лицейский период (1815—1817)	119
Глава IV. Между лицеем и ссылкой. Вольные стихи Пушкина	145
Глава V. Между лицеем и ссылкой, «Руслан и Людмила»	200
Глава VI. Южная ссылка. «Кавказский пленник» и другие поэмы. Лирика	246
Глава VII. «Цыганы»	313
Глава VIII. Ссылка в Михайловском. Творчество этого периода. Лирика 1824—1825 гг.	363
Глава IX. Ссылка в Михайловском. «Борис Годунов» и «Граф Нулин».	404
Глава X. Ссылка в Михайловском. После восстания декабристов. «Песни о Стеньке Разине», «Пророк»	506
Примечания	543

Печатается по постановлению Редакционно-издательского совета Академии Наук СССР

Редактор издательства *И. М. Лавренко*. Технический редактор *Н. А. Невраева*
 Корректоры *В. Г. Винословский* и *В. К. Гарди*
 Переплет художника *Б. Б. Типова*

РИСО АН СССР № 3267. Т-01417. Издат. № 1906. Тип. заказ № 2602. Подл. к печ. 23/1 1950 г. Формат бум. 60×92¹/₄. Поч. л. 36¹/₄. Уч.-изд. л. 39.1. Тираж 20 000
 Цена в переплете 25 руб.

2-я тип. Издательства Академии Наук СССР. Москва, Шубинский пер., д. 10

ИСПРАВЛЕНИЯ И ОПЕЧАТКИ

<i>Стр.</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Должно быть</i>
81	21 стр.	в школе у	и в школе у
86	3 стр.	сказки о Бове Пушкина	сказки о Бове
177	15 стр.	столба	столпа
256	3 стр.	ее к	к ее
485	9 стр.	ибо	оба
488	7 стр.	Его раскаяние — монахи, беглецы. Годунов в Фаргаген 1948	Толки князей — вести — площадь, весть о из- Фарнгаген 1947
568	24 стр.		
574	24 стр.		

Д. Д. Благой