ТВОРЧЕСТВО ПУШКИНА
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 1820-х ГОДОВ (1820 — 1826)

Вначале напомню основные вехи биографии Пушкина рассматриваемого периода. Энергичное заступничество влиятельных друзей поэта привело к значительному смягчению ожидавшей его кары: перемещение из Петербурга на юг России было оформлено как служебный перевод. Пушкин был назначен сверхштатным чиновником к генералу И.И. Инзову, главному попечителю и председателю комитета об иностранных поселенцах южного края России; комитет этот находился в подчинении Коллегии иностранных дел, в которой служил поэт. 6 мая 1820 года он покидает Петербург и в середине месяца приезжает в Екатеринослав (ныне украинский город Днепропетровск), где находился Инзов, и уже в конце мая отбывает с его разрешения на Кавказ и в Крым, сопровождая семью генерала Н.Н. Раевского (возможно, совершить эту поездку Пушкин был приглашен еще в Петербурге). В этом путешествии, главным образом в Крыму, где в Гурзуфе Раевские сняли на лето дачу, поэт пребывает до начала сентября 1820 года, но возвращается к Инзову уже в Кишинев, куда тот был переведен, получив новое назначение наместником Бессарабии (при сохранении и прежней должности). В Кишиневе Пушкин служит до лета 1823 года, когда его переводят в Одессу под начало назначенного Новороссийским генерал-губернатором графа М.С. Воронцова. В Одессе Пушкин живет относительно недолго: уже через год, 8 июля 1824 года его увольняют с государственной службы и переселяют на жительство в Псковскую губернию под надзор местного начальства. Начинается новая ссылка поэта; прибыв 9 августа 1824 года в имение своих родителей сельцо Михайловское, он проводит там «изгнанником два года незаметных» (III, 313)[1]; 4 сентября 1826 года Пушкин в сопровождении присланного за ним фельдъегеря отправляется через Псков в Москву.

Начало 1820-х годов в творчестве Пушкина означено расцветем его романтизма. Конечно, поэт и ранее соприкасался с ним (лицейские элегии, «Руслан и Людмила»), но скорее все же с так называемым предромантизом, нежели с собственно романтизмом. Теперь на юге пушкинский романтизм формируется как определенная поэтическая система, охватывающая если не все, то значительную часть творчества поэта. Лирика и особенно «южные» поэмы наиболее полно представляют тенденции развития пушкинского романтизма начала 1820-х годов. В центре его оказывается проблема личности и ее отношения к миру, которая решается поэтом глубоко и разнообразно. Прежде всего, она обнаруживает себя в элегиях Пушкина начала 1820-х годов; поэт возвращается к этому лирическому жанру уже на новой основе. Из элегий она переносится в поэмы, где проявляется наиболее полно. Пушкин по-прежнему обращается к любовно-психологической элегии, строя ее и на основе традиционных романтических мотивов разочарования, воспоминания об утраченном прошлом и т.п. Особенно важен именно мотив воспоминания, которое — заметит позднее (1824) поэт — «самая сильная способность души нашей, и им очаровано все, что подвластно ему» (VI, 430).

Переезд на юг в совершенно новую и необычную для северянина обстановку, обострило у Пушкина ощущение разрыва со своим прошлым. Автор первой обстоятельной биографии Пушкина П.В. Анненков скажет

об этом: «С изменением природы и внешней обстановки изменялось в нем и течение мыслей»[2]. Очень глубоко это самоощущение Пушкин выразил в первом же своем «южном» романтическом стихотворении — элегии «Погасло дневное светило...», представляющем своего рода камертон пушкинского романтизма начала 1820-х годов, определивший во многом направление многих последующих произведений поэта этих лет.

По свидетельству Пушкина (правда, несколько мистифицирующему), стихотворение было написано в ночь с 18 на 19 августа 1820 года при переезде морем из Феодосии в Гурзуф: «Ночью на корабле написал я Элегию, которую тебе присылаю», — писал он брату Л.С. Пушкину 24 сентября 1820 года (X, 18). На самом деле работа над ней продолжалась и позднее, и не только в Крыму, но и по приезде в Кишинев 20-24 сентября 1820 года, когда стихотворение было окончательно отделано (наблюдение В.Б. Сандомирской). При первой публикации элегия Пушкина сопровождалась пометой: «Черное море. 1820. Сентябрь». По справедливому суждению О.А. Проскурина, элегия «Погасло дневное светило...» «оказалась окружена контурами биографического мифа», поскольку поэту «был нужен не факт реальной биографии, а факт биографии литературной, компонент «литературной личности»»[3].

Главное, что определило значение пушкинского стихотворения, — это формирование образа нового лирического героя, хотя, конечно, созидая его, поэт опирался на опыт своих прежних элегий, начиная с лицейских. Герой элегии подчеркнуто автобиографичен:

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,
Воспоминаньем упоенный...
(II, 7)

В основу стихотворения кладутся реальные впечатления его автора, впервые соприкоснувшегося с незнакомым ему пейзажем. В элегии Пушкина он только намечен, но подчеркнута именно его необычность («Земли полуденной волшебные края»). Поэт ощущает себя на распутье, на грани нового бытия, резко порывающего его с прошлым, остающимся в воспоминаниях:

Я вспомнил прежних лет безумную любовь,
И все, чем я страдал, и все, что сердцу мило,
Желаний и надежд томительный обман...
(II, 7)

И далее следуют два стиха, возвращающие к началу стихотворения («Шуми, шуми...» и т.д.); проходя через все стихотворение, эти строки появятся и в конце элегии; троекратно повторенный, рефрен этот играет важную конструктивную роль. Определяя движение темы стихотворения, он обуславливает построение его текста, а также господствующую в нем тональность. Б.В. Томашевский назвал его «лейтмотивом, во внешнем образе, отражающем эмоциональное содержание элегии»[4], и лейтмотив этот оказывается очень важным и в композиционном отношении, замыкая и отделяя одну от другой внутренние смысловые «части» стихотворения. Тема воспоминания организует все содержание элегии, создавая сложное художественное время произведения. Вначале это «прошедшее в настоящем», перетекающее затем в «прошедшее в настоящем на грани будущего» и, наконец, — в «прошедшее в настоящем на грани прошлого» (термины М.Л. Гаспарова). В результате, по определению названного ученого, возникает «стереоскопическое ощущение элегической темы», «прошлое выступает на фоне настоящего»[5]. Уже отмечалось большое значение образов природы в стихотворении Пушкина: образ моря / океана влечет за собой целый ряд романтических ассоциаций; эта мифологема, по словам современного исследователя В.С. Баевского, «претворяет представления о времени и вечности»[6]. Эмоциональное содержание стихотворения, о котором говорил Б.В. Томашевский, как раз и связывает лирического героя одновременно с прошедшим и с будущим: отвергая недавнее прошлое, он ищет чего-то нового в ожидающем его будущем:

Лети, корабль, неси меня к пределам дальним
По грозной прихоти обманчивых морей,
Но только не к брегам печальным
Туманной родины моей,
Страны, где пламенем страстей
Впервые чувства разгорались,
Где музы нежные мне тайно улыбались,
Где рано в бурях отцвела
Моя потерянная младость,

Где легкокрылая мне изменила радость
И сердце хладное страданью предала.
(II, 7)

Перед нами, таким образом, снова возникает традиционный образ лирического героя элегий («потерянная младость», «сердце хладное») но в новом контексте эти узнаваемые черты наполняются глубокой индивидуальностью воссоздаваемого переживания. Я уже говорил об автобиографической основе лирического образа; но одновременно в стихотворении появляется и легендарно-биографическая мотивировка:

Искатель новых впечатлений,
Я вас бежал, отечески края;
Я вас бежал, питомцы наслаждений,
Минутной младости минутные друзья...
(II, 7-8)

Так возникает мотив добровольного изгнания лирического героя, казалось бы, противоречащий реальным обстоятельствам ссылки Пушкина. Но мотив этот чрезвычайно важен для построения образа лирического героя; Б.П. Городецкий справедливо видит в нем «необходимую и органическую доминанту всего стихотворения»[7]. Такое представление о мотивах перемещения лирического героя в новые для него «края» связано со стремлением вывести героя из реально-биографических только обстоятельств, ориентировкой его на обобщенный образ «молодого человека XIX века» (мы еще встретимся с подобным определением Пушкина). Нередко появление в стихотворении мотива добровольного изгнания связывают со стремлением якобы сознательно обмануть читателя, ввести его в заблуждение относительно действительных обстоятельств пушкинской ссылки. С.А. Фомичев пишет, например, что мотив добровольного изгнания находится «в полном противоречии с <...> внешней биографией Пушкина»[8], Ю.М. Лотман находил, что в романтической системе идей «беглец», добровольно покинувший родину, и «изгнанник», принужденный ее оставить насильственно <…> выглядели как синонимы»[9]. Дело, однако, обстояло гораздо сложнее. В недавнем исследовании И.В. Немировского убедительно показано, что отношение Пушкина к своей ссылке не было однозначным и колебания между мотивами «добровольного изгнания» и изгнания насильственного объяснимы разновременным восприятием поэта своей ссылки. Поначалу он испытывал некоторые иллюзии относительно возможных сроков своего пребывания на юге, считая вполне вероятным скорое возвращение в Петербург, и только со временем он убедился в необратимости своего изгнания. Как резюмирует названный исследователь, «...для самого Пушкина превращение его добровольного отъезда в ссылку стало неожиданностью, тогда как для всех остальных это было как бы очевидно с самого начала»[10]. Впоследствии тема изгнания (не добровольного, а вынужденного) станет одной из определяющих биографических реалий пушкинской лирики и не только южного периода.

В заключительных строках элегии «Погасло дневное светило...» получает развитие любовно-психологическая тема, намеченная уже в начале стихотворения («Я вспомнил прежних лет безумную любовь»)

И вы, наперсницы порочных заблуждений,
Которым без любви я жертвовал собой,
Покоем, славою, свободой и душой,
И вы забыты мной, изменницы младые,
Подруги тайные моей весны златыя,
И вы забыты мной... Но прежних сердца ран,
Глубоких ран любви ничто не излечило...
Шуми, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан...
(II, 8)

Здесь обращают на себя внимание колебания в оценках: «изменницы младые» оказываются одновременно «подругами тайными моей весны златыя» и, наконец, «глубокие раны любви» сохраняют для автора свою безусловную ценность. Иными словами, воспоминание о прошлом и отвергает его, стремится его преодолеть, но одновременно заключает в себе и признание ценности прежнего душевного опыта. И все стихотворение завершает повторенный уже в третий раз рефрен; появляясь каждый раз в новом контексте, он оказывается неравным себе по значению. Возникая сперва как часть воспроизведенного пейзажа, он оказывается затем составной частью движения от прошлого к будущему и, наконец, завершая весь текст, рефрен этот, напоминая о всем содержании стихотворения, закрепляет представление о непреходящей ценности отвергаемого в целом прошлого.

«Погасло дневное светило...» рано начали связывать с влиянием Байрона. Характерна в этом отношении реакция П.А. Вяземского,

которого пушкинская элегия привела в восторг: «Что за шельма! не я ли наговорил ему эту Байронщину:

Но только не к брегам печальным
Туманной родины моей...»

В оглавлении своих сборников «Стихотворения Александра Пушкина» 1826 и 1829 годов Пушкин даже сопроводил свою элегию подзаголовком «Подражание Байрону», а в рукописи предварял ее эпиграфом из «Чайльд-Гарольда» Байрона: «Good night my native land. Byron» («Прощай, моя родина. Байрон»). И, тем не менее, реальная связь пушкинской элегии с «Чайльд-Гарольдом» незначительна. Вопрос о соотношении «Погасло дневное светило...» с байроновской традицией вызывает неоднозначную интерпретацию в научной литературе. Б.В. Томашевский высказал правдоподобное предположение, что позднейший подзаголовок «Подражание Байрону» имел, по-видимому, защитный смысл: «Пушкин сделал помету для того, чтобы не вызвать упреков критиков, готовых во всем видеть подражания Байрону»[11]. В основном солидаризируясь с мнением Томашевского, О.А. Проскурин несколько по-иному объясняет данное обстоятельство: «мотивы, заставившие Пушкина сделать эту помету, скорее всего, были продиктованы не стремлением упредить враждебные нападки, а, наоборот, желанием пойти навстречу ожиданиям друзей и почитателей»[12]. Что же касается мнимого воздействия Байрона, то оно маловероятно, так как ко времени создания своей элегии Пушкин едва ли хорошо и подробно знал произведения великого английского поэта, и точки схождения с ним могут объясняться скорее общностью эстетической позиции, нежели прямым воздействием Байрона на пушкинскую элегию. Справедливым представляется мнение С.А. Фомичева, что в «Погасло дневное светило...» Пушкин ««нечаянно» сошелся с Байроном»[13]. Мы еще вернемся к вопросу о «байронизме» Пушкина, пока же отмечу, что он неоднозначно решается в научной литературе. В своей монографии о поэзии Пушкина О.А. Проскурин убедительно показал, что не Байрон, а «система элегий Батюшкова» была «реальным фоном» элегии Пушкина, обнаруживая таким образом, что поэт отправлялся преимущественно от национальной элегической традиции, а не заимствовал свои поэтические приемы и образы у Байрона[14]. Впрочем, на этом продолжают настаивать другие современные исследователи (С.А. Кибальник, В.С. Баевский[15]). Таким образом, проблема существует, но ее решение осложняется тем, что мы не располагаем достаточными сведениями о степени знакомства Пушкина с произведениями Байрона к тому времени, когда он обратился к созданию своей первой романтической элегии[16]; это и позволяет исследователям по-разному трактовать вопрос о соотношении «Погасло дневное светило...» с байроновской традицией.

Большое значение для развития творчества Пушкина южного периода имело его кратковременное (всего три недели) пребывание в Крыму; оно навсегда связалось для поэта с ощущением счастья и полноты жизни. В цитированном письме брату, в котором он сообщал об обстоятельствах создания элегии «Погасло дневное светило...», Пушкин восторженно писал о своих крымских впечатлениях: «Мой друг, счастливейшие минуты жизни моей провел я посереди семейства почтенного Раевского. <…> Все его дочери — прелесть, старшая — женщина необыкновенная. Суди, был ли я счастлив: свободная, беспечная жизнь в кругу милого семейства; жизнь, которую я так люблю и которой никогда не наслаждался, — счастливое, полуденное небо; прелестный край; природа, удовлетворяющая воображение, — горы, сады, море; друг мой, любимая моя надежда — увидеть вновь полуденный берег и семейство Раевского» (X, 18). Пребывание Пушкина в Крыму не ограничилось жизнью в Гурзуфе «посереди семейства» Раевских. Еще по пути в Гурзуф он осматривает развалины Пантикапеи, затем совершает поездки по южному берегу Крыма; вблизи Георгиевского монастыря его внимание привлекают руины предположительно античного храма Артемиды (Дианы), посещает Бахчисарай и Симферополь, откуда поэт начинает свой путь к месту нового назначения — Кишинев.

С Крымом в поэзии Пушкина связывается также ощущение глубокого любовного переживания, определявшее содержание ее крымской темы. В конце 1820 года, находясь в имении родственников ген. Раевского Каменке, поэт пишет стихотворение «Редеет облаков летучая гряда...», навеянное воспоминаниями о Крыме. Их оживляет появившаяся на небосклоне «звезда печальная, вечерняя звезда»:

Люблю твой слабый свет в небесной вышине;
Он думы разбудил, уснувшие во мне:

Я помню твой восход, знакомое светило,
Над мирною страной, где все для сердца мило,
Где стройны тополы в долинах вознеслись,
Где дремлет нежный мирт и темный кипарис,
И сладостно шумят полуденные волны.

Скупыми, но выразительными чертами воссоздается экзотический южный пейзаж, столь памятный поэту; подчеркиваются именно те детали, которые делают его неповторимо прекрасным и узнаваемым (Пушкин, правда, заменяет эпитет, прямо указывавший на Крым: вариант 11-го ст. «И сладостно шумят таврические волны»)

Там некогда в горах, сердечной думы полный,
Над морем я влачил задумчивую лень,
Когда на хижины сходила ночи тень —
И дева юная во мгле тебя искала
И именем своим подругам называла.
(II, 23)

Послав свою «Элегию» (под таким заглавием стихотворение было впервые опубликовано в «Полярной Звезде» на 1824 год) А.А. Бестужеву, Пушкин настаивал на том, чтобы в печати были опущены три последних стиха; издатели альманаха не послушались его и поместили полный текст стихотворения, что вызвало гневную реакцию поэта: «Ты напечатал именно те стихи, об которых я просил тебя: ты не знаешь, до какой степени это мне досадно. Ты пишешь, что без трех последних стихов элегия не имела бы смысла. Велика важность!» — пенял он А. Бестужеву в письме 12 января 1824 года (X, 64), Досада Пушкина вызвана тем, что, считал он, публикация этих стихов может быть неприятна той, о которой в них говорится. Это, как выяснилось впоследствии, — Ек.Н. Раевская, та самая «необыкновенная» женщина, о которой восторженно писал поэт в приведенном выше письме брату. Увлечение ею надолго запомнилось Пушкину. В другом письме А. Бестужеву (29 июня 1824 г.) он писал: «Признаюсь, одной мыслию этой женщины дорожу я более чем мнениями всех журналов на свете и всей нашей публики» (X, 74-75). Позднее в своих сборниках «Стихотворений Александра Пушкина» 1826 и 1829 годов поэт публиковал стихотворение «Редеет облаков летучая гряда...» в усеченном виде[17].

Рассматриваемое стихотворение обнаруживает, таким образом, что в поэзии Пушкина крымская тема предстает, во-первых, как явно автобиографическая и, во-вторых, заключает в себе воспоминание о полноте чувств, на которую лирический герой более не способен. С этим связаны и другие обращения поэта к теме Крыма, как, например, в стихотворении «Кто видел край, где роскошью природы...» (1821):

Скажите мне: кто видел край прелестный,
Где я любил, изгнанник неизвестный?
<.....>
И там, где мирт шумит над падшей урной,
Увижу ль вновь сквозь темные леса
И своды скал, и моря блеск лазурный,
И ясные, как радость, небеса?
(II,50)

Позднее, работая в 1822 году над незавершенной большой элегией «Таврида»[18], Пушкин включил в нее несколько видоизмененные в связи с переменой размера строки из приведенного выше стихотворения:

Счастливый край, где блещут воды,
Лаская пышные брега,
И светлой роскошью природы
Озарены холмы, луга,
Где скал нахмуренные своды
.....

И далее:

Одушевленные поля,
Холмы Тавриды, край прелестный,
Я снова посещаю вас,
Пью жадно воздух сладострастья,
Как будто слышу близкий глас
Давно затерянного счастья
……
(II, 104 - 105)

В начале 1820-х годов Пушкин пишет еще ряд элегий, и этот жанр играет ведущую роль в его лирике периода южной ссылки. Некоторые из пушкинских элегий этого времени еще достаточно традиционны. Это, например, стихотворения «Умолкну снова я...» (1820), «Гроб юноши» (1821), написанные, по словам Б.П. Городецкого, «в духе прежней элегической традиции»[19]. Возвращается Пушкин и к несколько модифицированной «унылой элегии», однако, по верному замечанию О.А. Проскурина, с середины 1821 года «унылая элегия в чистом виде практически исчезает из репертуара Пушкина»[20]. Для элегий Пушкина и начала 1820-х годов по-прежнему характерна повторяемость некоторых мотивов и образов (поэтика узнаваемости вообще является приметой элегического жанра); но каждый

раз в их основе лежит глубоко индивидуальное содержание. 1820-м годом датируется элегия Пушкина «Мне вас не жаль, года весны моей...», сохранившаяся, правда, лишь в черновой, не совсем отделанной рукописи. В ней варьируются мотивы элегии «Погасло дневное светило...»; особенно близко к ней оказывается средняя, вторая строфа:

Мне вас не жаль, неверные друзья,
Венки пиров и чаши круговые —
Мне вас не жаль, изменницы младые, —
Задумчивый, забав чуждаюсь я.

Стихотворение построено так, что заключительное четверостишие

Но где же вы, минуты умиленья,
Младых надежд, сердечной тишины?
Где прежний жар и слезы вдохновенья?
Придите вновь, года моей весны! —
(II, 11)

особенно последний его стих опровергает предыдущие два, полемизирует с ними; как и в «Погасло дневное светило...», отвергаемое прошлое сохраняет, в конце концов, для автора свою ценность. Возможно, именно эта предельная близость обеих элегий и заставила Пушкина отказаться от окончательной отделки и перебелки нового стихотворения.

Лирика Пушкина начала 1820-х годов отнюдь не ограничивается элегиями; однако, по верному замечанию М.Л. Гаспарова, «выйдя на ведущее место, элегия стала притягивать к себе и другие жанры»[21], и прежде всего дружеские послания, наряду с элегиями занимающие значительное место в пушкинской лирике этого времени.

Поскольку дружеские послания представляют собой, по точному определению В.А. Грехнева, «пограничную область между «поэзией» и бытом, вернее, область их сближения»[22], авторский образ в них предельно конкретен и сам этот жанр, по словам Ю.Н. Тынянова, «полон той конкретной недоговоренности, которая присуща действительным обрывкам отношений между пишущим и адресатом»[23]. И, тем не менее, авторский образ и дружеских посланий способен включить в себя черты, присущие лирическому герою элегий; происходит взаимопроникновение жанров пушкинской лирики. Возьмем, например, послание «Алексееву» (1821), адресованное сослуживцу Пушкина. Н.С. Алексеев был в связи с кишиневской сердцеедкой М.Е. Эйхфельдт и приревновал к ней поэта, тоже, по его мнению, волочившегося за ней. Тот успокаивает приятеля:

Мой милый, как несправедливы
Твои ревнивые мечты:
Я позабыл призывы
И плен опасной красоты;
Свободы друг миролюбивый,
В толпе красавиц молодых
Я, равнодушный и ленивый,
Своих богов не вижу в них.
(II, 73)

Все это мало относится к реальному, биографическому Пушкину, зато соответствует образу равнодушного и разочарованного элегического героя. Наблюдая за бурными эмоциями влюбленного, лирический герой послания видит в них отражение давно оставленных им самим страстей:

Его безумным увереньям
И поминутным повтореньям
Люблю с участием внимать;
Я льщу слепой его надежде,
Я молод юностью чужой
И говорю: так было прежде
Во время оно и со мной.
(II, 74)

В рукописи стихотворение имело продолжение, часть которого была воспроизведена и в первой его публикации в «Полярной Звезде» на 1825 год

Я был рожден для наслажденья,
В моей утраченной весне
Как мало нужно было мне
Для милых снов воображенья.
Зачем же в цвете юных лет
Мне изменило сладострастье?
зачем же вдруг увяло счастье
И ни к чему надежды нет?
(II, 345)

В конечных же строках публикации «Полярной Звезды», обращаясь к адресату, автор уверяет его, что разочарование неизбежно настигнет и его:

Люби, ласкай свои желанья,
Надежде, сердцу слепо верь.
Увы! пройдут любви мечтанья,
И будешь то, что я теперь[24].

Стих «Надежде, сердцу слепо верь» в рукописи читался «по-домашнему»: «Надежде и еврейке верь», что прямо выводило

к исходной ситуации: «еврейка» — прозвище М. Эйхфельдт, связанное не с ее национальностью, а с тем, что ее внешность будто бы напоминала Ревекку, героиню популярного романа В. Скотта «Айвенго» (позднее в письме Алексееву 26 декабря 1830 года Пушкин вспоминал «о Еврейке, которую так долго и так упорно таил ты от меня»; X, 255).

Близко к элегическому жанру и большое послание «К Овидию» (1821). Оно относится уже к числу не дружеских, а «высоких» посланий, хотя обращено оно не к современнику, а к давно умершему античному поэту. В построенном по жанровому принципу сборнике «Стихотворения Александра Пушкина» поэт поместил его в раздел «Разных стихотворений», что свидетельствует о колебаниях автора относительно его жанрового приурочения (сначала он думал поместить его среди элегий), но формально как адресованное стихотворение оно, скорее, относится к жанру посланий (кстати, сам Пушкин так и определял его в своих письмах; см. X, 106). Однако и элегическое начало тоже проявляется в нем достаточно очевидно.

Обращение Пушкина к образу римского поэта не случайно. В Бессарабии он столкнулся с живучей легендой (книжного, а не фольклорного происхождения), будто именно здесь провел последние годы своей жизни поэт-изгнанник и здесь же был якобы похоронен. Но Пушкин отнюдь не разделял этих легендарных представлений; напротив, в предполагавшемся примечании к стихотворению он прямо опровергал ее: «Мнение, будто Овидий был сослан в нынешний Аккерман, ни на чем не основано. В своих элегиях он ясно назначает местом своего пребывания город Томы (Tomi) при самом устье Дуная» (II, 344 – 345)[25]. Позднее поэт включил эти строки в одно из примечаний к отдельному изданию первой главы «Евгения Онегина» (1825), но не повторил в последующих полных изданиях романа. Несмотря на скептическое отношение к легенде об Овидии в Бессарабии, именно пребывание там Пушкина оживило его интерес к древнему поэту, имя и произведения которого он знал и прежде и даже упоминал в стихотворениях еще лицейских лет (см. I, 66, 164)[26]. Однако поначалу Овидий привлекал Пушкина, прежде всего как поэт любви, автор цикла «Любовных элегий» («Amores») и поэмы «Наука любви» («Ars amandi»); теперь, на юге, его внимание обращено к нему уже как поэту-изгнаннику, автору позднего цикла элегий «Tristia» («Скорби», или «Скорбные элегии») и «Писем с Понта» («Ex Ponto»)[27]. В произведениях Пушкина начала 1820-х годов имя Овидия упоминается неоднократно и преимущественно по отношению к собственной судьбе:

В стране, где Юлией венчанный
И хитрым Августом изгнанный
Овидий мрачны дни влачил;
Где элегическую лиру
Глухому своему кумиру
Он малодушно посвятил;
Далече северной столицы
Забыл я вечный ваш туман,
И вольный глас моей цевницы
Тревожит сонных молдован.
(«Из письма к Гнедичу», 1821; II, 33)

«Юлией венчанный» — упоминание имени скандально известной дочери римского императора Октавиана Августа, сославшего Овидия будто бы из-за любовной связи с ней поэта, соотносится с легендой, которой Пушкин также не склонен был доверять (см. II, 345). Об Овидии упоминает Пушкин и в начале своего большого и очень значительного «высокого» послания «Чаадаеву» (1821), более подробную характеристику которого я лишен возможности предложить ввиду недостатка времени / места.

В стране, где я забыл тревоги прошлых лет,
Где прах Овидиев пустынный мой сосед...
(II, 47)

Несколько позднее в небольшом послании «Баратынскому. Из Бессарабии» (1822) Пушкин снова связывает с Овидием место своего изгнания:

Еще доныне тень Назона
Дунайских ищет берегов;
Она летит на сладкий зов
Питомцев муз и Аполлона...
(II, 97)

«Тень Назона» — имеется в виду полное имя римского поэта — Публий Овидий Назон. В конце же стихотворения имя Овидия применяется и к адресату стихотворения, как и Пушкин, поэту-изгнаннику: «Но, друг, обнять милее мне // В тебе Овидия живого». Тема Овидия, таким образом, последовательно связывается с представлением о нем как изгнаннике, что позволяет соотнести с ним и судьбы русских поэтов, прежде всего самого Пушкина. Иссле-

дователи говорят даже об особом «Овидиевом цикле» пушкинской поэзии, центром которой и является послание «К Овидию»[28]. Несмотря на недоверие Пушкина к легенде, прямо связывавшей Овидия с Бессарабией, поэт мыслил последнюю как часть обширного региона северного Причерноморья, к которому относится и реальное место ссылки римского поэта, и место ссылки самого Пушкина. В этом именно смысле для поэта «прах Овидиев пустынный мой сосед». Пребывание в Бессарабии актуализовало интерес Пушкина к Овидию, и вскоре же по приезде в Кишинев он берет у своего нового приятеля И.П. Липранди французский перевод сочинений римского поэта[29], по-видимому, с параллельным латинским текстом, поскольку в стихотворении Пушкина «К Овидию» обнаруживаются следы явного знакомства поэта с оригиналом. Пушкинское послание основано на хорошем знании и глубоком проникновении Пушкина в произведения Овидия; в своем стихотворении он главным образом скрыто цитирует их[30], используя как материал для создания образа римского поэта. Интерес к произведениям Овидия периода его ссылки поэт сохранил и впоследствии. Упомянув в рецензии на «Фракийские элегии» В.Г. Теплякова (1836) «Скорбные элегии», Пушкин утверждал, что они «выше, по нашему мнению, всех прочих сочинений Овидиевых» (кроме «Превращений»); в его «Элегиях понтийских» «более истинного чувства, более простодушия, более индивидуальности и менее холодного остроумия. Сколько живости в подробностях! И какая грусть о Риме! Какие трогательные жалобы!» (VII, 289). Б.В. Томашевский заметил: «В этом отзыве чувствуется автор послания к Овидию. Пушкин отмечает именно то, что он перенес из элегий Овидия в характеристику римского поэта, данную в послании»[31]. Действительно, образ Овидия у Пушкина основывается на чертах, почерпнутых в понтийских элегиях римского поэта.

Овидий, я живу близ тихих берегов,
Которым изгнанных отеческих богов
Ты некогда принес и пепел свой оставил.
Твой безотрадный плач места сии прославил,
И лиры нежный глас еще не онемел;
Еще твоей молвой наполнен сей предел.
(II, 62)

С этого обращения к адресату начинает Пушкин свое послание. В нем образ Овидия воссоздается на основе его же стихов.

Ты в тяжкой горести далекой дружбе пишешь:
«О, возвратите мне священный град отцов
И тени мирные наследственных садов!
О други, Августу мольбы мои несите!
Карающую длань слезами отклоните!
Но если гневный бог досель неумолим
И век мне не видать тебя, великий Рим,
Последнею мольбой смягчая рок ужасный,
Приближьте хоть мой гроб к Италии прекрасной!»
Чье сердце хладное, презревшее харит,
Твое уныние и слезы укорит?
Кто в грубой гордости прочтет без умиленья
Сии элегии, последние творенья,
Где ты свой тщетный стон потомству передал?
(II, 63)

И тут же поэт переходит к собственной судьбе, проецируя ее на судьбу Овидия:

Суровый славянин, я слез не проливал,
Но понимаю их. Изгнанник самовольный,
И светом, и собой, и жизнью недовольный,
С душой задумчивой, я ныне посетил
Страну, где грустный век ты некогда влачил.
(II, 63)

Ориентированный на элегическую традицию образ автора строится по контрасту с воссоздаваемым образом римского поэта. Пушкин сохраняет восходящий к элегии «Погасло дневное светило...» мотив добровольного изгнания, и это не «явный обман», как полагает С. Сандлер[32], а именно стремление соблюсти преемственность по отношению к прежним его текстам. Впрочем, и упомянутая американская исследовательница считает, что заявление о якобы добровольной ссылке «есть не что иное как часть общей стратегии стихотворения, суть которой — как можно дольше оттянуть признание в том, что изгнание вовсе не было добровольным»[33]. Именно «К Овидию» закрепляет представление о насильственном изгнании Пушкина, что и позволяет поэту последовательно проводить сравнение собственной судьбы с судьбой Овидия:

Как ты, враждующей покорствуя судьбе,
Не славой — участью я равен был тебе.
(II, 64)

Исследователи пушкинского стихотворения неоднократно подчеркивали, что Пушкин судит об Овидии с точки зрения другой культуры, человека Нового времени. «Пушкинское послание «К Овидию», — пишет, например, Н.В. Вулих, — проникнуто глубоким

сочувствием к римскому изгнаннику. Оно выражает стремление понять поэта — человека другой культуры и другого типа личности»[34]. В своем понимании Овидия Пушкин даже далеко опередил свое время. По словам того же автора, известного филолога-классика, «русский поэт с гениальной прозорливостью как бы предвосхитил то понимание Овидия, к которому мировая классическая филология подошла лишь к XX веку»[35].

Сопоставляя себя с Овидием, русский поэт находит чрезвычайно удачный прием, контрастно сополагая восприятие природы северного Причерноморья римским поэтом — южанином и Пушкиным — северянином, что позволило подчеркнуть индивидуальность сознания своего лирического героя:

Здесь, оживив тобой мечты воображенья,
Я повторил твои, Овидий, песнопенья
И их печальные картины поверял;
Но взор обманутым мечтаньям изменял.
Изгнание твое пленяло втайне очи,
Привыкшие к снегам угрюмой полуночи.
(II, 63)

Наконец, в заключительной части стихотворения Пушкин раскрывает общественный потенциал элегической темы:

Утешься: не увял Овидиев венец!
Увы, среди толпы затерянный певец,
Безвестен буду я для новых поколений,
И, жертва темная, умрет мой слабый гений
С печальной жизнию, с минутною молвой!..
(II, 64)

Первоначально пушкинское послание заканчивалось стихами:

Не славой — участью я равен был тебе.
Но не унизил ввек изменой беззаконной
Ни гордой совести, ни лиры непреклонной.
(II, 344)

В печатной редакции Пушкин, однако, снимает эту эффектную концовку и заменяет ее шестью стихами:

Здесь, лирой северной пустыни оглашая,
Скитался я в те дни, как на брега Дуная
Великодушный грек свободу вызывал,
И ни единый друг мне в мире не внимал;
Но чуждые холмы, поля и рощи сонны,
И музы мирные мне были благосклонны.
(II, 64)

Исследователи по-разному объясняли причину такого изменения. Б.В. Томашевский считал, что заключительные два стиха были устранены как «слишком обнаруживавшие личность автора»[36]. Несколько допущений относительно возможных причин предложил А.Л. Слонимский. Не исключая возможности «цензурных причин», он высказал еще и такие предположения: «Может быть Пушкину казалось неудобным говорить в таком тоне о своей гражданской твердости, унижая вместе с тем Овидия[37], а может быть, и то, что элегическое окончание более подходило к характеру всего послания и более соответствовало настроению данного момента»[38]. Новая концовка позволила ввести и упоминание современного политического события — отсылку к греческому освободительному движению, занимавшему тогда воображение поэта.

Пушкин опубликовал свое послание к Овидию в «Полярной Звезде» на 1823 год; опасаясь придирок цензуры («по-видимому, ее настращали моим именем <…> Главное дело в том, чтоб имя мое до нее не дошло, и все будет слажено», — писал он А. Бестужеву 21 июня 1822 года; X, 32), поэт настоял на анонимной публикации стихотворения (вместо имени автора был поставлен астроним **). В письме брату 30 января 1823 года Пушкин призывал: «Ради Бога, люби две звездочки, они обещают достойного соперника <...> знаменитым нашим поэтам». Пушкин был удовлетворен своим стихотворением; выше в том же письме он писал: «Каковы стихи к Овидию? душа моя, и «Руслан», и «Пленник» и «Noël» и все дрянь в сравнении с ними» (X, 45). Эта высокая автооценка вполне понятна; послание «К Овидию» оказалось чрезвычайно значительным и важным для поэта его произведением. Стихотворение окончательно закрепило тему изгнания как одну из константных биографических реалий, на которых строился авторский образ в поэзии Пушкина. Кроме того, оно дало ценный опыт осмысления исторических реалий для воссоздания образа человека другого времени и другой культуры. Произведения Овидия явились для Пушкина важнейшим историческим источником, на основе которого он строил образ своего персонажа как человека определенного исторического времени, воссоздаваемого поэтическими средствами, Б.В. Томашевский считал, что стихотворение «К Овидию» «было первым опытом воссоздания образа прошлого на основании исторических источников. Это было первое историческое

произведение Пушкина[39]. Вместе с тем историческое прошлое осмыслялось пока лишь по аналогии с современностью. Образ Овидия, преследуемого цезарем августом, соотносился с судьбой самого Пушкина, сосланного по повелению императора Александра I. Отождествляя себя с Овидием, — справедливо заметил Ю.М. Лотман, «давало Пушкину и жизненную роль, и масштаб для измерения собственной личности»[40]. И, тем не менее, создавая свое послание, Пушкин сделал важный шаг на пути формирования историзма как составной части своего творческого мышления. Другим шагом в этом направлении явилась «Песнь о вещем Олеге» (1822).

Свою историческую балладу Пушкин ориентирует на традицию баллад Жуковского и отчасти П.А. Катенина[41]. К жанру баллады Пушкин-поэт обращался сравнительно редко, но относящиеся к нему произведения появляются у него, начиная с 1819 года («Русалка»); незадолго до «Песни о вещем Олеге» Пушкин в этом жанре создает стихотворение «Черная шаль», ставшее одним из наиболее популярных произведений среди его современников. Правда, в подзаголовке оно названо «Молдавской *песней*»; однако сюжет ее разработан скорее в балладном ключе[42]. В «Песни о вещем Олеге» Пушкин обратился к летописному преданию о смерти древнерусского князя Олега, которое привлекло его своей поэтичностью. «Тебе, кажется, «Олег» не нравится, — писал поэт в конце января 1825 года А. Бестужеву, — 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» (X, 97). Воссоздавая древнюю легенду в своей балладе, Пушкин опирался не столько на ее изложение в «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина[43], сколько непосредственно на летописное предание, найденное им в так называемой «Львовской летописи»: Летописец Руской от пришествия Рурика до кончины Царя Ивана Васильевича. Издал Н. Л<ьвов>. СПб., 1792 (книга эта сохранилась в библиотеке Пушкина)[44]. Обращение именно к летописному источнику позволило поэту наиболее достоверно воспроизвести в своей балладе исторический колорит, так как, по справедливому замечанию Б.В. Томашевского, «для Пушкина историческая точность уже в 1822 году становится необходимым условием разработки темы прошлого»[45]. Поэт стремится возможно более проникнуть в характер воссоздаваемой им эпохи; как писал Г.А. Гуковский, задача «Песни о вещем Олеге» «не только изобразить *русскую* народную легенду, выражающую сущность русского духа вообще, но именно изобразить русскую культуру IX – X веков»[46]. Дело, однако, этим не ограничивается; наряду со стремлением к исторической точности Пушкин широко использует и лирический потенциал балладного жанра вплоть до некоторого сближения его — особенно в стилевом выражении — даже с элегией, которая, как мы уже знаем, играет доминирующую роль в пушкинской поэзии начала 1820-х годов, воздействуя и на другие ее жанры. По определению Е.А. Маймина, «Песнь о вещем Олеге» — это «баллада и элегия одновременно»[47]. Лиризм пушкинской баллады особенно отчетливо проявляется в обрисовке образа «вдохновенного кудесника» («волхва»), предрекающего Олегу обстоятельства его смерти. Противостояние «вещего Олега» и «вещего» же кудесника оказывается в центре сюжета баллады. На слова князя:

«Открой мне всю тайну, не бойся меня:
В награду любого возьмешь ты коня» —

«мудрый старец» горделиво ответствует:

«Волхвы не боятся могучих владык,
А княжеский дар им не нужен;
Правдив и свободен их вещий язык
И с волей небесною дружен».
(II, 100)

Это место пушкинской баллады имеет принципиально важное для понимания ее содержания значение; кудесник не только утверждает свою независимость от «могучих владык», но и ставит себя почти вровень с князем: «Правдив и свободен их вещий язык...». «Вещему Олегу», названному так в соответствии с летописной традицией (в «Словаре языка Пушкина» «вещий» определяется как «обладающий даром предвидения, мудрый»; к князю Олегу применимо второе значение) противостоит «вещий» (в первом значении) кудесник. «На основе этой начальной антиномии: *вещий Олег — вещий язык* — строится балладный конфликт», разрешаемый «в пользу «воли небесной», перед которой «муж судьбы» в конечном итоге все-таки бессилен», — отмечает современный ученый В.А. Кошелев[48].

В «Песни о вещем Олеге» в поэзии

Пушкина появляется образ прорицателя (и пророка), который вскоре же будет тесно связан с представлением о поэте. Пушкинская историческая баллада стоит у истоков этого пути: ее лирическое содержание позволяет связать тему «кудесника, любимца богов» с проблемой поэта и поэзии. В своей балладе; утверждает В.А. Кошелев, «Пушкин впервые поставил и решил излюбленную идею об особенном значении поэта в сфере «мирской власти», о неизбежном конфликте двух вещих знаний о жизни. Таков смысл его философской притчи»[49]. При таком понимании возможно соотнесение конфликта Олег — кудесник и с реально-биографическими обстоятельствами Пушкина в его отношениях с властью. «Песнь о вещем Олеге», справедливо отмечает другой автор (О.А. Проскурин), «оказывается первым опытом импликации в исторический материал размышлений Пушкина над коллизией поэт — монарх и, в частности, над коллизиями его персональных отношений с Александром», и это, считает исследователь, придает пушкинской «философско-исторической балладе-элегии» «смысловую двупланность»[50]. И тогда возникает возможность сопоставления «Песни о вещем Олеге» с посланием к Овидию, в котором, как мы видели, историческая тема также соотносилась с современными биографическими и историческими коллизиями, что характерно для пушкинского историзма периода его становления. «Песнь о вещем Олеге» не становится исключением в этом ряду; невозможно, поэтому согласиться с Б.В. Томашевским, полагавшим, будто в балладе Пушкина «совершенно не отразились центральные вопросы времени» и она «кажется какой-то картинкой, никак с прочим творчеством Пушкина не связанной»[51].

Итак, многие произведения пушкинской лирики начала 1820-х годов оказались в орбите воздействия элегического жанра или, по крайней мере, элегического стиля. Напомню мысль М.Л. Гаспарова о том, что у Пушкина «элегия стала притягивать к себе другие жанры»[52].

Наиболее близко к элегии стоят антологические стихотворения Пушкина 1820 – 1823 годов. Позднее в сборнике «Стихотворения Александра Пушкина» 1826 года (произведения в нем были распределены по жанрам), Пушкин выделил ряд своих стихотворений этого рода в раздел «Подражания древним»; еще ранее в одной из своих рукописных тетрадей поэт стал было формировать цикл стихов под заглавием «Эпиграммы во вкусе древних». Последнее обозначение указывает на связь пушкинского замысла с вызвавшим большой интерес современников опытом перевода К.Н. Батюшковым ряда античных антологических стихотворений в составе изданной им совместно с другим арзамасцем С.С. Уваровым брошюры «о греческой антологии» (1820)[53]. Определяя в помещенной к ней статье особенности древнегреческой эпиграммы, Уваров писал: «Ей все служит предметом: она то поучает, то шутит и почти всегда дышит любовию. Часто она не что иное, как мгновенная мысль или быстрое чувство, рожденное красотами природы или памятниками художества». Пушкин уловил эту всеобъемлемость античной эпиграммы, и его «Подражания древним» воплощают многообразные возможности антологического жанра. К ним относятся стихотворения «Муза» (1821), «Дориде» (1820), «Нереида» (1820), «Диохея» (1821), «Дорида» (1820), «Дева» (1821), «Красавица перед зеркалом» (1821) и др. Показательно, что в раздел «Подражания древним» Пушкин поместил и стихотворение «Редеет облаков летучая гряда...», первоначально опубликованное под заглавием «Элегия»; это показывает насколько тесно в сознании поэта переплелись антологический и собственно элегический жанры. В ряду других «подражаний древним» особенно близко к элегии стоит замечательное стихотворение 1823 года «Ночь» — один из шедевров любовной лирики Пушкина:

Мой голос для тебя и ласковый и томный
Тревожит позднее молчанье ночи темной.
Близ ложа моего печальная свеча
Горит; мои стихи, сливаясь 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...

(II, 138)

По точному наблюдению О.А. Проскурина, это более позднее по отношению к основному массиву антологических стихотворений 1820 – 1821 годов произведение «скорее знаменовало выход за пределы Антологии <...> Это уже переход Антологии в элегию»[54].

Наиболее показательны для антологического жанра у Пушкина такие стихотворения, как «Муза» и «Нереида». В первом вос-

создается необычайно выразительный образ Музы:

В младенчестве моем она меня любила
И семиствольную цевницу мне вручила;
<.....>
Прилежно я внимал урокам девы тайной;
И, радуя меня наградою случайной,
Откинув локоны от милого чела,
Сама из рук моих свирель она брала:
Тростник был оживлен божественным
дыханьем
И сердце наполнял святым очарованьем.
(II, 26)

Пушкин ценил это свое стихотворение и несколько раз вписывал его в альбомы, говоря при этом: «Я люблю его — оно отзывается стихами Батюшкова». Уже в этом стихотворении видно стремление к созданию пластичного образа, и это вообще характерно для антологической поэзии; по удавам Б.В. Томашевского, в пушкинских «Подражаниях древним» «было своеобразное равновесие поэтических образов, особая пластичность»[55]. Особенно показательно в этом отношении стихотворение «Нереида»:

Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду,
По утренней заре я видел нереиду.
Сокрытый меж дерев, едва я смел дохнуть:
Над ясной влагою полубогиня грудь
Младую, белую как лебедь, воздымала
И пену из власов струею выжимала.
(II, 22)

«Прислушайтесь к этим звукам, — восторженно писал Белинский, — и вам покажется, что вы *видите* пред собою превосходную античную статую»[56]. Не случайно обращение в антологическом стихотворении к крымской теме; именно впечатления от следов греческой Тавриды актуализовали для Пушкина интерес к античности. «Крым, — справедливо замечает О.А. Проскурин, — оставаясь реальным географическим пространством, в то же время приобретает черты пространства мифологического»[57]. Это и позволило перенести реальные впечатления от прекрасной девушки на мифологическое существо (нереида — нимфа, дочь морского божества Нерея); вместе с тем стихотворение проникнуто глубоким лирическим содержанием, воплощая эмоциональное переживание лирического субъекта («Сокрытый меж дерев, едва я смел дохнуть»), за которым угадываются конкретно-биографические черты автора стихотворения. В рукописи и в первопечатном тексте третий стих читался: «Сокрытый меж олив...»; деталь, которая, по словам Б.П. Городецкого, «соотносила место действия эпизода, списанного в стихотворении с оливковой рощей на берегу моря около дома, где жили Раевские»[58].

Что же касается собственно элегий, то этот жанр у Пушкина претерпевает заметную эволюцию. Поэт внимательно следил за развитием элегического жанра в современной русской лирике; особенное его внимание привлекли элегии Е.А. Баратынского, успешно дебютировавшего в этом жанре. «Первые произведения Баратынского были элегии, — заметит Пушкин позднее, откликаясь на авторский сборник стихотворений поэта 1827 года, — и в этом роде он первенствует» (VII, 36). Видя в Баратынском «нашего первого элегического поэта» (VII, 59), Пушкин уже в начале 1820-х годов восторженно отзывался о его элегиях. «Но каков Баратынский? — шутливо писал поэт П.А. Вяземскому 2 января 1822 года, — <...> Оставим все ему эротическое поприще и кинемся каждый в свою сторону, а то спасенья нет» (X, 29). Считая, что Баратынский «полон истинной элегической поэзии» (X, 36), Пушкин внимательно присматривался к его стихотворениям в этом жанре: «Баратынский — прелесть и чудо. «Признание» — совершенство. После него никогда не стану печатать своих элегий...», — писал он А. Бестужеву 12 января 1824 года (X, 64). Последнее заявление, конечно, шутливое преувеличение. В «Полярной Звезде» на 1824 год непосредственно вслед за упомянутой Пушкиным элегией Баратынского «Признание» («Притворной нежности не требуй от меня...») под заглавием «Элегия» было помещено стихотворение Пушкина «Простишь ли мне ревнивые мечты...» (1823), которое поэт, недовольный грубыми опечатками в «Полярной Звезде», вскоре же повторно опубликовал в другом периодическом издании. Будучи одной из лучших элегий Пушкина южного периода, стихотворение это бесспорно учитывает опыт Баратынского, хотя вообще путь Пушкина-элегика был существенно от него отличен. Тем не менее, вслед за Баратынским Пушкин значительно усложняет свою элегию, углубляя ее психологическую конкретность[59]. Слово «мечты» следует понимать как «химера, иллюзии, наваждение»[60]. В поисках якобы реального адресата стихотворения (что совсем не обязательно) исследователи отождествили

его с Амалией Ризнич, предметом сильного и мучительного любовного увлечения Пушкина в Одессе[61]. Однако это предположение противоречит содержанию элегии, обращенной к девушке, а не замужней женщине. Ясность в понимание стихотворения внес В.Э. Вацуро, установивший вслед за Б.Л. Модзалевским связь его с элегией французского поэта Мильвуа «Беспокойство» (в бумагах Пушкина сохранилась собственноручная копия этого стихотворения)[62]. Вероятная связь с французской элегией, конечно, не препятствует признанию оригинальности пушкинского стихотворения. В нем Пушкин обращается к разновидности так называемой аналитической элегии, широко представленной в творчестве Баратынского, но не свойственной французскому образцу; речь может идти только об известном сходстве исходной лирической ситуации:

Простишь ли мне ревнивые мечты,
Моей любви безумное волненье?
Ты мне верна: зачем же любишь ты
Всегда пугать мое воображенье?

«Ревнивые мечты» лирического героя не только получают свое развитие; но сама психологическая ситуация, вызывающая их, обогащается дополнительными подробностями, В стихотворении появляются новые «персонажи» («красавица другая», «соперник вечный мой»), мысль о которых усиливает страдания мучимого ревностью лирического героя. По верному наблюдению В.А. Грехнева, «в картину лирического переживания вплетаются беглые и отрывочные «очерки» жизненных положений»[63], и это способствует более обстоятельному раскрытию лирической эмоции, анализ которой представлен в стихотворении Пушкина. Завершается оно выражением уверенности лирического героя в любви «ты»:

Но я любим... Наедине со мною
Ты так нежна! Лобзания твои
Так пламенны! слова твоей любви
Так искренно полны твоей душою!
Тебе смешны мучения мои;
Но я любим, тебя я понимаю.
Мой милый друг, не мучь меня, молю:
Не знаешь ты, как сильно я люблю,
Не знаешь ты, как тяжко я страдаю.
(II, 146)

Прослеживая в своей статье переживания лирического героя пушкинского стихотворения, В.Э. Вацуро показал, что «картины» в нем «выстраиваются с нарастающей степенью напряженности и убедительности»; поэт стремится «показать движение чувства от легкого подозрения к самовнушению и затем отбросить наваждение резким контрастом:

Но я любим...»[64]

В.Э. Вацуро связал стихотворение Пушкина с литературной обстановкой начала 1820-х годов, обозначившимся кризисом элегии[65]. Не случайно поэтому, что, будучи высшим проявлением элегии как жанра пушкинского творчества, стихотворение «Простишь ли мне ревнивые мечты...» оказалось на пороге разрыва с традиционной элегией. Пока же в поэзии Пушкина начала 1820-х годов элегия не только оказывает воздействие на направление его лирики, но перешагивает за ее пределы и становится во многом определяющим началом и его «южных» поэм, стоящих в центре пушкинского творчества романтического периода.

«Южные» поэмы Пушкина представляют собой важный этап творчества поэта; в них наглядно проявляется его ориентация на «восточные поэмы» Байрона. Именно в Крыму, находясь в кругу молодых Раевских, свободно владевших английским языком, Пушкин начинает знакомиться с поэзией Байрона в оригинале, и это знакомство явилось для него настоящим потрясением. В бумагах поэта сохранился относящийся к началу 1820-х годов автограф: французский перевод в прозе начальных стихов поэмы Байрона «Гяур» и несколько стихов поэтического перевода их на русский язык (см. II, 96, 363-364, 391 — перев. с франц.). Эта хотя и оставшаяся нереализованной попытка свидетельствует о большом внимании Пушкина к особо полюбившейся ему поэме Байрона. Впоследствии Пушкин признавался, что его поэма «Бахчисарайский фонтан», как и «Кавказский пленник», «отзывается чтением Байрона, от которого я с ума сходил» (VII, 118). Поэт, как всегда, очень точен в своем словоупотреблении: выражение «*отзывается чтением* Байрона» не предполагает полного подчинения традиции великого английского романтика, но имеет в виду лишь общую ориентированность на нее как на достойный внимания образец. Вместе с тем в литературе о Пушкине, начиная с прижизненной критики, проблема его «байронизма» нередко сводилась к представлению о всеобъемлющем влиянии Байрона на его русского собрата. Нельзя, однако, преувеличивать значения воздействия

Байрона на Пушкина. В своем классическом труде «Байрон и Пушкин» крупнейший филолог В.М. Жирмунский убедительно показал, что Пушкин ориентировался главным образом на формальные жанровые приметы созданной Байроном романтической (лирической) поэмы; поэтому воздействие Байрона нисколько не препятствовало проявлению оригинальности дарования русского поэта, оставшегося довольно равнодушным ко многим принципиальным для Байрона особенностям его «восточных поэм» (образ демонического, мятежного героя, «мировая скорбь» и т.д.). В предисловии к немецкому переизданию его давней книги (1969), суммируя свои наблюдения начала 1920-х годов, ученый писал, что проведенное им сопоставление обоих поэтов «вскрыло глубокое различие между искусством Байрона и Пушкина. С самого начала школа Байрона была связана для Пушкина с внутренним сопротивлением и борьбой против учителя, которая, в конце концов, должна была привести к окончательному преодолению «байронизма»»[66]. И действительно, на страницах его книги можно найти многочисленные указания на расхождения Пушкина с байроновской традицией, свободное обращение с ней[67]. И современные исследователи нередко отмечают сложность и неоднозначность проблемы пушкинского «байронизма». Пушкин, отмечал, например, Е.А. Маймин, «Не подражал Байрону, а органически усваивал байроническую поэтику и иные байронические мотивы, подчиняя их целям и задачам, имеющим прямое отношение к современной ему русской жизни <...> Байронизм был для Пушкина не ученичеством, а проявлением его способности откликаться на все живое»[68]. Пушкин обращался к Байрону потому, что как выразитель духа своей эпохи он был близок ему, соответствовал его собственным устремлениям. «Байроновские произведения, — справедливо замечает С.А. Фомичев, — читаются в это время Пушкиным как исповедь собственного сердца и потому пушкинский байронизм — это не подражание, а сопереживание»[69]. Более того, в отношении Пушкина к великому английскому поэту, путях преодоления им его воздействия можно усмотреть некую параллель в развитии творчества... самого Байрона. Как это убедительно показал крупный американский пушкинист У. Викери, имеет место то, что он назвал «параллелизмом» литературного развития обоих, поэтов. По его словам, ««байронизм» нельзя отождествлять с Байроном, то есть с литературным наследием Байрона. <...> Если можно говорить о пушкинском «преодолении байронизма», то можно с не меньшим основанием утверждать, что и сам Байрон в *Дон-Жуане* осуществил «преодоление байронизма»[70].

Таким образом, проблема «Байрон и Пушкин» очень сложна и несводима к представлению о «подчинении» Пушкина своему образцу. Тем не менее, это реальная проблема, отнюдь не утратившая своей актуальности и в наше время. Трудно согласиться с мнением О.А. Проскурина о якобы «проблематичности» отношений поэзии Пушкина южного периода с байронизмом, а также с его утверждением, будто «мощным препятствием» на пути изучения литературно-эволюционной роли южных поэм оказался «совершенно второстепенный вопрос о «байронизме» и байронов-ских «влияниях»[71]. Но зато поддержки и одобрения заслуживает указание О. Проскуриным на первостепенное значение «сдвигов», которые были осуществлены Пушкиным в национальной поэтической традиции[72]. В плане прослеживания усвоения и обогащения Пушкиным национальных литературных традиций его исследование представляет исключительную ценность и интерес[73]. Именно на путях совмещения привычных представлений о «байронизме» Пушкина и преломления в его творчестве национальных поэтических традиций возможно дальнейшее плодотворное изучение его творчества.

Из поэм Пушкина начала 1820-х годов мы пока рассмотрим только «Кавказского пленника» и «Бахчисарайский фонтан»; к «южным» поэмам относятся еще «Братья разбойники», незавершенная поэма «Вадим» и несколько нереализованных замыслов. Позднее мы остановимся еще на «Цыганах», завершающих цикл «южных» романтических поэм Пушкина. К южному периоду (но не к «южным поэмам»!) относится еще стоящая особняком в ряду пушкинских поэм этого времени кощунственная поэма «Гавриилиада», от рассмотрения которой мы тоже воздержимся[74].

Первую из «южных» поэм — «Кавказский пленник» — Пушкин задумал еще на Кавказе, начал набрасывать в августе 1820 года в Гурзуфе; основная работа над поэмой ведется до декабря 1820 года в Кишиневе, на начало 1821 года приходится ее перебелка, а 15 мая 1821 года добавляется к ней эпилог. В

конце апреля 1822 года он отправляет поэму в Петербург Н.И. Гнедичу, взявшему на себя, по словам Пушкина, «скучные заботы издания» (X, 31), и уже в конце августа — начале сентября 1822 года первое издание «Кавказского пленника» выходит в свет.

В центре новой поэмы Пушкина, как и в романтической лирике ее автора, остается проблема характера. Позднее (1830) поэт скажет: ««Кавказский пленник» — первый опыт характера, с которым я насилу сладил» (VII, 118); но еще в 1822 году в письме В.П. Горчакову он заметил: «Характер Пленника неудачен; доказывает это, что я не гожусь в герои романтического стихотворения» (X, 42; в словоупотреблении Пушкина «стихотворение» — любое произведение в стихах независимо от объема и жанра). «*Я* не гожусь» связано с тем, что Пушкин строил характер героя своей поэмы на автобиографической основе. Автобиографизм образа Пленника не означает, конечно, ситуативной близости к пушкинской биографии; он основывается на том, что герой поэмы близко напоминает лирического героя элегий Пушкина. Именно романтическая элегия оказалась единственной русской поэтической традицией, на которую мог опереться поэт, создавая характер своего героя, и его образ, ориентированный на «я» лирики Пушкина, возникает на основе этой традиции. Задуман же образ Пленника как выражение характерных черт современного героя времени: «Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19-го века», — писал Пушкин в цитированном выше письме В. Горчакову (X, 42). Задача эта оказалась значительно шире возможностей романтической лирической поэмы; в черновом письме Н.И. Гнедичу 29 апреля 1822 года Пушкин заметил: «характер главного лица <...> приличен более роману, нежели поэме» (X, 508); в результате у него возникает ощущение нереализованности поставленной задачи, и следствием этого оказывается общая неудовлетворенность своей новой поэмой, автооценка которой, хотя и не всегда, носит преимущественно негативный оттенок. Все в том же письме В. Горчакову Пушкин так формулировал свою мысль «Вообще я своей поэмой очень недоволен и считаю ее ниже «Руслана» — хоть стихи в ней зрелее» (X, 41; ср. 23; 24). Это, конечно, очень субъективная оценка; на самом деле «Кавказский пленник» ушел далеко вперед от «Руслана и Людмилы», обозначив новую стратегию стихотворного эпоса Пушкина, и проявилось это, прежде всего в новой организации авторского начала в поэме.

Автор в «Кавказском пленнике» предстает иначе, чем в «Руслане и Людмиле», как носитель лирического начала, определяя личное отношение к изображаемому, и именно в этом качестве он во многом как бы сливается со своим героем. В обращенном к Н.Н. Раевскому-младшему Посвящении к поэме Пушкин, имея в виду почти полное соответствие внутреннего мира героя и автора заявлял:

Ты здесь найдешь воспоминанье,
Быть может, милых сердцу дней,
Противуречия страстей,
Мечты знакомые, знакомые страданья
И тайный глас души моей.
(IV, 81-82)

В цитированном выше письме Гнедичу Пушкин писал о «Кавказском пленнике»: «Признаюсь, люблю его сам, не зная за что; в нем есть стихи моего сердца» (X, 508). Исходная характеристика не названного по имени героя поэмы Пленника, воссоздается средствами романтической элегии; представляя своего героя, поэт говорит, что он «лучших дней воспоминанье // В *увядшем сердце* заключил» (IV, 34; курсив мой. – Л.С.) И далее, близко следуя за своей недавней элегией «Погасло дневное светило...», поэт пишет:

Людей и свет изведал он
И знал неверной жизни цену.
В сердцах друзей нашед измену,
В мечтах любви безумный сон...
(IV, 85)

«Я» пушкинской элегии переводится в третье лицо («он»); но в контексте поэмы автор и «я» героя почти тождественны. Показательно, что из первоначального текста поэмы Пушкин заимствовал предназначенные было для монолога Пленника стихи, превратив их в самостоятельную элегию; на их связь указывает рукописное заглавие «Элегия (из поэмы «Кавказ»)»[75], опущенное в печати. По предположению Б.В. Томашевского, стихи, соответствующие тексту элегии «Я пережил свои желанья...», Пушкин думал внести в монолог Пленника во второй части поэмы после слов «Без упоенья, без желаний // Я вяну жертвою страстей» (IV, 94); но отказался от этого,

предпочтя их публикацию в виде отдельного стихотворения (см. II, 27)[76]. Случай этот убедительно подтверждает взаимопереходность «я» героя и автора в поэме Пушкина.

Появление Пленника на Кавказе мотивировано как бегство из привычного мира в поисках свободы (вариант лирической темы добровольного изгнания; ср. «Погасло дневное светило...»):

Отступник света, друг природы,
Покинул он родной предел
И в край далекий полетел
С веселым призраком свободы.
(IV, 85)

Конечно, речь здесь идет, прежде всего, о внутреннем освобождении, но, как всегда у Пушкина, слово «свобода» полисемантично, допуская и политический его смысл. Не случайно из цензурных соображений в прижизненных публикациях «Кавказского пленника» пришлось опустить стихи, следующие за приведенными выше:

Свобода! он одной тебя
Еще искал в пустынном мире.
Страстями чувства истребя,
Охолодев к мечтам и к лире,
И с верой, пламенной мольбою
Твой гордый идол обнимал.
(IV, 85)

И, тем не менее, не следует чрезмерно политизировать содержание «Кавказского пленника»[77], смысл поэмы связан главным образом с решением психологических, нравственных, а не политических задач.

Для самого же Пленника свобода, к которой он так жадно стремился, оборачивается... рабством:

Он раб. Склонясь главой на камень,
Он ждет, чтоб с сумрачной зарей
Погас печальной жизни пламень,
И жаждет сени гробовой.
(IV, 85)

Итак, в исходной характеристике Пленника герой представляется как «отступник света, друг природы»; уже здесь намечается основная антиномия поэмы: «свет» — «природа» = «цивилизация» — «дикость», «европеец» — «черкесы» («Но европейца все вниманье // Народ сей чудный привлекал»; IV, 88)[78] и именно в этой ситуации возникает и другая антиномия «свобода» — «рабство»; оказавшись в незавидном положении «раба» «вольных» черкесов, Пленник стремится к обретению вновь утраченной свободы:

... Сев на бреге
Мечтает русский о побеге;
Но цепь невольника тяжка...
(IV, 98)

И хотя в общем для пушкинской поэмы свойственна некоторая идеализация патриархальной черкесской вольности, нельзя все же сказать, что она явно предпочтена миру цивилизации, сознательно отвергнутого героем. Положение, в которое он попал, не позволяет решить проблему в пользу либо патриархального уклада, либо цивилизации. Их трагическая несовместимость подчеркнута в ситуации Пленник — Черкешенка, на которой строится несложный сюжет пушкинской поэмы.

В соответствии с байроновской традицией романтической (лирической) поэмы Пушкин строит «Кавказского пленника» по принципу так называемой «вершинной» композиции (термин В.М. Жирмунского): все действие поэмы сводится к нескольким основным эпизодам («вершинам»), и прежде всего это сцена появления Пленника в черкесском ауле. Первоначально Пушкин подробно воспроизвел пленение героя (см. IV 376-377), частично сохранив некоторые детали этого эпизода в подробном описании быта черкесов (см. IV, 89). В окончательном же тексте поэмы появление Пленника — первая «вершина» — предстает в редуцированном виде:

Текут беседы в тишине;
Луна плывет в ночном тумане;
Вдруг перед ними на коне
Черкес. Он быстро на аркане
Младого пленника влачил.
«Вот русский!» — хищник возопил.
(IV, 83)

Остальные «вершины» представляют уже эпизоды встреч Пленника и Черкешенки, включая завершающий эпизод освобождения ею героя из плена. Пространство между «вершинами» заполняется описаниями черкесского быта, которые Пушкин особенно ценил: «описание нравов черкесских, самое сносное место во всей поэме», — заметил поэт в черновом письме Гнедичу (X, 507), а в другом письме — также не раз уже цитированном — В. Горчакову писал: «Черкесы, их обычаи и нравы занимают большую и лучшую часть моей повес-

ти; но все это ни с чем не связано и есть истинный hors d'oeuvre <нечто добавочное, фр.>» (X, 42). Использовав это пушкинское выражение, Ю.Н. Тынянов отметил принципиальную важность «описательного материала» в «Кавказском пленнике», который «давал ощущение большой формы (хоть он и был hors d'oeuvre, но вся вещь на нем и держалась)»[79]. Вместе с тем Пушкин подчеркивал внесюжетный характер «описания нравов черкесских», которое «не связано ни с каким происшествием и есть не что иное, как географическая статья или отчет путешественника»; X, 507). Действительно, описания в «Кавказском пленнике» были основаны на впечатлениях, полученных Пушкиным во время краткого пребывания его на Кавказе. «Автор, — писал П.А. Вяземский в рецензии на поэму Пушкина, — наблюдал как поэт и передает читателю свои наблюдения в самых поэтических красках» (Пушкин в прижизненной критике, <Т. 1>, с. 127). Много лет спустя, побывав вновь на Кавказе, Пушкин в «Путешествии в Арзрум» вернулся к теме своего «Кавказского пленника»; новая встреча с местами действия его ранней поэмы позволила ему, несмотря на свойственную поэту суровую автооценку ее, отметить и ее очевидные достоинства. Найдя, якобы случайно «измаранный список «Кавказского пленника»», пишет Пушкин, он «перечел его с большим удовольствием»: «Все это слабо, молодо, неполно; но многое угадано и выражено верно». (VI, 440-441)[80]. Белинский считал, что это замечание Пушкина — «лучшая критика, какая когда-либо была написана на «Кавказского Пленника»»[81].

В «Кавказском пленнике» описания введены в текст поэмы как впечатления героя, по словам Б.В. Томашевского, «Пленник не только герой, но и то, что можно назвать субъектом повествования»[82]; он с интересом наблюдает окружающую его экзотическую среду:

Меж горцев пленник наблюдал
Их веру, нравы, воспитанье,
Любил их жизни простоту,
Гостеприимство, жажду брани,
Движений вольных быстроту,
И легкость ног, и силу длани...
(IV, 88)

И вслед за этим дается длинный перечень особенностей поведения и быта черкесов, их воинственности («Черкес оружием обвешан; // Он им гордится, им утешен...»; IV, 89), их склонности к жестокости, но одновременно и добродушия. Герой поэмы

любопытный, созерцал
Суровой простоты забавы
И дикого народа нравы
В сем верном зеркале читал —
<.....>
Беспечной смелости его
Черкесы грозные дивились,
Щадили век его младой
И шепотом между собой
Своей добычею гордились.
(IV, 91-92)

Современная Пушкину критика по-разному отнеслась к этим, столь ценимым поэтом описаниям. Они показались излишними И.В. Киреевскому, который в своей статье «Нечто о характере поэзии Пушкина» утверждал, что они «бесполезно останавливают действие, разрывают нить интереса и не вяжутся с тоном целой поэмы»[83]. Другие же рецензенты сочувственно отнеслись к этой особенности пушкинской поэмы; «для читателя ее, — писал П.А. Вяземский, — много занимательного в описании...»[84]. Одновременно он отмечал недостаток действия в поэме, некоторую неясность и недовершенность образа ее героя. Последнее обстоятельство отмечали и другие критики пушкинской поэмы (П.А. Плетнев, М.П. Погодин, А.Ф. Воейков)[85]. Пушкин охотно с этим замечанием согласился. В предисловии ко второму изданию «Кавказского пленника» (1828) он писал, что «соглашается с общим голосом критиков, справедливо осудивших характер пленника...» (IV, 375). Вместе с тем он подчеркнул здесь и то, что его поэма, «снисходительно принятая публикою, обязана своим успехом верному, хотя слегка означенному, изображению Кавказа и горских нравов» (IV, 375).

Описания в «Кавказском пленнике», та роль, которую они играют в композиции поэмы, заметно отличают ее от байроновской лирической поэмы, обнаруживая оригинальность художественных решений русского поэта[86]. Другим существенным отличием «Кавказского пленника» от «восточных поэм» Байрона явился отказ Пушкина от присущего последним так называемого «единодержавия» главного героя (термин В.М. Жирмунского). Хотя Черкешенка и занимает по отношению к Пленнику несколько подчиненное положение, все же ей отведена более значительная роль, чем та, которую играют второстепенные

женские персонажи в байроновских поэмах. Современная Пушкину критика находила даже, что характер Черкешенки, как писал, например, П.А. Плетнев, «гораздо обдуманнее и совершеннее, нежели характер» Пленника[87]. Пушкин сам высоко ценил созданный им поэтический образ: «Черкешенка моя мне мила, любовь ее трогает душу», — писал он в черновом письме Гнедичу (X, 507), а несколько позднее в LVII строфе первой главы «Евгения Онегина» вспомнил «деву гор, *мой идеал*» (V, 28; курсив мой. – Л.С.). В письме В. Горчакову, отвечая, по-видимому, на соображения адресата по поводу прочитанного тем «Кавказского пленника», заметил даже: «Конечно, поэму приличнее было бы назвать «Черкешенкой» — я об этом не подумал» (X, 42). Все это свидетельствует не только о признании поэтом своей большой удачи, но и о том, что образ Черкешенки занимает в поэме очень важное, хотя и не равноправное еще главному герою положение. Ее безответная любовь к Пленнику оттеняет холодность героя, неспособного отвлечься от своей прежней пусть и неразделенной любви:

Впервые девственной душой
Она любила, знала счастье;
Но русский жизни молодой
Давно утратил сладострастье:
Не мог он сердцем отвечать
Любви младенческой, открытой —
Быть может, сон любви забытой
Боялся он воспоминать.
(IV, 87)

Показательно, что именно к этому месту поэмы относится единственное в ней развернутое лирическое отступление[88], лишний раз подчеркивающее предельную близость героя и автора:

Не вдруг увянет наша младость,
Не вдруг восторги бросят нас,
И неожиданную радость
Еще обнимем мы не раз;
Но вы, живые впечатленья,
Первоначальная любовь,
Небесный пламень упоенья,
Не прилетаете вы вновь.
(IV, 87)

В несводимости обоих персонажей — источник неизбежной трагедии (взаимопониманию Пленника и Черкешенки препятствует и принадлежность к разным мирам). Признание Пленника в своей былой любви, препятствующей ему разделять чувство Черкешенки, разбивает ее сердце:

«Ты любишь, русский? ты любим?..
Понятны мне твои страданья...
Прости ж и мне мои рыданья,
Не смейся горестям моим».
(IV, 96)

И, тем не менее, прервав, казалось бы, отношения с Пленником, Черкешенка, воспользовавшись благоприятным моментом, вновь приходит к нему с целью освободить его из плена:

«Ты волен, — дева говорит, —
Беги!» Но взгляд ее безумный
Любви порыв изобразил.
Она страдала...
(IV, 99)

Страдания Черкешенки ставят ее в равнозначное Пленнику положение: теперь и с ее образом связываются элегические мотивы разочарования. Отказываясь сопроводить героя в его бегстве, она говорит:

«Нет, русский, нет!
Она исчезла, жизни сладость;
Я знала все, я знала радость;
И все прошло, пропал и след».
(IV, 99)

Освобождению Пленника контрастирует гибель Черкешенки:

Вдруг волны глухо зашумели,
И слышен отдаленный стон...
<.....>
Но нет черкешенки младой
Ни у брегов, ни под горой...
Все мертво... на брегах уснувших
Лишь ветра слышен легкий звук,
И при луне в водах плеснувших
Струистый исчезает крут.
Все понял он...
(IV, 100)

Сцена гибели Черкешенки нарочито недосказана; Пушкин следовал здесь романтической поэтике, исключавшей предельную ясность всех деталей повествования. В письме П.А. Вяземскому 6 февраля 1823 года, имея в виду финал «Кавказского пленника», поэт заметил: «не надобно все высказывать — это есть тайна занимательности» (X; 47). Позднее Вяземский в предисловии к «Бахчисарайскому фонтану» Пушкина иронически говорил

«об одном классическом читателе, который никак не понимал, что сделалось в «Кавказском пленнике» с черкешенкою <...> Он пенял поэту, зачем тот не облегчил его догадливости, сказав прямо и буквально, что черкешенка бросилась в воду и утонула»[89]. Сцена гибели Черкешенки в поэме Пушкина соотносится с самоубийством бедной Лизы Карамзина (наблюдение О.А. Проскурина), представляя собой, по словам названного исследователя, «цитатную развязку»[90]. И, тем не менее, завершается «Кавказский пленник» оптимистической концовкой:

Редел на небе мрак глубокий,
Ложился день на темный дол,
Взошла заря. Тропой далекой
Освобожденный пленник шел,
И перед ним уже в туманах
Сверкали русские штыки,
И окликались на курганах
Сторожевые казаки.
(IV, 100)

Закрепляет эту новую тональность Эпилог, вступающий в неожиданное соотношение с сюжетной частью поэмы. Утверждение неизбежности покорения Россией Кавказа противостоит идеализации горцев в поэме; их «дикая вольность» обречена:

Подобно племени Батыя[91]
изменит прадедам Кавказ,
Забудет алчной брани глас,
Оставит стрелы боевые,
К ущельям, где гнездились вы,
Подъедет путник без боязни,
И возвестят о вашей казни
Преданья темные молвы.
(IV, 102)

Пушкин с энтузиазмом, в духе одической традиции, противостоящей элегической в основном тональности предшествующих частей поэмы, говорит о завоевании Кавказа и русских полководцах, осуществляющих эту соответствующую национальным интересам России задачу:

И воспою тот славный час,
Когда, почуя бой кровавый,
На негодующий Кавказ
Подъялся наш орел двуглавый...
<.....>
Тебя я воспою, герой,
О Котляревский, бич Кавказа!
Куда ни мчался ты грозой —
Твой ход, как черная зараза,
Губил, ничтожил племена...
<.....>
Но се — Восток подъемлет вой!..
Поникни снежною главой.
Смирись, Кавказ: идет Ермолов!
(IV, 101-102)

Эпилог «Кавказского пленника» вызвал решительный протест Вяземского, который в письме А.И. Тургеневу 27 сентября 1822 года писал: «Мне жаль, что Пушкин окровавил последние стихи своей повести. Что за герой Котляревский, Ермолов? <...> От такой славы кровь стынет в жилах и волосы дыбом становятся <...> гимны поэта никогда не должны быть славословием резни. Мне досадно на Пушкина: такой восторг — настоящий анахронизм». Вяземский сожалел, что по цензурным условиям не смог повторить эти упреки в своей рецензии на «Кавказского пленника». «Бросающуюся в глаза воинственность эпилога» пушкинской поэмы осуждает и современная американская исследовательница С. Сандлер, которая на этом основании и в целом расценивает «Кавказского пленника» как якобы «поэму о завоевании»[92]. Все это не совсем так; в эпилоге своей поэмы Пушкин выражал отнюдь не казенный патриотизм, но указывал на возможность иной точки зрения на изображенные в сюжетной части поэмы события, предваряя таким образом выход из байронизма, которому он отдал столь щедрую дань в «Кавказском пленнике». Эпилог, конечно, неразрывно связан со всей поэмой, но его функция заключается именно во введении новой точки зрения, вступающей в противоречивое сочетание с основной частью «Кавказского пленника», и это создает условие для более полного понимания целого, ибо содержание всей поэмы возникает на пересечении смыслов всех входящих в состав ее текста композиционных единиц: от посвящения до эпилога, а также примечаний. Как и эпилог, примечания дополнительно корректируют содержание поэмы; по словам Ю.Н. Тынянова, они «неожиданно прозаически освещают стиховую речь»[93]. В них, однако, вкраплены и стихотворные отрывки из произведений Державина и Жуковского, посвященные кавказской теме (см. IV, 103-104). Белинский, правда, считал, будто Пушкин «оказал <...> слишком плохую услугу» этим поэтам, поскольку их стихи заметно уступают его собственным[94], но для

Пушкина важно было таким образом указать на национальную поэтическую традицию, от которой он мог отправляться, создавая свои картины Кавказа[95]. В основной же своей прозаической части примечания к «Кавказскому пленнику» содержат в себе главным образом объяснения этнографических подробностей, необходимые для полного понимания содержания поэмы. На их значение важно указать особенно потому, что текст «Кавказского пленника» не ограничивается повествовательными частями, но включает в себя и другие композиционные единицы, вступающие в диалогическое отношение с ними. Еще более сложную картину в этом отношении представляет другая «южная» поэма Пушкина «Бахчисарайский фонтан».

К работе над новой своей поэмой Пушкин приступил весной 1821 года, когда завершалось оформление «Кавказского пленника»; наиболее интенсивно работа над ней велась в течение 1822 года, а к осени 1823 года поэма была подготовлена к печати. Впервые отдельное издание «Бахчисарайского фонтана» появляется 10 марта 1824 года. Как и «Кавказский пленник», новая поэма Пушкина относится к жанру романтической лирической поэмы, но характер лиризма здесь иной. Пушкин отказался от задуманного было повторения приема «Кавказского пленника» и не стал включать в текст новой поэмы мотивированного «я» автора Посвящения, обращенного было к тому же Н.Н. Раевскому-младшему (см. IV, 381). В «Бахчисарайском фонтане» нет героя, равнозначного автору; нет даже «героя» вообще. Крымский хан Гирей, хотя с упоминания его начинается поэма («Гирей сидел, потупя взор; // Янтарь в устах его дымился...»; IV, 131), не играет в ней сколько-нибудь определяющей роли, уступая в этом отношении женским персонажам: Марии и особенно Зареме, на отношениях которых и строится в основном сюжетное действие. Белинский, правда, увидел в поэме осуществление «огромной мысли»: «В диком Татарине <...> вдруг вспыхивает более человеческое и высокое чувство к женщине <...> чувство высокое, романтическое, рыцарское, которое перевернуло вверх дном татарскую натуру деспота-разбойника. <...> Итак, мысль поэмы — перерождение (если не просветление) дикой души через высокое чувство любви. Мысль великая и глубокая!»[96]. Критик находил, что Пушкин не справился с этой мыслью, что привело к некоторому мелодраматизму поэмы. Но эта концепция, во многом, так сказать, вчитанная в пушкинскую поэму, не была никем поддержана, и исследование «Бахчисарайского фонтана» пошло иным путем. Как отметил Г.О. Винокур, хотя и нельзя отрицать, «что указываемая Белинским мысль действительно присутствует в содержании «Бахчисарайского фонтана»», все содержание поэмы «явным образом не укладывается в эту формулу»; Пушкин, утверждает ученый, «не ради этой мысли задумал свою поэму»[97]. Во всяком случае, лиризм «Бахчисарайского фонтана» никак не связан с изображением Гирея и вообще, в отличие от «Кавказского пленника», сюжетное действие и лирика в поэме в основном разделены, хотя лирическое начало проявляется и в рассказе о героях и событиях. В «Бахчисарайском фонтане» каждый предмет внешнего мира изображен мак живая подробность собственной жизни поэта, справедливо отмечает Г.О. Винокур[98]. Особенно относится это к пейзажным описаниям, в которых авторское начало обнаруживает себя достаточно активно. Приведу один пример:

Настала ночь; покрылись тенью
Тавриды сладостной поля;
Вдали, под тихой лавров сенью
Я слышу пенье соловья;
За хором звезд луна восходит...
<.....>
Как милы темные красы
Ночей роскошного Востока!
Как сладко льются их часы
Для обожателей Пророка!
Какая нега в их домах,
В очаровательных садах,
В тиши гаремов безопасных,
Где под влиянием луны
Все полно тайн и тишины
И вдохновений сладострастных!
.....
(IV, 137, 138)

В этом описании неожиданно и единственный раз в повествовательной части появляется «я», но оно отнюдь не совпадает с «я» лирического «эпилога», о котором речь впереди; здесь это лишь поэтический прием, создающий своего рода «эффект присутствия», соучастия в происходящем, что не исключает, конечно, очевидного лиризма самого приведенного описания, переносящего читателя в экзотический мир Востока. В этом Пушкин следует за «восточными поэмами» Байрона

(неоднократно отмечалась близость «Бахчисарайского фонтана» к байроновскому «Гяуру»). Пушкин высоко ценил ориентализм Байрона, которого он противопоставлял его современнику Т. Муру. В письме Вяземскому конца марта — начала апреля 1825 года он писал: «Знаешь, почему не люблю я Мура? — потому что он чересчур уж восточен. <...> Европеец, и в упоении восточной роскоши, должен сохранить вкус и взор европейца. Вот почему Байрон так и прелестен в «Гяуре», в «Абидосской невесте» и проч.». (X, 107). И тем не менее Пушкин заботится о сохранении восточного колорита в своей поэме, основываясь на собственном восприятии крымских реалий, с которыми он столкнулся во время поездки в бывшую столицу крымских ханов. Это и определило лиризм пушкинских описаний в «Бахчисарайском фонтане», во многом отличных от более объективных описаний в «Кавказском пленнике». Эмоциональная насыщенность описаний характерна для «Бахчисарайского фонтана», изобилующего разнообразными приемами передачи отношения повествователя к героям и событиям (вопросы, обращения, описания внешности и т.д.), например, о Зареме:

...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?
(IV, 135)

Особенно выразительна концовка абзаца, завершающая рассказ о судьбе другой героини поэмы, «польской княжны» Марии:

И между тем как все вокруг
В безумной неге утопает,
Святыню строгую скрывает
Спасенный чудом уголок.
Так сердце, жертва заблуждений,
Среди порочных упоений
Хранит один святой залог,
Одно божественнее чувство...
.....

Это поэтическое сравнение предвосхищает лирику «эпилога», хотя, в отличие от последней, и не мотивировано как непосредственное выражение чувств автора; оборванность отступления, единственного в своем роде в тексте «Бахчисарайского фонтана», связывает его с темой «утаенной любви» в «эпилоге», о которой будет сказано ниже. Но в целом сюжетное действие новой пушкинской поэмы в меньшей мере, чем в «Кавказском пленнике», связано с лирикой: герои поэмы играют в ней более самостоятельную роль.

В центре «Бахчисарайского фонтана» образы героинь поэмы — Заремы и Марии, за их противостоянием стоит антитеза мусульманского Востока и христианского Запада. Плененная Гиреем полячка невольно становится между ним и Заремой, и та решается на смелый шаг — является ночью к своей сопернице, пытаясь склонить ее на свою сторону. В сущности, к этой сцене ночного свидания Заремы и Марии и сводится основное действие поэмы, все остальное служит либо обоснованию этой ситуации, либо описывает, причем нарочито туманно ее последствия. «Сцена Заремы с Марией, — отмечал Пушкин, — имеет драматическое достоинство» (VII, 118). Действительно, драматизация центрального эпизода поэмы, выгодно отличается от сцен между Пленником и Черкешенкой в первой «южной» поэме Пушкина, обнаруживая одну из важнейших тенденций развития стихотворного эпоса поэта начала 1820-х годов. По словам Б.В. Томашевского, «драматизация проходит через все южные поэмы, все возрастая»[99]. В «Бахчисарайском фонтане» драматизация повышает объективность повествования независимо от фрагментарности поэмы (Пушкин дважды в письмах шутливо говорит о ней как о «бессвязных отрывках»; см. X, 57, 58-59) в романтической недосказанности в конце. Правда, ночной эпизод сводится в основном к монологу Заремы, потому что только она в поэме, в отличие от Марии, воплощает в себе активное начало:

Оставь Гирея мне: он мой;
На мне горят его лобзанья,
Он клятвы страшные мне дал,
Давно все думы, все желанья
Гирей с моими сочетал;
Меня убьет его измена...
<.....>
Молю, винить тебя не смея,
Отдай мне радость и покой,
Отдай мне прежнего Гирея...
(IV, 141)

Заклиная Марию, Зарема апеллирует и к ее религиозным чувствам:

Клянись... (хоть я для Алкорана,
Между любовницами хана,
Забыла веру прежних дней;
Но вера матери моей
Была твоя) клянись мне ею
Зарему возвратить Гирею...
Но слушай: если я должна
Тебе... кинжалом я владею,
Я близ Кавказа рождена»
(IV, 141)

Собственно, сцена эта почти исчерпывает действие поэмы; о последующих событиях говорится нарочито туманно, еще более неотчетливо, чем в сцене гибели Черкешенки в «Кавказском пленнике».

Промчались дни; Марии нет.
Мгновенно сирота почила.
Она давно-желанный свет,
Как новый ангел, озарила.
Но что же в гроб ее свело?
Тоска ль неволи безнадежной,
Болезнь или другое зло?..
Кто знает? Нет Марии нежной!..
(IV, 142)

Несколько более определенно говорится о судьбе Заремы:

...она
Гарема стражами немыми
В пучину вод опущена.

Но и здесь отсутствует прямая мотивировка причины постигшей ее страшной кары: «Какая б ни была вина, // Ужасно было наказанье!» (IV, 143). Конечно, легко представить себе, что произошло на самом деле: Зарема выполнила свою угрозу, убила Марию и поплатилась за содеянное ею[100]. В конце повествовательной части поэмы содержится описание фонтана, воздвигнутого Гиреем «в память горестной Марии»:

Журчит во мраморе вода
И каплет хладными слезами,
Не умолкая никогда.
<.....>

Младые девы в той стране
Преданье старины узнали,
И мрачный памятник оне
Фонтаном слез именовали.
(IV, 143)

«Младые девы» это, скорее всего, сестры Раевские, в кругу семьи которых, возможно, еще в Петербурге Пушкин впервые услышал легенду о любви хана к прелестной пленнице, то ли грузинке, то ли полячке. По словам Ю.Н. Тынянова, в «Бахчисарайском фонтане» ««грузинка или полячка» стали в фабуле грузинкой и полячкой»[101]. Откликаясь, по-видимому, на устные толки о неопубликованной еще поэме, предварявшие последующие замечания современных критиков (один из них, В.Н. Олин впоследствии писал: «в плане оной нет узла или завязки, нет возрастающего интереса, нет развязки»[102]) в письме А. Бестужеву 8 февраля 1824 года Пушкин заметил: «Радуюсь, что мой «Фонтан» шумит. Недостаток плана не моя вина. Я суеверно перекладывал в стихи рассказ молодой женщины» (X, 67). Снова, с этой легендой Пушкин столкнулся во время посещения Бахчисарая, вероятно, в более подробном изложении. Именно она и легла в основу сюжета «Бахчисарайского фонтана», П.А. Вяземский в своем предисловии к поэме Пушкина, написанном по просьбе поэта («Разговор между Издателем и Классиком с Выборгской стороны или с Васильевского Острова») писал: «Предание, известное в Крыму и поныне, служит основанием поэме <...> сие предание есть достояние поэзии <...> наш поэт очень хорошо сделал, присвоив поэзии бахчисарайское предание и обогатив его правдоподобными вымыслами; а еще и того лучше, что он воспользовался тем и другим с отменным искусством. Цвет местности сохранен со всею возможною свежестью и яркостью, Есть отпечаток восточный в картинах, в самых чувствах, в слоге»[103].

Воспользовавшись известной ему легендой, Пушкин самостоятельно разрабатывает сюжет своей поэмы, привлекая и другие, в том числе исторические источники для создания «восточного» колорита «Бахчисарайского фонтана»[104]. При этом, несколько отличаясь от образца своего ориентализма, Байрона, он создает не столько условный образ Востока, сколько конкретный, ориентированный на реально-историческую основу облик ханского Крыма, не привязывая, однако, действия своей поэмы к определенному историческому времени. Указывая на «хронологическую неопределенность эпохи», изображенной в поэме, Б.В. Томашевский утверждал, что Пушкин «изобразил Крым вообще, руководствуясь фантазией на основе личных впечатлений от исторических памятников Крыма»[105]. Тем не

менее, поэт предпочитает придерживаться узнаваемых реалий истории и быта действительного Крыма, как он его себе представлял. Вот, например, фрагмент из начала поэмы (о Гирее):

Что движет гордою думою?
Какою мыслью занят он?
На Русь ли вновь идет войною,
Несет ли Польше свой закон,
Горит ли местию кровавой,
Открыл ли в войске заговор,
Страшится ли народов гор,
Иль козней Генуи лукавой?
<.....>
Ужель в его гарем измена
Стезей преступною вошла,
И дочь неволи, нег и плена
Гяуру сердце отдала?
(IV, 131, 132)

Описание гарема, жизни в нем основывается и на историческом знании Пушкина и на его литературных впечатлениях, а также на собственных наблюдениях во время посещения Бахчисарайского дворца. Гарем, его быт занимает, естественно, большое место в поэме. Поэт признавался позднее, что «Бахчисарайский фонтан» в рукописи назван был *Харемом*, но меланхолический эпиграф (который, конечно, лучше всей поэмы) соблазнил меня» (VII, 133). Речь идет об удачно подобранном эпиграфе к поэме Пушкина: «Многие, так же как и я, посещали сей фонтан; но иных уже нет, другие странствуют далече. *Сади*» (IV, 131)[106]. Он занимает существенное место в сложном составе текста «Бахчисарайского фонтана», корреспондируя, в частности, заключительной части поэмы, начиная с приведенных выше стихов, завершающих повествовательную ее часть. За ними следует эпилог; правда, в отличие от «Кавказского пленника», а позднее и от поэмы «Цыганы», он не имеет этого обозначения, хотя функционально завершающая часть поэмы соответствует эпилогу, и это было отмечено уже современной Пушкину критикой[107]. И этот «эпилог» тоже вступает в соотношение с предпосланным поэме эпиграфом из Саади. Ср: «Многие, *так же, как и я* посещали сей фонтан...» и начальные стихи «эпилога»

Покинув север наконец,
Пиры надолго забывая,
Я посетил Бахчисарая
В забвенье дремлющий дворец.
(IV, 143-144; курсив мой. – Л.С.)

и далее следует воспроизведение полученных от этого посещения впечатлений, в частности и от помещений, где когда-то находился ханский гарем:

Я видел ветхие решетки,
За коими, в своей весне,
Янтарны разбирая четки,
Вздыхали жены в тишине.
(IV, 144)

Таким образом, начало «эпилога» тесно соотнесено с содержанием предшествующей основной части поэмы; однако смысл элегической концовки «Бахчисарайского фонтана» заключается в другом:

Дыханье роз, фонтанов шум
Влекли к невольному забвенью...
<.....>
И по дворцу летучей тенью
Мелькала дева предо мной!..
…….....

Чью тень, о други, видел я?
Скажите мне: чей образ нежный
Тогда преследовал меня,
Неотразимый, неизбежный?
Марии ль чистая душа
Являлась мне, или Зарема
Носилась, ревностью дыша,
Средь опустелого гарема?
(IV, 144)

По точному замечанию С. Сандлер, «сводя Марию и Зарему в единый образ, рассказчик переносит его в мир собственных переживаний»[108]. И действительно, за приведенными строками следует абзац, определяющий основное содержание «эпилога», переводя его в личную лирику автора:

Я помню столь же милый взгляд
И красоту еще земную,
Все думы сердца к ней летят,
Об ней в изгнании тоскую...
Безумец! полно! перестань,
Не оживляй тоски напрасной,
Мятежным снам любви несчастной
Заплачена тобою дань —
Опомнись; долго ль, узник томный,
Тебе оковы лобызать
И в свете лирою нескромной
Свое безумство разглашать?
(IV, 145)

Так вводится в поэму элегический мотив «утаенной любви», играющий заметную роль в произведениях Пушкина начала 1820-х годов («Погасло дневное светило...», «Кавказский пленник» где он проецирован на автобиографический образ главного героя, и др.). Само словосочетание «утаенная любовь» находится в черновиках Посвящения позднейшей поэмы Пушкина «Полтава»: «Иль — посвящение поэта // Как утаенная любовь...»; ср. «безыменные страданья» в «Отрывках из Путешествия Онегина» (V, 174). Правда, стихи эти, иронически аттестованные поэтом как «любовный бред», он вынужден был исключить из печатного текста поэмы, хотя и сожалел об этом (см. X, 53-54).

Вокруг проблемы «утаенной любви» Пушкина, в частности и в связи с «Бахчисарайским фонтаном», выросла целая литература. Пушкинисты предложили ряд догадок относительно того, чувство к какой именно женщине имел в виду Пушкин, не допуская мысли о том, что речь здесь может идти о сознательном мифотворчестве, литературной игре, которую ведет поэт с читателями своей поэмы[109]. Так именно подходил к этой проблеме Б.В. Томашевский: «Современные биографы поступили безжалостно с этой *стильной легендой*. <...> В *легенде* разбили самый ее стержень — неизвестное. В «юные девы» стали предлагать разных почтенных дам», — иронически писал он[110]. (курсив мой – Л.С.).

«Я» «эпилога» подчеркнуто автобиографично:

Поклонник муз, поклонник мира,
Забыв и славу и любовь,
О, скоро вас увижу вновь,
Брега веселые Салгира!
Приду на склон приморских гор,
Воспоминаний тайных полный,
И вновь таврические волны
Обрадуют мой жадный взор.
(IV, 145)

Как мы имели случай убедиться, крымская тема всегда у Пушкина сопряжена с памятью любовного переживания («Воспоминаний тайных полный»), поэтому совмещение с ней мотива «утаенной любви» представляется вполне органичным. Завершает поэму лирический крымский пейзаж:

Волшебный край, очей отрада —
Все живо там...
<.....>
Вое чувство путника манит,
Когда, в час утра безмятежный,
В горах, дорогою прибрежной,
Привычный конь его бежит
И зеленеющая влага.
Пред ним и блещет и шумит
Вокруг утесов Аю-дага...
(IV, 145)

«Эпилог» «Бахчисарайского фонтана», мотивированный прямым «я» автора, ретроспективно освещает все предшествующее повествование, закрепляя лирическое звучание всего текста поэмы. Связанная с ним лирическая эмоция выходит за пределы текста «Бахчисарайского фонтана», получая новое воплощение в написанном позднее (в 1824 году, уже в Михайловском) стихотворении «Фонтану Бахчисарайского дворца», которое Пушкин печатал под 1820 годом, связывая непосредственно с крымскими впечатлениями этого времени:

Фонтан любви, фонтан печальный!
И я твой мрамор вопрошал:
Хвалу стране прочел я дальной;
Но о Марии ты молчал...

Светило бледное гарема!
И здесь ужель забвенно ты?
Или Мария и Зарема
Одни счастливые мечты?

Иль только сон воображенья
В пустынной мгле нарисовал
Свои минутные виденья,
Души неясный идеал?
(II, 183)

Последнее четверостишие явно возвращает к настроению «эпилога» пушкинской поэмы, подтверждая заключенное в нем эмоциональное содержание. Позднее написанное стихотворение как бы втягивается в орбиту «Бахчисарайского фонтана». Но этим дело не ограничивается. Публикуя свою поэму, Пушкин сопроводил ее несколькими приложениями. Первое издание «Бахчисарайского фонтана» включило в себя, помимо текста поэмы, еще и упомянутый выше «Разговор...» Вяземского в качестве предисловия к ней; по просьбе Пушкина, не имевшего еще под рукой новой книги И.М. Муравьева-Апостола «Путешествие по Тавриде», Вяземский приложил к изданной им поэме фрагмент из нее о посещении автором Бахчисарая. Позднее, в третьем издании «Бахчисарайского фонтана» (1830), в котором как утративший актуальность не

был уже сохранен «Разговор...» Вяземского, к «Выписке из Путешествия по Тавриде И.М. Муравьева-Апостола» Пушкин добавил еще собственный прозаический текст «Отрывок из письма», ранее в несколько более расширенном виде напечатанный отдельно под заглавием «Отрывок из письма к Д.<ельвигу>» (см. VI, с. 429-431), и уже тогда внимательный читатель мог соотнести этот пушкинский текст с «Бахчисарайским фонтаном». Возник, таким образом, сложный контекст, в котором стихотворная часть занимает, естественно, центральное место; все остальное, однако, соотнесено с ним, способствуя более объемному восприятию содержания произведения. По словам Ю.М. Лотмана, «Бахчисарайский фонтан» «дал классическую реализацию структурной триады: предисловие — стихотворный текст — примечания»[111]. Функцию примечаний к поэме как раз и выполняют приложенные к ней *прозаические* тексты, уже в этом своем качестве оттеняющие стихотворный текст, с которым они сложно соотносятся.

Не буду подробнее говорить о «Разговоре...» Вяземского, своего рода манифесте русского романтизма, представление о котором и должна была дать пушкинская поэма[112]. Хотя поэт, по-видимому, был не совсем доволен предисловием Вяземского, он счел необходимым печатно с ним солидаризироваться (см. VII, 13-14). «Разговор...» Вяземского вызвал довольно бурную дискуссию[113]. Особенно интересно соотношение стихотворного текста «Бахчисарайского фонтана» и приложений к нему[114]. Первое из них, помимо прочих подробностей, небесполезных для лучшего восприятия содержания стихотворной части поэмы, опровергает достоверность легенды, положенной в ее основу. Указав на мавзолей любимой жены хана Карим-Гирея, автор замечает: «Странно очень, что все здешние жители непременно хотят, чтобы красавица была не грузинка, а полячка, именно какая-то Потоцкая, будто бы похищенная Карим-Гиреем. Сколько я ни спорил с ними <...> все доводы мои остались бесполезными: они стоят на своем: красавица была Потоцкая...» (IV, 149). Во втором приложении Пушкин идет еще дальше, ставя под сомнение аутентичность авторской эмоции в «эпилоге» «Бахчисарайского фонтана»: «В Бахчисарай приехал я больной. Я прежде слыхал о странном памятнике влюбленного хана, К** поэтически описывала мне его, называя *la fontaine des larmes* (фонтаном слез, фр.)[115]. Вошед во дворец, увидел я испорченный фонтан; из заржавой трубки по каплям падала вода. <...> N.N. почти насильно повел меня по ветхой лестнице в развалины гарема и на ханское кладбище:

Но не тем
В то время сердце полно было:
лихорадка меня мучила» (IV, 150).

Здесь особенно выразительно переосмысление цитаты из «эпилога» «Бахчисарайского фонтана», переводящее поэтический контекст в сугубо прозаический[116]. Ср.:

Где скрылись ханы? Где гарем?
Кругом все тихо, все уныло,
Все изменилось... но не тем
В то время сердце полно было:
Дыханье роз, фонтанов шум
Влекли к невольному забвенью,
Невольно предавался ум
Неизъяснимому волненью...
(IV, 144)

Подобное введение взаимоисключающих точек зрения («многоголосное построение текста», по определению Ю.М. Лотмана[117]) показательно для Пушкина в период его мировоззренческого и творческого кризиса, пик которого приходится как раз на 1823 год — время завершения и подготовки к изданию «Бахчисарайского фонтана».

Кризис этот, хронологические границы которого определяются приблизительно 1822 — 1824 годами, готовился исподволь. Для обнаружения его истоков необходимо вернуться назад, в самое начало 1820-х годов и обратиться к политической лирике Пушкина этого времени. Обстоятельства пребывания поэта на юге России способствовали укреплению его связей с декабристами. Кишинев, в котором поселился Пушкин, был одним из центров деятельности Южного общества декабристов. Здесь активно действовал кишиневский кружок декабристов, с руководителями и участниками которого поэт оказался в довольно тесном общении[118]. Он был своим человеком в доме видного декабриста М.Ф. Орлова, боевого генерала, участника войны 1812 – 1815 годов (Орлову, в частности, довелось принимать капитуляцию Парижа в 1814 году), с 1820 по 1823 годы командовавшего расположенной в Кишиневе 16-й пехотной дивизией. С М. Орловым-«арзамасцем» Пушкин был знаком еще в Петербурге, со ставшей женой генерала

Ек.Н. Раевской он также общался еще ранее в Петербурге и в Крыму. Близким другом поэта становится и один из заметнейших членов кишиневского декабристского кружка его собрат по перу В.Ф. Раевский. По справедливому утверждению П.Е. Щеголева, отношения Пушкина с В. Раевским — «одна из наиболее интересных и значительных страниц истории кишиневской жизни поэта»[119].

Общение Пушкина с южными декабристами (поэт шутливо называл их «моими конституционными друзьями»; X, 26) не ограничивалось его кишиневским окружением. Оно продолжалось и в Каменке, имении родственников ген. Н.Н. Раевского Давыдовых, один из которых, единоутробный брат генерала В.Л. Давыдов, также давний знакомец Пушкина, был заметным участником Южного общества декабристов. В Каменке под Киевом собирались многие участники декабристского движения; один из них, И.Д. Якушкин в своих воспоминаниях ярко воспроизвел обстановку каменских встреч Пушкина с декабристами[120], о которых сам поэт в письме Н.И. Гнедичу 4 декабря 1820 года отозвался так: «Время мое протекает между аристократическими обедами и демагогическими спорами» (X, 19; слово «демагогический» в данном контексте не имеет уничижительного смысла, но указывает лишь на политически-оппозиционный характер упоминаемых дискуссий). Побывал Пушкин и в Тульчине, «столице» Южного общества декабристов и, вероятно, уже там познакомился с его руководителем П.И. Пестелем, с которым встречался и во время его приезда в Кишинев. Знакомство с Пестелем произвело на поэта большое впечатление, хотя сколько-нибудь близких отношений между ними и не возникло. 9-м апреля датирована дневниковая запись Пушкина: «Утро провел я с Пестелем; умный человек во всем смысле этого слова. <...> Он один из самых оригинальных умов, которых я знаю...» (VIII, 16).

Таким образом, ссылка на юг нисколько не оторвала Пушкина от «опасного» с точки зрения правительства круга знакомств, но, напротив, способствовала углублению его контактов с первыми русскими революционерами. Более того, общение с южными декабристами, занимавшими более радикальные, по сравнению с их «северными» единомышленниками, позиции, способствовало радикализации и политических воззрений Пушкина. Об этом говорят многие свидетельства, в частности, дневниковые записи его кишиневского сослуживца кн. П.И. Долгорукова (сына известного поэта начала XIX века). По его словам, Пушкин «всегда готов у наместника <И.И. Инзова>, на улице, на площади всякому на свете доказать, что тот подлец, кто не желает перемены правительства в России». О характере застольных эскапад поэта свидетельствует другая запись П. Долгорукова: «Наконец посыпались ругательства на все сословия. Штатские чиновники подлецы и воры, генералы скоты большею частию, один класс земледельцев почтенный. На дворян русских особенно нападал Пушкин. Их надобно всех повесить, а если б это было, то он с удовольствием затягивал бы петли»[121]. Разумеется, не следует преувеличивать значения подобных высказываний Пушкина, чем нередко грешили иные пушкинисты советского периода; в них немало юношеской бравады, стремления эпатировать собеседников; к тому же все это передается отнюдь не расположенным к поэту ограниченным службистом Долгоруковым. Тем не менее, очевидная радикализация взглядов Пушкина, несомненно, происходила под влиянием его общения с южными декабристами.

Все это отразила и политическая лирика поэта южного периода его творчества. В ней он живо откликался на современные политические события. Начало 1820-х годов — время глубокого революционного брожения в Западной Европе[122]; первоначальный успех революционеров, особенно в Италии и Испании вызывал надежды на успешное осуществление революционных перемен и в России, которая пока явно противостояла росту освободительного движения в Европе: «...Самовластие лишь Север укрывал», — позднее (1824) скажет об этом Пушкин, (II, 158). В упомянутом дневнике П. Долгорукова приводятся знаменательные слова Пушкина, отражавшие настроения русских «либералистов» начала 1820-х годов: «Прежде народы восставали один против другого, теперь король Неаполитанский воюет с народом, Прусский воюет с народом, Гишпанский — тоже; нетрудно расчесть, чья сторона возьмет верх»[123].

Своеобразным ответвлением революционного брожения в Западной Европе оказались и события, происходившие непосредственно у границ России в непосредственной близости от Бессарабии, в которой жил Пушкин. Более того, греческое восстание, о котором идет речь, возглавил лично ему знако-

мый кн. А. Ипсиланти, один из руководителей действовавшего на русской территории общества «Филики Этерия», подготовившего восстание за освобождение Греции от турецкого владычества. Этеристы, или гетеристы, как их тогда называли, вызывали сочувствие Пушкина, с одобрением воспринявшего инспирированную ими борьбу. Об этом свидетельствует, например, дневниковая запись поэта 2 апреля 1821 года; «Вечер провел у H.G. — прелестная гречанка. Говорили об А. Ипсиланти между пятью греками я один говорил как грек. <...> Я твердо уверен, что Греция восторжествует...» (VIII, 15). Неоднократно о греческих делах упоминается в письмах Пушкина (см., напр., X, 21-23)[124], им посвящены две его исторические заметки (см. VIII, 88-89, рус. пер. — 406–407); сохранились также план и набросок начала так называемой «Поэмы о гетеристах» (IV, 289)[125]. С отношением Пушкина к греческому восстанию связаны и незаконченные стихотворения 1821 года «Гречанка верная! не плачь — он пал героем!..» (II, 61) и «Эллеферия, пред тобой...» Последнее внешне написанное как любовное стихотворение, основано на обыгрывании семантики женского имени «Эллеферия» и может быть прочитано как признание в любви... к свободе (греч. эллеферия означает «свобода»): «Горю тобой, я вечно твой, // Я твой навек, Эллеферия!» (II, 86). Энтузиазм Пушкина простирался так далеко, что он подумывал даже о личном участии в борьбе восставших греков. Об этом он прямо говорит в стихотворении «Война» (1821):

Война! Подъяты наконец,
Шумят знамена бранной чести!
Увижу кровь, увижу праздник мести;
Засвищет вкруг меня губительный свинец.
И сколько сильных впечатлений
Для жаждущей души моей...
<.....>
Предметы гордых песнопений
Разбудят мой уснувший гений.
(II, 31)

Как и многие его современники, Пушкин надеялся на то, что официальная Россия, как и русская общественность, не откажет грекам в поддержке их освободительного движения. «Важный вопрос: что станет делать Россия...» — писал поэт в марте 1821 года в черновом письме, вероятно, В.Л. Давыдову. (X, 23) Но надежды эти не оправдались. Александр I, связанный условиями политики Священного Союза, усмотрел в греческом восстании беззаконный бунт подданных против их легитимного владыки — турецкого султана — и отказался поэтому от поддержки восставших единоверцев-греков. И в ходе самого греческого восстания стали обнаруживаться его слабые стороны, резкие противоречия между верхушкой руководителей и демократическими низами, по-разному воспринимавшими цели, задачи и тактику движения. Все это пригасило первоначальный энтузиазм Пушкина, и он стал более трезво оценивать характер и возможности восставших во имя независимости греков, хотя сама эта благородная цель никогда не ставилась им под сомнение (см. X, 78-79, рус. перевод второго письма — 599-600). Неудачи греческого восстания совпали с драматической развязкой революционных событий в Европе; лишенные поддержки народов, во имя интересов которых они поднялись на борьбу, революционеры в Италии и Испании были разгромлены силами международной реакции. Это вызвало острое ощущение бесперспективности революционной борьбы, осуществляемой путем военных заговоров, не поддержанных народом. Подобные настроения посещают и Пушкина. На них наложились еще и тягостные впечатления от разгрома в 1822 — 1823 годах кишиневского кружка декабристов: ген. М. Орлов был отстранен от командования его дивизией, запрещена была масонская ложа «Овидий», возглавлявшаяся подчиненным Орлова ген. П.С. Пущиным, также причастным к декабристскому движению, — членом этой ложи недолго состоял и Пушкин; арестован и заключен в Тираспольскую крепость «первый декабрист» В.Ф. Раевский. Эти обстоятельства обнаружили беззащитность передовых общественных кругов перед лицом правительственного произвола, что также подрывало веру в осуществимость поставленных ими перед собой целей. Но в начале 1820-х годов поэт не сразу теряет надежду на возможность революции в России. Об этом свидетельствует его послание «В.Л. Давыдову» (1821). В стихотворении этом заметное место занимают кощунственные мотивы, свойственные в это время автору «Гавриилиады»; в частности, поэт глумливо говорит о таинстве причастия (эвхаристии):

...мой ненабожный желудок
«Помилуй, братец, — говорит, —
Еще когда бы кровь Христова
Была бы, например, лафит...

Иль кло-д-вужо, тогда б ни слова,
А то — подумай, как смешно! —
С водой молдавское вино»
(II, 40)

Религиозному таинству противопоставляется другое «причастие»:

Вот эвхаристия другая,
Когда и ты, и милый брат,
Перед камином надевая
Демократический халат,
Спасенья чащу наполняли
Беспенной, мерзлою струей
И на здоровье тех и той
До дна, до капли выпивали!..
Но те в Неаполе шалят,
А та едва ли там воскреснет...
Народы тишины хотят,
И долго их ярем не треснет.
Ужель надежды луч исчез?
Но нет! — мы счастьем насладимся,
Кровавой чаши причастимся —
И я скажу: Христос воскрес.
(II, 40)

Но хотя Пушкин готов еще верить в возможность успешной кровавой революции в России, в стихотворении появляются уже скептические ноты относительно вероятности успеха революционных действий в Европе. Те и та, с которых, используя условный язык, свойственный кругу его «конституционных друзей», говорит здесь поэт[126] — это итальянские революционеры-карбонарии и свобода, которая едва ли может вновь возродиться в силу того, что «народы» отказываются поддержать повстанцев. Так намечается путь к настроениям, вызвавшим мировоззренческий кризис Пушкина 1822 — 1824 годов. Но пока в самом начале 1820-х годов поэт не только исполнен еще радужных надежд на будущее, даже в написанном уже в 1823 году стихотворении «Кто волны вас остановил...», несмотря на горечь поражения революционных движений, поэт не теряет еще надежд на их будущие успехи: «Где ты, гроза, символ свободы? // Промчись поверх невольных вод»: (II, 136), но и создает наиболее решительное политическое стихотворение «Кинжал» (1821). Это яркое стихотворение сыграло немалую роль для укрепления репутации Пушкина как вольнолюбивого поэта. А. Мицкевич в одной из своих лекций, о славянских литературах, прочитанных в начале 1840-х годов, отмечал, что в пушкинском «Кинжале», поэтические достоинства которого он, впрочем, оценивал невысоко, «каждый находил <...> выражение своих собственных чувств». В стихотворении кинжал воспевается как орудие политического возмездия:

Лемносский бог тебя сковал
Для рук бессмертной Немезиды,
Свободы тайный страж, карающий кинжал,
Последний судия Позора и Обиды.
<.....>
Как адский луч, как молния богов,
Немое лезвие злодею в очи блещет,
И, озираясь, он трепещет
Среди своих пиров.

И далее поэт перечисляет нисколько случаев политических убийств, осуществленных во имя высокой нравственной цели. То, что он не ограничился одним каким-либо случаем, как, например, французский поэт конца XVIII века А. Шенье, стихотворение которого «Ода Ш. Кордэ» (убийце Марата) во многом послужило образцом для Пушкина[127], усилило значение пушкинской мысли; поэт, по словам Б.В. Томашевского, воспел «самый принцип мщения произволу»[128]. Случаи эти берутся из самых разных эпох. Это и классический пример тираноубийства — гибель Цезаря:

...Брут восстал вольнолюбивый:
Ты Кесаря сразил — и мертв, объемлет он
Помпея мрамор горделивый.
(II, 35)

Это и воспетое ранее А. Шенье убийство Марата (якобинская диктатура рассматривается Пушкиным как одно из проявлений беззаконной тирании):

Исчадье мятежи подъемлет злобный крик:
Презренный, мрачный и кровавый,
Над трупом Вольности брезгливой
Палач уродливый возник.

Апостол гибели, усталому Аиду
Перстом он жертвы назначал,
Но вышний суд ему послал
Тебя и деву Эвмениду.
(II, 35-36)

Наконец, это недавний пример беззаветной политической борьбы — убийство в 1819 году немецким студентом К. Зандом («О юный праведник, избранник роковой») посредственного драматурга А. Коцебу, в котором видели платного осведомителя русского правительства:

В твоей Германии ты вечной тенью стал.
Грозя бедой преступной силе —
И на торжественной могиле
Горит без надписи кинжал.
(II, 36)

По справедливому заключению современного исследователя (И.В. Немировского), все приведенные Пушкиным случаи объединяет «безукоризненная личная добродетель и полное самоотречение»[129]. Иными словами, тираноубийство рассматривается поэтом не столько в политическом, сколько в моральном плане. При этом Пушкин далек от мысли проповедовать тираноубийство, которое, по словам названного автора, «не представляется нормальном средством политической борьбы, а скорее эксцессом, оправданным <...> высокими нравственными качествами самого тираноубийцы, гарантией того, что его поступок не преследует личной выгоды»[130]. Этим и объясняется то, что сам Пушкин не усматривал в «Кинжале» прямого агитационного назначения и не готов был признать, что, создав свое стихотворение, он нарушил данное Н.М. Карамзину обещание в течение двух лет не писать ничего против правительства. ««Кинжал», — замечал поэт в письме Жуковскому в апреле 1825 года, — не против правительства писан, и хоть стихи и не совсем чисты в отношении слога, но намерение в них безгрешно» (X, 111).

И, тем не менее, современники, и прежде всего декабристы, поняли стихотворение по-другому и широко использовали его в агитационных целях. «Кинжал», естественно, не мог быть опубликован в России; впервые в вольном прозаическом переводе-пересказе на французском языке стихотворение было приведено в книге французского писателя Ансело, побывавшего в 1826 году в России в составе официальной делегации, прибывшей на коронацию Николая I. Не называя имя Пушкина как его автора, он произвольно истолковал его стихотворение как «преступный панегирик убийству», хотя и оценивает высоко «исключительную живость и лапидарность этого сочинения». Выделяя особо заключительные строфы стихотворения (о Занде), Ансело отмечает, что кинжал в нем «угрожает всем тиранам, кто бы они ни были»[131]. Книга Ансело получила шумную известность в России и его публикация пушкинского «Кинжала» оказалась, таким образом, в поле зрения русских читателей, многие из которых, впрочем, были знакомы с ним и в оригинале благодаря широкому распространению стихотворения в списках.

В условиях изменившейся к началу 1820-х годов политической ситуации Пушкин, как и многие его современники, по-новому относится к недавнему прошлому. В дневниковой записи 18 июля 1821 года поэт отмечает дошедшее до него с опозданием «известие о смерти Наполеона», случившейся 5 мая 1821 года. Смерть Наполеона он воспринимает как важнейшее историческое событие, способное оказать воздействие на ход современных дел. Эта мысль закрепляется им в оде «Наполеон», написанной в основном осенью 1821 года. К началу 1820-х годов отношение к Наполеону существенно изменилось. Как заметил декабрист П.Г. Каховский, «судьба народов стала столь тягостной, что они пожалели время прошлое и благословляют память завоевателя Наполеона!» Так возникла почва для появления так называемой «наполеоновской легенды», характерной для европейской общественной мысли начала 1820-х годов. Пушкин прямо с этой, в основном апологетической «наполеоновской легендой» не связан, но создает свой ее вариант, основанный на стремлении восстановить историческую истину о Наполеоне, лишенную как чрезмерной апологетики, так и односторонне негативного отношения к покойному «завоевателю». Последнему сам Пушкин отдал дань в своих ранних обращениях к наполеоновской теме («Воспоминания в Царском селе», 1814, «Наполеон на Эльбе», 1815 и др.), и это было естественно в условиях непосредственного столкновения с Наполеоном возглавлявшейся Россией коалиции европейских государств. Теперь положение изменилось; смерть Наполеона и характер эпохи, с которой она совпала, по-новому осветили личность и деяния центральной фигуры исторического процесса первых десятилетий XIX века.

Наполеон воспринимается Пушкиным как «великий человек», которого следует оценивать с позиций наступившего для него «потомства»:

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.

О ты, чьей памятью кровавой
Мир долго, долго будет полн,
Приосенен твоею славой,
Почий среди пустынных волн!
Великолепная могила...
Над урной, где твой прах лежит,
Народов ненависть почила
И луч бессмертия горит.
(II, 57)

Уже в этих начальных строфах пушкинской оды образ Наполеона предстает как противоречивый: положительный аспект оценки («великий человек») совмещен с негативным («память *кровавая*»), и это, как увидим, определит подход Пушкина к нему в данном стихотворении. Для поэта Наполеон неразрывно связан с Французской революцией. Несколько позднее, в незавершенном стихотворении 1824 года на наполеоновскую тему Пушкин определит эту связь в двуединой формуле: «Мятежной вольности наследник и убийца» (II, 159)[132]. В оде «Наполеон» о событиях Французской революции поэт говорит в более примирительном тоне (ср. «Вольность», «Кинжал»):

Когда на площади мятежной
Во прахе царский труп лежал,
И *день великий, неизбежный* —
Свободы яркий день вставал, —
Тогда в волненье бурь народных
Предвидя чудный свой удел,
В его надеждах благородных
Ты человечество презрел.
<.....>
И обновленного народа
Ты буйность юную смирил.
Новорожденная свобода,
Вдруг онемев, лишилась сил...
(II, 58: курсив мой – Л.С.)

Естественно, в стихотворении возникает и тема противоборства Наполеона с Россией; развертывая ее, Пушкин исполнен патриотической гордости за ту роль, которую его родина сыграла в освобождении Европы от наполеоновской тирании. И здесь образ Наполеона существенно меняется, приближаясь к тем его оценкам, которые лежали в основе прежней пушкинской концепции:

Оцепенелыми руками
Схватив железный свой венец,
Он бездну видит пред очами,
Он гибнет, гибнет наконец.
<.....>

И все, как буря, закипело;
Европа свой расторгла плен;
Во след тирану полетело.
Как гром, проклятие племен.
И длань народной Немезиды
Подъяту видит великан:
И до последней все обиды
Отплачены тебе, тиран!
(II, 59)

Образ Наполеона в стихотворении Пушкина как бы раздваивается: «великий человек» по-прежнему расценивается как «тиран». Это, как отмечают исследователи, приводит и к разностильности оды. Правда, оценивается это обстоятельство по-разному. Если, например, Б.Г. Реизов видел в образе Наполеона пушкинского стихотворения «противоречивое единство»[133] то в работах современных исследователей он получает, на мой взгляд, более убедительную трактовку. Так, О.С. Муравьева считает, что речь может идти «не о гранях одного образа, а о разных, противоречащих друг другу образах»[134].

Завершается, однако, пушкинская ода примирительной концовкой:

Да будет омрачен позором
Тот малодушный, кто в сей день
Безумным возмутит укором
Его развенчанную тень!
Хвала!.. Он русскому народу
Высокий жребий указал
И миру вечную свободу
Из мрака ссылки завещал.
(II, 60)[135]

Позднее, посылая в декабре 1823 года отрывки из своего стихотворения «Наполеон» А.И. Тургеневу, Пушкин писал о заключительных стихах оды: «Эта строфа ныне не имеет смысла, но она писана в начале 1821 года — впрочем это мой последний либеральный бред, я закаялся и написал на днях подражание басне умеренного демократа Иисуса Христа (Изыде сеятель сеяти семена своя)...» (X, 61). Ср. в черновике: «я закаялся и *смотря на запад Европы и вокруг себя* обратился к Евангелию...» (курсив мой. – Л.С.) Это очень существенное уточнение, указывающее на реакцию поэта на современные события, главным образом на поражение западноевропейских революционных движений. Евангельская «басня», о кото-

рой говорит Пушкин, — это притча о сеятеле, представленная с некоторыми разночтениями в трех из четырех евангелий. Ближе всего приведенное поэтом начало ее, которое он цитирует, вероятно, по памяти, соответствует тексту евангелия от Луки[136]: «вышел сеятель сеять семя свое; и когда он сеял, иное упало при дороге и было потоптано, и птицы небесные поклевали его; а иное упало и взошед засохло, потому что не имело влаги; а иное упало между тернием, и выросло терние и заглушило его; а иное упало на добрую землю, и взошед принесло плод сторичный». (Лк, 8: 5-8). Церковно-славянский текст начала притчи: «Изыде сеяй сеяти семене своего» скорее всего и имел в виду Пушкин, свободно процитировав его в эпиграфе к стихотворению 1823 года «Свободы сеятель пустынный...». Это одно из важнейших произведений Пушкина, четко обозначивших настроения поэта во время его мировоззренческого кризиса 1822 — 1824 годов. Стихотворение это подвело итог его размышлениям над причинами поражения западноевропейских революционных движений, не поддержанных народом, и было подготовлено рядом предшествующих пушкинских текстов, начиная с рассмотренного выше послания «В.Л. Давыдову». Еще в 1822 году, отвечая на переданные из заключения послания В.Ф. Раевскому, Пушкин дважды приступает к созданию обращенных к нему стихотворений («Не тем горжусь я, мой певец...», «Ты прав, мой друг, — напрасно я презрел...»; II, 106, 109-110), но оба раза они не были доведены до конца[137]. Завершая второе из них, Пушкин обращается к теме, позднее положенной в основу его стихотворения «Свободы сеятель пустынный...»:

Я говорил пред хладною толпой
Языком истины свободной,
Но для толпы ничтожной и глухой
Смешон глас сердца благородный.

Везде ярем, секира иль венец,
Везде злодей иль малодушный,
А человек везде тиран иль льстец,
Иль предрассудков раб послушный.
(II, 110)

Предпоследний стих — реконструкция Б.В. Томашевского. Подобная же позиция отвергнутого «хладной толпой» пророка лежит и в основе стихотворения 1823 год: Поэт приходит в нем к выводу о бесперспективности тактики военной революции. Эти горькие раздумья объединяли Пушкина со многими мыслящими современниками; подобные настроения разделял даже вождь южных декабристов Пестель, свернувший свое участие в делах тайного общества. В.Э. Вацуро справедливо говорил об «охватившем почти всю мыслящую часть общества кризисе 1823 года». Не миновал его и Пушкин; его стихотворения 1823 года «Свободы сеятель пустынный...» и «Демон» знаменуют вершину проявления кризисных настроений поэта. Оба они восходят к одному замыслу; летом и осенью 1823 года Пушкин вчерне набрасывает стихотворение «Бывало, в сладком ослепленье...», объединившее мотивы, развитые затем в двух названных стихотворениях (см. II, 143)[138]. Но здесь нет еще привязки к библейскому тексту, который становится фоном стихотворения «Свободы сеятель пустынный...»; по точному определению В.Э. Вацуро, основой его «образного строя является евангельская притча»[139], в сложном соотношении с которой и раскрывается содержание пушкинского стихотворения.

Изыде сеятель сеяти семена своя
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...

«Я» выступает здесь как «сеятель»-пророк, бесплодно пытающийся оживить своим словам сердца тех, к кому оно обращено («живительное семя» в образном ряду стихотворения). Но его усилия напрасны, и в завершении стихотворения содержится гневная инвектива; поэт находит чрезвычайно резкие образы и определения в осуждение «мирных народов», глухих к обращенным к ним призывам и действиям, направленных казалось бы в их же пользу:

Паситесь, мирные народы!
Вас не разбудит чести клич,
К чему стадам дары свободы?
Их должно резать или стричь.
Наследство их из рода в роды
Ярмо с гремушками да бич.
(II, 145)

В этой гневной тираде находит свое проявление исторический скептицизм Пушкина,

вызванный драматическим восприятием современных политических событий. Но все это имело и здоровую сторону: одновременно с утратой надежд на скорое обновление России мысль поэта обращается к народу как силе, потенциально способной повлиять на ход исторических событий, хотя пока его равнодушие к собственной судьбе и вызывает лишь пессимистические настроения. Пушкинскую «притчу о сеятеле» Г.А. Гуковский справедливо расценивал как «свидетельство тяжких раздумий Пушкина; это — уже разочарование в декабризме мак методе мысли и действий»[140].

Если в стихотворении «Свободы сеятель пустынный...» нашел свое наиболее полное выражение общественно-политический аспект мировоззренческого кризиса Пушкина, то в «Демоне» проявляется его творческий, эстетический аспект — разочарование в романтическом идеале, которому поэт отдал щедрую дань в своем творчестве южного периода. Образ Демона, появляющийся в этом стихотворении, как раз и воплощает в себе скептическую переоценку прежнего юношеского романтизма:

Печальны были наши встречи:
Его улыбка, чудный взгляд,
Его язвительные речи
Вливали а душу хладный яд.
Неистощимой клеветою
Он провиденье искушал;
Он звал прекрасное мечтою;
Он вдохновенье презирал;
Не верил он любви, свободе;
На жизнь насмешливо глядел —
И ничего во всей природе
Благословить он не хотел.
(II, 144)

В пушкинском «Демоне» Белинский увидел «стихотворение, в котором так неизмеримо глубоко выражена идея *сомнения*, рано или поздно бывающего уделом всякого чувствующего и мыслящего существа». С этой оценкой согласуется и пушкинский автокомментарий к стихотворению. Пушкин противопоставляет свою точку зрения мнению современников, увидевших в образе демона отсылку к реальному прототипу. Ближайшим образом возражение поэта относится, по-видимому, к реплике одного из критиков, скрывшегося под псевдонимом Ж.К. (так полагал, в частности, Б.В. Томашевский, указавший на статью упомянутого критика[141]). «Демон Пушкина не есть существо воображаемое, — писал Ж.К., — автор хотел представить развратителя, искушающего неопытную юность чувственностью и лжемудрствованием»[142]. Против такого представления о своем стихотворении и возражает Пушкин (его заметка, оставшаяся неопубликованной, предполагалась как анонимный отклик) «Думаю, что критик ошибся. Многие того же мнения, иные даже указывали на лицо, которое Пушкин будто бы хотел изобразить в своем странном стихотворении. Кажется, они неправы, по, крайней мере, вижу я в «Демоне» цель иную, более нравственную» (VII, 28). «Лицо», о котором упоминается здесь, — это приятель Пушкина А.Н. Раевский, человек резко скептического склада ума, общение с которым в Одессе в пору создания «Демона» было для поэта очень знаменательным, хотя взаимоотношения обоих были далеко не идиллическими[143]. Несмотря на то, что Пушкин, как видим, решительно возражает против представления о прототипичности образа демона в стихотворении, вопрос об А. Раевском как возможном прототипе пушкинского образа, не может быть с ходу отвергнут, тем более, что среди тех, кто таким образом понимал стихотворение, были и ближайшие родственники А. Раевского[144]. И все же Пушкин был прав, отвергая возможность односторонне автобиографического прочтения его стихотворения, и его суждение о нем является наилучшим раскрытием его глубокого смысла: «В лучшее время жизни сердце, еще не охлажденное опытом, доступно для прекрасного. Оно легковерно и нежно. Мало-помалу вечные противуречия существенности рождают в нем сомнения, чувство мучительное, но непродолжительное. Оно исчезает, уничтожив навсегда лучшие надежды и предрассудки души. Недаром великий Гете называет вечного врага человечества *духом отрицающим*. И Пушкин не хотел ли в своем демоне олицетворить сей дух *отрицания или сомнения*, и в сжатой картине начертал отличительные признаки и печальное влияние оного на нравственность нашего века» (VII, 27). В этой автооценке важной является, в частности, апелляция к «вечным противуречиям существенности» (действительности), а также отсылка к Мефистофелю гетевского «Фауста» как ближайшему предшественнику пушкинского образа в длинной чреде демонических образов европейских литератур. В центре стихотворения «Демон», таким образом, оказывается мысль о неизбеж-

ности преодоления «поэтических предрассудков души» во имя трезвого осознания подлинных ценностей окружающего мира. За этим стояло представление о необходимости смены поэтической системы. Недаром в условиях мировоззренческого кризиса складывается замысел «Евгения Онегина», над которым Пушкин начинает работать с 1823 года.

Выход поэта из кризисных настроений происходит уже во время его новой, михайловской ссылки. Крутой поворот в судьбе Пушкина происходит ближайшим образом из-за сложных отношений, которые сложились у него с гр. М.С. Воронцовым, генерал-губернатором Новороссийского края, в подчинении у которого в Одессе находился Пушкин[145]. Поначалу Воронцов намеревался было изображать мецената, и уже это вызвало негативную реакцию поэта. Позднее он писал из Михайловского А. Бестужеву: «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» (X, 115). Действительно, Воронцов склонен был слишком подчеркивать огромную дистанцию между ним — вельможей — и мелким чиновником, каким ему почти исключительно представлялся Пушкин; он не был высокого мнения о его поэтическом даровании, видя в поэте лишь слабого подражателя мало достойному, по его мнению, примеру — Байрону. Сам Пушкин очень точно определил эту ситуацию. В письме А.И. Тургеневу 14 июля 1824 года, когда его конфликт с Воронцовым принял уже чрезвычайно резкие формы, поэт заметил: «Воронцов — вандал, придворный хам и мелкий эгоист. Он видел во мне коллежского секретаря, а я, признаюсь, думаю о себе что-то другое» (X, 77). Очень показателен эпизод, о котором повествует известный мемуарист Ф.Ф. Вигель, в 1823 — 1824 годах, как и Пушкин, служивший в Одессе при Воронцове. В разговоре с ним на замечание Вигеля о Пушкине «Помилуйте, такие люди умеют быть только что великими поэтами», — Воронцов презрительно отозвался: «Так на что же они годятся?»[146]. На пренебрежительное отношение Воронцова к нему Пушкин откликнулся рядом эпиграмм, наиболее острой из которых является следующее четверостишие:

Полу-милорд, полу-купец,
Полу-мудрец, полу-невежда,
Полу-подлец, но есть надежда,
Что будет полным наконец.
(II, 163)[147]

Пушкин не совсем справедлив в своей оценке Воронцова; несмотря на присущие тому отрицательные качества (по словам Ю.М. Лотмана, «в глубине души это был честолюбивый и беспринципный человек»[148]), Воронцов имел в прошлом достойные уважения военные заслуги, был талантливым администратором с независимыми и даже достаточно передовыми взглядами. Но чрезвычайно высокомерное отношение Воронцова к поэту («он начал вдруг обходиться со мною с непристойным неуважением», — писал о нем Пушкин в цитированном выше письме А.И. Тургеневу; X, 77) очень обострило их взаимоотношения. Воронцов стал настойчиво добиваться удаления Пушкина из Одессы, забрасывая письмами с просьбой об этом крупных петербургских бюрократов, включая прямого начальника поэта министра иностранных дел К.В. Нессельроде, и даже самого царя. В этих письмах Воронцов прозрачно намекал на политическую неблагонадежность Пушкина, которая, мол, подогревалась его кишиневским и одесским окружением. Объясняя мотивы своего отношения к поэту, Воронцов в письме своему приятелю П.Д. Киселеву сообщал: «я напишу Нессельроде, чтобы просить его перевести Пушкина в другое место. Здесь слишком много народа и особенно людей, которые льстят его самолюбию, поощряя его глупостями, причиняющими ему много зла».

Раздражение Воронцова усугубляло и увлечение Пушкина его женой Е.К. Воронцовой, чувство к которой явилось одним из самых сильных любовных переживаний поэта[149]. Но ревность отнюдь не была определяющей в настойчивом стремлении Воронцова избавиться от Пушкина. Настаивая на его перемещении из Одессы, он заботился, прежде всего, об укреплении собственной репутации в глазах властей, внимательно прислушивавшихся к его рекомендациям. Наконец удобный повод был найден. В поле зрения правительства попало письмо Пушкина, вероятно, Кюхельбекеру (ранее его адресатом считали Вязем-ского), в котором поэт признавался в том, что «берет уроки чистого афеизма» у английского врача-педиатра, домашнего доктора семьи Воронцовых: «Здесь англичанин, глухой философ, единственный умный афей, ко-

торого я еще встретил». О проповедуемом тем атеизме Пушкин отозвался так: «Система не столь утешительная, как обыкновенно думают, но, к несчастию, более всего правдоподобная» (X, 70)[150]. Этого оказалось достаточным для того, чтобы, вняв настойчивым ходатайствам Воронцова, уволить Пушкина с государственной службы и распорядиться о переселении его в сельцо Михайловское Псковской губернии, принадлежавшее матери поэта (Пушкин горько говорил, что был туда «сослан за строчку глупого письма»; X, 87). 30 июля 1824 года Пушкин покидает Одессу и 9 августа прибывает на место своей новой ссылки.

Ссылка Пушкина в Михайловское вызвало тревогу его друзей. П.А. Вяземский писал А.И. Тургеневу: «Кто творец этого бесчеловечного убийства? Или не убийство — заточить пылкого, кипучего юношу в деревне русской? <...> Да и постигают ли те, которые вовлекли власть в эту меру, что есть ссылка в деревню на Руси? Должно точно быть богатырем духовным, чтобы устоять против этой пытки. Страшусь за Пушкина! В его летах, с его душою <...> нельзя надеяться, чтобы одно занятие, одна деятельность мыслей удовольствовали бы его. <...> Не представляю для него исхода из этой бездны».

Беспокойство это имело свои основания, тем белее, что и сам поэт очень драматично воспринимал крутую перемену своей участи. Остро ощутил он изменение внешней обстановки. Осенью 1824 года, по-видимому, вскоре после переезда в Михайловское Пушкин пишет стихотворение «Ненастный день потух; ненастной ночи мгла...», в котором резко контрастно воссоздает различие южной и северной природы:

Ненастный день потух; ненастной мочи мгла
По небу стелется одеждою свинцовой;
Как привидение, за рощею сосновой
Луна туманная взошла...
Все мрачную тоску на душу мне наводит.
Далеко, там, луна в сиянии восходит;
Там воздух напоен вечерней теплотой;
Там море движется роскошной пеленой
Под голубыми небесами...
(II, 187)

Описание это совпадает с впечатлениями от окружавшего его северного пейзажа, которыми поэт поделился с В.Ф. Вяземской, «нежная дружба» которой скрашивала его вынужденное пребывание в Одессе: «Все, что напоминает мне море, наводит на меня грусть — журчанье ручья причиняет мне боль в буквальном смысле слова — думаю, что голубое небо заставило бы меня плакать от бешенства; *но слава Богу небо у нас сивое, а луна точная репка...*» (кроме выделенных мною курсивом слов, перев. с франц.: X, 81, 600). Ощущение контраста подчеркнуто в стихотворении и стилистическими средствами. Все это остро воссоздает мрачное настроение Пушкина на первых порах его пребывания в Михайловском. И все же поэт как раз проявил себя «богатырем духовным», и именно творчество помогло ему «противостоять против этой пытки» чего опасался не найти в нем его друг. Более того, в михайловском уединении Пушкин ощутил небывалый подъем творческой энергии, что и определило характер его поэзии того времени. Позднее в не вошедших в основной текст стихотворения 1835 года «Вновь я посетил...» строках поэт писал: «здесь меня таинственным щитом // Святое Провиденье осенило, // Поэзия, как ангел утешитель, // Спасла меня, и я воскрес душой» (III, 429). В этих стихах Пушкин реконструировал свои ощущения периода михайловской ссылки; довольный ходом своей работы над «Борисом Годуновым» летом 1825 года в черновом письме Н.Н. Раевскому-сыну поэт писал: «Чувствую, что духовные силы мои достигли полного развития я могу творить» (X, 127, 610 — перев. с франц.). В другом письме (П.А. Вяземскому, ок. 7 ноября 1825 г.) подобная мысль была высказана в резко сниженном тоне: «Трагедия моя кончена; я перечел ее вслух, один, и бил в ладоши и кричал, ай-да Пушкин, ай-да сукин сын!» (X, 146). Это осознание творческой зрелости, удовлетворенность своими поэтическими достижениями, создавали почву для ощущения полноты жизненных сил, посетившего Пушкина в суровых условиях михайловского уединения и определившего во многом направленность его творчества этого времени.

Но вначале в Михайловском поэт подводит итоги своего творчества южного периода, завершает начатые еще в Одессе произведения: поэму «Цыганы» и стихотворение «К морю», а также пишет во многом близкое к последнему стихотворение «Разговор книгопродавца с поэтом». Открывая ряд написанных в Михайловском произведений Пушкина, они, строго говоря, к «михайловскому периоду» пушкинского творчества еще не относятся, но завершают южный его период.

В поэме «Цыганы» Пушкин исчерпал (для себя) возможности романтического жанра и непосредственно подошел к порогу нового этапа своего творчества. Над «Цыганами» поэт работал в течение почти всего 1824 года (с января по октябрь); в Одессе была написана часть поэмы, соответствующая первым трем ее эпизодам, большая же ее часть была создана уже в Михайловском. В январе 1825 года Пушкин пишет предназначавшийся для «Цыганов»[151] эпизод, заключающий в себе монолог Алеко над колыбелью сына, но не включил его в состав основного текста поэмы. Последняя романтическая поэма Пушкина «Цыганы» тесно связана с предшествующими его «южными» поэмами, особенно с «Кавказским пленником». Как и там, герою новой поэмы, Алеко, добровольно покинувшему мир цивилизации («просвещения»), противостоят «дикие» цыганы, но резко отлична исходная ситуация: Алеко — гость, а не пленный невольник. Но, как и Пленник, и он чужд тому миру, в котором сознательно оказался. И этот противостоящий герою мир в «Цыганах» предстает иначе, чем в «Кавказском пленнике», уже не как объект преимущественно внешнего, отстраненного наблюдения, но изнутри. На равных правах с главным героем новой поэмы в ней представлены и другие персонажи: Земфира и особенно ее отец, Старый цыган. Пушкин окончательно отказался от одногеройной композиции байронических поэм. По точному определению Ю.Н. Тынянова, в «Цыганах» «столкнулся лирический, элегический «герой» с эпическими «характерами»»[152]; это определило и принципиально иное, в сравнении с «Кавказским пленником» и «Бахчисарайским фонтаном», проявление в поэме авторского начала.

Основной конфликт поэмы, ее «идея» по-разному трактуется в литературе. В центре «Цыганов» по-прежнему стоит проблема современного героя. Уже П.А. Вяземский в своей содержательной рецензии на пушкинскую поэму прозорливо заметил, что ее герой — «прототип поколения нашего, не лицо условное <...>, но лицо, перенесенное из общества в новейшую поэзию, а не из поэмы наведенное на общество, как многие полагают»[153]. Алеко — это индивидуалист, вторгающийся в первобытную, патриархальную среду, внося в нее трагедию; «страсти» героя толкают его на преступление и ставят вне мира «дикости», с которым он пытался слиться, и из этой ситуации нет выхода. Белинский, исходя из своего представления о несоответствии Пушкина-художника и Пушкина-мыслителя («из всего хода поэмы видно, что и сам Пушкин думал сказать не то, что сказал на самом деле»), утверждал, будто поэт «желая и думая из этой поэмы создать апофеозу Алеко <...> вместо этого сделал страшную сатиру на него и на подобных ему людей, изрек над ним суд неумолимо-трагический и вместе с тем горько-иронический»[154]. Из этого замечания великого критика выросла популярная концепция о якобы «разоблачении» Пушкиным своего героя. Эту концепцию убедительно оспорил Б.В. Томашевский, справедливо заметивший: «В Алеко Пушкин изобразил представителя того поколения, к которому принадлежал и сам. Современному человеку Пушкин мог только сочувствовать и сострадать»[155]. Рецензируя первый том монографии Томашевского, другой крупнейший пушкинист С.М. Бонди не согласился с его концепцией «Цыганов»: «...неверна, по-моему, мысль Б. Томашевского, что задачей Пушкина было «не развенчание главного героя, а изображение его трагической безысходности»». Ей он противопоставил свое представление о том, что у Пушкина изображение трагической безысходности якобы сопровождалось ««развенчанием» романтического героя, саморазоблачением». Это представление было подробно развернуто Бонди в его монографической статье «Рождение реализма в творчестве Пушкина», в которой он предложил достаточно спорный, на мой взгляд, анализ пушкинских «Цыганов»[156].

В образе Алеко более глубоко разработан тип «молодого человека XIX века», отрицающего современное ему общество; но выход из сложившейся ситуации остается неясным для поэта, отсюда особо резко подчеркнут трагизм положения героя, и это характерно для периода мировоззренческого кризиса Пушкина, из которого, создавая свою поэму, он и ищет выхода. «Цыганы» тесно связаны с настроениями поэта времени его кризиса, и это роднит поэму с другими произведениями Пушкина этого периода. Особенно очевидно проявляется это в не включенном в окончательный ее текст фрагменте, так называемом «монологе Алеко», о котором было упомянуто выше. Обращаясь к младенцу-сыну, герой поэмы выражает чувство удовлетворения тем, что тот вырастет вне условий отвергнутого его отцом мира:

Под сенью мирного забвенья
Пускай цыгана бедный внук
Лишен и неги просвещенья,
И пышной суеты наук —
Зато беспечен, здрав и волен...
<.....>
Нет, не преклонит он колен
Пред идолом какой-то чести,
Не будет вымышлять измен,
Трепеща тайне жаждой мести...
(IV, 383)

«Просвещенье», как его понимал в это время Пушкин, по словам Б.В. Томашевского, «осмысляется как знак социального зла, всех противоречий, какие скопились в современном обществе»[157]. Любопытно, что в своей рецензии на пушкинских «Цыганов» Вяземский намекнул на существование этого не вошедшего в печатный текст поэмы «отрывка»[158], что, по-видимому совпало с желанием и ее автора.

В «Цыганах» Пушкин разрабатывает новый тип поэмы; в основной ее части роль автора сведена к минимуму; усматривается, правда, намек на автобиографизм образа героя: имя, мотив изгнанничества; см. слова Алеко, обращенные к Земфире: «А я... одно мое желанье // С тобой делить любовь, досуг // И *добровольное изгнанье*»: IV, 155; курсив мой. — Л.С.). К лирике Пушкина южного периода восходит возникающая в рассказе Старого цыгана тема Овидия, тесно связанная для Пушкина с его собственной судьбой:

Он был уже летами стар,
Но млад и жив душой незлобной:
Имел он песен дивный дар
И голос, шуму вод подобный.
<.....>
Но он к заботам жизни бедной
Приникнуть никогда не мог;
Скитался он иссохший, бледный,
Он говорил, что гневный бог
Его карал за преступленье,
Он ждал: придет ли избавленье.
И все несчастный тосковал,
Бродя по берегам Дуная,
Да горьки слезы проливал,
Свой дальний град воспоминая.
(IV, 156)

И хотя Старый цыган не помнит имени того, о ком он рассказал свое «преданье», его узнает Алеко: «Так вот судьба твоих сынов, // О Рим, о громкая держава! // Певец любви, певец богов...»: IV, 157). Этот эпизод, который некоторые современники Пушкина считали лишним[159], возвращает читателя к стихотворению Пушкина 1820 года «К Овидию», хотя образ римского поэта ж «Цыганах» решен несколько по-иному[160].

Возвращаясь к отличительным особенностям новой поэмы Пушкина, следует отметить отрывочность ее композиции: она разделена на ряд эпизодов, часто драматизированных, отделенных один от другого разделительной чертой. Это создает условия для большей объективности рассказа; вместо того, чтобы узнавать о событиях в авторском повествовании (в «Цыганах» оно сведено к минимуму), читатель непосредственно знакомится с ними в драматизированных эпизодах пушкинской поэмы, построенных на столкновении действующих лиц. Особенно важно отметить тяготение поэта к сценическому диалогу. Развивая тенденции своих прежних поэм, Пушкин в «Цыганах» по существу приближается к форме драматической поэмы, вплотную подводящей к собственно драматической форме (завершение работы над поэмой совпало с приступом поэта к «Борису Годунову»).

Герой «Цыганов» предстает как беглец из мира цивилизации («Его преследует закон»: IV, 152); он ищет и находит место в вольном мире цыганов, где

Все скудно, дико, все нестройно,
Но все так живо-непокойно,
Так чуждо мертвых наших нег,
Так чуждо этой жизни праздной,
Как песнь рабов однообразной.
(IV, 153)

В стихе: «Так чуждо мертвых *наших* нег» подспудно прорывается голос автора, принадлежащего к тому же миру, из которого попытался бежать Алеко.

Как и в «Кавказском пленнике», в «Цыганах» возникает оппозиция «цивилизация» — «дикость», соответствующая противопоставлению рабству — свободы («Теперь он вольный житель мира»: IV, 153). Неоднократно отмечалась связь пушкинской поэмы с концепцией Руссо и одновременным отталкиванием от нее[161]. Еще Ф.М. Достоевский, предложивший в своей пушкинской речи 1880 года проникновенную, хотя далеко не бесспорную трактовку пушкинских «Цыганов», заметил: «Алеко, конечно, еще не умеет правильно высказать тоски своей: у него все это как-то еще отвлеченно, у него лишь тоска по природе, жа-

лоба на светское общество, мировые стремления, плач о потерянной где-то и кем-то правде, которую он никак отыскать не может. Тут есть немножко Жан-Жака Руссо»[162]. Но, стремясь к вольной жизни, в себе Алеко несет несвободу; в поэме появляется тема «страстей», обуревающих героя и предвещающих неизбежную беду. Алеко, говорит поэт,

...жил, не признавая власти
Судьбы коварной и слепой;
Но Боже, как играли страсти
Его послушною душой!
С каким волнением кипели
В его измученной груди!
Давно ль, надолго ль усмирели?
Они проснутся: погоди.
(IV, 154)

Тем не менее, герой надеется на полный разрыв со своим, возможно, даже преступным прошлым; он энергично обличает покинутый им мир:

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.
(IV, 155)

Тема «страстей» неожиданно указывает на соотнесенность «Цыганов» и «Евгения Онегина». Поэма была начата в промежутке между работой Пушкина над второй и третьей главами романа. Приступив к работе над третьей главой, Пушкин приостанавливает, но не прекращает работу над поэмой; по окончании же 2 октября 1824 года третьей главы «Евгения Онегина» он быстро завершает и поэму: она была написана в основном между 2 и 10 октября. Развитая в «Цыганах» тема страстей, первоначально возникает в ходе работы над второй главой «романа в стихах», и даже строки, предназначавшиеся сперва для характеристики Онегина, применяются затем к образу Алеко. Ср. в черновом тексте «Евгения Онегина»:

Какие чувства не кипели
В его измученней груди?
Давно ль, надолго ль присмирели?
Проснутся – только погоди.
(V, 434)[163]

Намек на внутреннюю несвободу Алеко содержится и в контексте легенды об Овидии: «Но не всегда мила свобода // Тому, кто к неге приучен» (IV, 156), — слова Старого цыгана, предваряющие пересказ им легенды о «святом старике». «Страсти» Алеко оказываются предвестником развернувшейся спустя два года после его прихода к цыганам («Прошло два лета...»; IV, 157) трагедии. Приведший к ней взаимный накал страстей открывается с песни Земфиры («Старый муж, грозный муж...»; IV, 153), сюжет которой (предпочтение «старому мужу» молодого любовника) предвосхищает разыгравшуюся затем трагедию. Введением в текст поэмы этой песни, поставленной, как отметил Д.Д. Благой, в самый ее центр[164], Пушкин продолжил традицию своих прежних «Черкесская песня» в «Кавказском пленнике», «Татарская песня» в «Бахчисарайском фонтане»); однако, в отличие от них, в «Цыганах» он опирался на подлинный молдавский фольклор[165]. Это и определяет особое положение песни Земфиры в пушкинской поэме[166].

В центре конфликта «Цыганов», таким образом, оказываются взаимоотношения Алеко и Земфиры, безоблачное счастье которых сменяется охлаждением и изменой последней. Заключительные эпизоды поэмы, за исключением последней сцены, представляются преимущественно в драматическом действии. Наряду со столкновением Алеко и Земфиры, образ которой, в отличие от Черкешенки «Кавказского пленника», играет гораздо большую и конструктивную роль, здесь особенно важно и соотношение героя со Старым цыганом, роль которого повышается особенно в конце поэмы. Как справедливо заметил Ю.Н. Тынянов, в «Цыганах» «Пушкин становится перед вопросом об изменении героя под влиянием появления второстепенных героев»[167]. Соотношение Алеко со Старым цыганом особенно в этом смысле показательно. Беда, приключившаяся с Алеко, которого разлюбила Земфира, аналогична той, которую пришлось в свое время пережить и старику. Уже песня Земфиры напомнила ему ее мать: «Ее, бывало, в зимню ночь // Моя певала Мариула...» (IV, 159), и, пытаясь утешить Алеко, он рассказывает ему «повесть о самом себе», о том, как некогда его бросила жена, покинувшая его ради новой любви. Алеко не способен понять логику Старого цыгана, безропотно принявшего свой жребий:

Алеко
Да как же ты не поспешил

Тотчас вослед неблагодарной
И хищникам и ей, коварной,
Кинжала в сердце не вонзил?

Старик
К чему? вольнее птицы младость.
Кто в силах удержать любовь?
Чредою всем дается радость;
Что было, то не будет вновь.

Алеко
Я не таков. Нет, я, не споря,
От прав моих не откажусь;
Или хоть мщеньем наслажусь.
(IV, 163)

Параллельность судеб обоих персонажей, противопоставленных один другому, особенно подчеркивает несхожесть их характеров и мировосприятия. Умиротворенная мудрость старика-цыгана противостоит взрывному, неукротимому темпераменту Алеко, руководимого «страстями» и неспособного принять рассуждений Старого цыгана:

Алеко
Отец, она меня не любит.

Старик
Утешься, друг; она дитя.
Твое унынье безрассудно;
Ты любишь горестно и трудно,
А сердце женское шутя.
(IV, 161)

Работая над этим местом своей поэмы, Пушкин произвел очень характерные изменения в тексте: написав вначале «Ты любишь [пламенно] горестно и трудно», поэт заменяет затем начало стиха на «Мы любим...», но в основном тексте возвращается к первоначальной редакции, то есть восстанавливает соотнесенность всего высказывания с Алеко, в то время как вариант «Мы любим...» либо ставит знак равенства между чувствами обоих собеседников, либо — что скорее — предполагает противопоставление мужской любви женской: «Мы любим горестно и трудно, // А сердце женское шутя». Местоимение же «ты» жестко привязывает все суждение исключительно к чувству, переживаемому героем поэмы. Таким образом, обмен репликами между Алеко и Старым цыганом обнаруживает полную несовместимость мироощущения обоих персонажей, что исключает не только взаимопонимание, но и вообще соприкосновение внутреннего мира антагонистов. Развязка трагедии лишь подтверждает это. Сразу же после рассмотренного эпизода следует краткая сцена ожидания Земфиры и Молодого цыгана, завершающаяся ее обещанием снова прийти к нему вечером, «когда зайдет луна» (IV, 164). И сцена второго свидания завершается появлением взбешенного Алеко, настигающего любовников и убивающего их обоих.

Алеко
Умри ж и ты!
(*Поражает ее.*)

Земфира
Умру любя.
(IV, 167)

Предсмертные слова Земфиры возвращают к тексту ее песни:

Ненавижу тебя,
Презираю тебя;
Я другого люблю,
Умираю любя, —
(IV, 158)

снова, таким образом, подчеркивая соотнесенность содержания песни с воссозданными в поэме событиями: «Ты сердиться волен // Я песню про тебя пою», — заявляет Алеко, уходя, Земфира. Наконец, в заключительной сцене погребения убитых Алеко любовников Старый цыган произносит слова, осуждающие героя, отныне обреченного на одиночество:

Тогда старик, приближась, рек:
«Оставь нас, гордый человек!
Мы дики, нет у нас законов,
Мы не терзаем, не казним,
Не нужно крови нам и стонов;
Но жить с убийцей не хотим.
Ты не рожден для дикой доли,
Ты для себя лишь хочешь воли;
Ужасен нам твой будет глас:
Мы робки и добры душою,
Ты зол и смел; — оставь же нас,
Прости! да будет мир с тобою».
(IV, 168)

В стихе «Ты для себя лишь хочешь воли» Белинский увидел «весь смысл поэмы, клич к ее основной идее»[168]. И хотя это не совсем так, вся реплика Старого цыгана, действительно, играет ключевую роль в раскрытии содержания пушкинской поэмы. Старый цыган выступает здесь как носитель народной мудрости,

народной морали, противостоящих эгоистическому индивидуализму Алеко. Обращенные к нему слова старика подчеркнуто торжественны; поэт не случайно обратился к славянизму: «Тогда старик, приближась, *рек*»; слово это, правда, вызвало критическое замечание Белинского, который нашел, что оно «отзывается тяжелою книжностью»[169]; но в данном контексте его употребление совершенно уместно и оправданно.

Завершает поэму Эпилог, в котором, подобно завершающим стихам «Бахчисарайского фонтана», возникает прямое «я» автора и в поэму привносится лирическое начало:

Волшебной силой песнопенья
В туманной памяти моей
Так оживляются виденья
То светлых, то печальных дней.
<.....>
Встречал я посреди степей
Над рубежами древних станов
Телеги мирные цыганов,
Смиренной вольности детей.
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 Мариулы
Я имя нежное твердил.
(IV, 169)

Упоминание поэта о собственных впечатлениях от цыганской жизни ближе, чем в «Бахчисарайском фонтане», связывает лирику автора с сюжетом поэмы. Подкреплению основанного на собственных наблюдениях поэта изображения цыганского быта должны были служить и задуманные было примечания к «Цыганам» (см. X, 158). Они были вчерне набросаны Пушкиным еще в 1824 году (см. VII, 15-16); и в них поэт подробно говорил о бессарабских цыганах, привязанных к «дикой вольности, обеспеченной бедностью» (ср. в поэме: «Будь наш, привыкни к нашей доле, // Бродящей бедности и воле...»; IV, 152). Вместе с тем в примечаниях отмечена и деталь, вносящая существенные коррективы к изображенной в поэме цыганской жизни: «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. Это не мешает им, однако же, вести дикую кочевую жизнь, довольно верно описанную в сей повести. <...> Дань их составляет неограниченный доход супруги господаря» (VII, 15). Однако примечания эти так и остались в рукописи; поэма была напечатана без них. Ю.М. Лотман мотивировал это «несовместимостью моделей мира, даваемых поэтическим текстом и примечаниями»[170].

Подводя в эпилоге итог содержания своей поэмы и подчеркивая безысходность воссозданной в ней ситуации, в конце его поэт заключает:

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.
(IV, 169)

Оценивая эпилог «Цыганов», Вяземский в своей рецензии на поэму критически отозвался о его последнем стихе, найдя его «что-то слишком греческим для местоположения. Подумаешь, что этот стих взят из какого-нибудь хора прежней трагедии»[171]. Вместе с тем суждение Вяземского, отвлекаясь от его негативного оттенка, заслуживает внимания. Глубокий знаток античной культуры поэт Вяч. Иванов в своей очень значительной статье о пушкинских «Цыганах», впервые опубликованной в венгеровском издании сочинений Пушкина, увидел в заключительном эпизоде поэмы сцену «как бы хорового суда над Алеко в форме заключительной речи старого Цыгана, как и эпилог поэмы, своими последними строчками похожими на хоровые заключения греческих трагедий, сообщающий целому резонанс древней трагедии рока»[172]. Эту особенность Вяч. Иванов связал с новаторским характером пушкинской поэмы, преодолением в ней традиций Байрона.

Едва закончив «Цыганов», Пушкин отозвался о своей новой поэме довольно пренебрежительно: «сегодня, — писал он Вяземскому 8 или 10 октября 1824 года, — кончил я поэму «Цыганы». Не знаю, что об ней сказать. Она покамест мне опротивела...» (X, 80). Но уже в письме тому же адресату 25 января 1825 года он спешит отозвать это свое поспешное суждение: «Я, кажется, писал тебе, что мои

«Цыганы» никуда не годятся: не верь — я соврал — ты будешь ими очень доволен» (X, 95).

Поэма «Цыганы», действительно, оказалась большой удачей Пушкина. Она представляет собой во многом новое начало пушкинской поэзии. Поэма не только превзошла предшествующий стихотворный эпос Пушкина, но и внесла в него новые черты; «поэт, — писал Белинский, — вдруг перерос свою публику и одним орлиным взмахом очутился на высоте, недоступной для большинства»[173]. Современники, впрочем, высоко оценили новую поэму Пушкина. Знакомство с нею произошло задолго до полной публикации поэмы в 1827 году (любопытно, что публикуя «Цыганов», Пушкин сопроводил заглавие пометой: «Писано в 1824 году»; связано это с тем, что ко времени издания поэмы Пушкин далеко уже ушел от романтического периода своего творчества). Знакомству с «Цыганами» до публикации полного текста поэмы способствовал и сам автор и особенно его брат Л.С. Пушкин, неоднократно наизусть читавший поэму в разных обществах. Это вызывало даже недовольство поэта, опасавшегося за читательскую судьбу своей поэмы. Кроме того, в 1825 году в печати появились отрывки из поэмы, в том числе и песня Земфиры («Цыганская песня») с нотами, воспроизводившими «дикий напев сей песни, слышанной самим Поэтом в Бессарабии».

Не заставили себя долго ждать и первые отклики на пушкинских «Цыганов». «Рылеев обнимает Пушкина и поздравляет с «Цыганами» Они совершенно оправдали наше мнение о твоем таланте. Ты идешь шагами великана и радуешь истинно русские сердца», — писал в начале 1825 года поэт-декабрист своему великому собрату, и с этого письма открывается их переписка, прерванная трагическими событиями конца этого года. 4 августа 1825 года о «Цыганах» отозвался и П.А. Вяземский, услышавший поэму в чтении Л. Пушкина: «это, кажется, полнейшее, совершеннейшее, оригинальнейшее твое творение», — писал он Пушкину. Сдержаннее отнесся к поэме В.А. Жуковский, писавший Пушкину в апреле 1825 года: «Я ничего не знаю совершеннее по слогу твоих «Цыган». Но, милый друг, какая цель! <...> Какую память хочешь оставить о себе отечеству, которому так нужно высокое...». Жуковского, по-видимому, смутил характер Алеко и вообще содержание поэмы, не соответствовавшее, по его представлению, «высокому», то есть нравственному назначению поэзии. Пушкин живо откликнулся на это замечание старшего друга: «Ты спрашиваешь, какая цель у «Цыганов»? вот на! Цель поэзии — поэзия — как говорит Дельвиг...» (X, 112). В этой дружеской полемике столкнулись разные представления о назначении искусства. Пушкин был убежден в том, что поэзия не должна служить внеположным ей «целям», решительно отвергал мысль о непременной дидактической ее направленности («Думы Рылеева и целят, а все невпопад», — иронически заметил он в том же письме), и это убеждение в самодостаточности поэзии как искусства поэт, как увидим, сохранит навсегда и будет горячо отстаивать его и в дальнейшем.

В печати до выхода в свет полного издания «Цыганов» наиболее восторженно отозвался А.А. Бестужев в статье «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов»: «это произведение далеко оставило за собой все, что он <Пушкин> писал прежде. В нем-то гений его, откинув всякое подражание, восстал в первородной красоте и простоте величественной. <...> Куда не достигнет отныне Пушкин с этой высокой точки опоры»[174]. Выход в свет отдельного издания «Цыганов» не вызвал большого критического отклика; кроме неоднократно цитированной статьи Вяземского, дело ограничилось немногими упоминаниями о пушкинской поэме, исходившими из представления о ней как произведении высокого поэтического достоинства[175]. Пушкину из современных откликов на его поэму запомнились главным образом курьезные претензии критиков (VII, 157), как, например, недовольство тем прозаическим занятием, которое отведено Алеко в цыганском таборе («Алеко с пеньем зверя водит...»; IV, 127). Но, конечно, не эти придирки определяли современное восприятие пушкинских «Цыганов», но единодушное признание необыкновенных достоинств и новаторского характера поэмы. И.В. Киреевский, например, уверенно относил ее уже не к байроническому, а к наиболее зрелому, «русско-пушкинскому» периоду творчества поэта[176].

В литературе о Пушкине неоднократно ставился вопрос о соотношении «Цыганов» с байроновской традицией; несмотря на то, что и в этой поэме оно еще достаточно ощутимо[177], «Цыганов» рассматривают обычно как свидетельство отхода от традиционного байронизма[178]. Оставаясь в основе своей произведением

романтическим, «Цыганы» в то же время имеют немало отличий от него, как в отношении к герою, так и в соотношении Алеко с другими персонажами[179]. Поэма эта, в последний раз и наиболее остро решавшая в основном еще романтическими средствами проблему современного человека, подвела Пушкина к порогу выхода из традиционного романтизма. С этим связаны и упомянутые выше стихотворения «К морю» и «Разговор книгопродавца с поэтом».

Стихотворение «К морю», как и «Цыганы», было начато Пушкиным еще на юге. Его первая редакция заключала в себе только строфы, непосредственно связанные с мотивом прощания с морем (они соответствовали с некоторыми разночтениями строфам 1-5, 7, 14-15 окончательного текста). Осенью 1824 года стихотворение было существенно дополнено строфами о Наполеоне и Байроне, а также важнейшей по значению тринадцатой строфой («Мир опустел...»)[180]. Основное содержание пушкинского стихотворения связано с прощанием поэта с романтизмом, чему не противоречит то, что само оно остается еще в пределах романтической лирики Пушкина (Марина Цветаева даже назвала его «наиромантичнейшим *из всех мне известных* — сама романтика: Море, Неволя, Наполеон, Байрон, Обожание...»[181]). По удачному определению С. Сандлер. ««К морю» так, как оно написано, является частью романтизма, с которым оно хочет расстаться»[182].

Прощай, свободная стихия!
В последний раз передо мной
Ты катишь волны голубые
И блещешь гордою красой.

Как друга ропот заунывный.
Как зов его в прощальный час,
Твой грустный шум, твой шум призывный
Услышал я в последний раз.
(II, 180)

Конечно, не следует стихотворение понимать как прямую аллегорию: мол, под морем подразумевается именно романтизм! но *образ* моря в нем тесно связан с романтическими ассоциациями. Знаменательно, в частности, то, что, по словам Б.В. Томашевского, в лирике Пушкина «южного романтического периода первое <»Погасло дневное светило»> и последнее <»К морю»> стихотворения посвящены морю»[183]. Тесно с романтическими ассоциациями связаны и образы Наполеона и особенно Байрона, уход которых воспринимается как завершение целой, романтической эпохи:

Один предмет в твоей пустыне
Мою бы душу поразил.

Одна скала, гробница славы...
Там погружались в хладный 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 неукротим.
(II, 181)

Первоначально Наполеону было посвящено большее число стихов (см. II, 348-349), но Пушкин опустил их «для равновесия частей» (Н.В. Измайлов), то есть для того, чтобы тема Наполеона не заслоняла бы стихов, посвященных Байрону. Позднее поэт частично использовал отброшенные стихи при доработке оды 1821 года «Наполеон».

Современниками Пушкина стихотворение «К морю» воспринималось, прежде всего, как поэтический отклик на недавнюю кончину великого английского поэта-романтика, который от него давно ждали. П.А. Вяземский писал: «Никто из поэтов, принесших дань памяти Байрона, не изобразил его так правдиво и сильно, как наш Пушкин...», и сам поэт, посылая Вяземскому свое стихотворение, аттестовал его как «маленькое поминаньице за упокой раба Божия Байрона...» (X, 80), хотя, конечно, содержание всего стихотворения не укладывается в такое представление. Упоминание Наполеона и Байрона плавно перетекает в наиболее важную для понимания «К морю» строфу (Т.Г. Цявловская определяла ее как «самую ответственную строфу» стихотворения, «центральную для понимания умонастроения Пушкина в 1824 году»[184]). Мотивы разочарования в современной исторической действительности роднят стихотворение «К морю» с другими произведениями Пушки-

на этих лет, прежде всего со стихотворением «Свободы сеятель пустынный» и поэмой «Цыганы». Ср.:

Мир опустел... Теперь куда же
Меня б ты вынес, океан?
Судьба земли повсюду та же:
Где капля блага, там на страже
Уж просвещенье иль тиран.
(II, 181)

В печати Пушкину пришлось по цензурным соображениям опустить эту строфу. В «Стихотворениях Александра Пушкина» 1826 года были воспроизведены только два его первых стиха, но в «Стихотворениях Александра Пушкина» 1829 года поэт вернулся к тексту первой публикации стихотворения в альманаха «Мнемозина» (1825. Ч. 4): «Мир опустел...», как художественно более выразительному решению. Полный текст тринадцатой строфы («К морю» воспроизводился в распространявшихся довольно широко списках стихотворения, хотя нередко и с произвольными изменениями). Вынужденный отказ от печатания полного текста этой строфы существенно обеднил содержание пушкинского стихотворения, ослабив пессимистические мотивы, связанные с настроениями поэта кризисного периода. Романтическая тема «просвещения» (как и «тирана») в качестве враждебной людям силы соотносима с проблематикой одновременно завершавшейся поэмы «Цыганы» (ср., напр.; «Презрев оковы просвещенья, // Алеко волен, как они...»; IV, 157).

В конце стихотворения поэт возвращается к прощанию с морем:

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.
(II, 181)

Стихотворению таким образом придается кольцевая композиция. По наблюдению современной исследовательницы Э.В. Слининой: «Две строфы в начале и две строфы в конце замыкают всю композицию в кольцо, стихотворению придается завершенность, ритмическая музыкальность»[185].

Близко к стихотворению «К морю» стоит и написанный той же осенью 1824 года «Разговор книгопродавца с поэтом». Возникновение замысла этого большого стихотворения также связано с впечатлениями южного периода, с актуальными для Пушкина в то время размышлениями над проблемой профессионализации писательского труда наперекор просвещенному любительству русских писателей XVIII — начала XIX века. На размышления эти поэта натолкнул неожиданно большой гонорар, полученный им за издание «Бахчисарайского фонтана»[186]. Коммерческий успех этой поэмы стал даже предметом обсуждения в русской печати[187]. В анонимно опубликованной статье «О Бакчисарайском фонтане не в литературном отношении» издатель поэмы П.А. Вяземский удовлетворенно заметил: «за стихи Бакчисарайского фонтана заплачено столько, сколько еще ни за какие русские стихи заплачено не было»[188]. Неоднократно возвращался к этому вопросу и сам Пушкин в своих письмах 1824 года. 8 марта 1824 года Вяземскому поэт писал: «Начинаю почитать наших книгопродавцев и думать, что ремесло наше, право, не хуже другого. <...> Благо я не принадлежу к нашим писателям 18-го века: я пишу для себя, а печатаю для денег, а ничуть для улыбки прекрасного пола» (X, 67). В письмах, адресованных А.И. Казначееву, правителю канцелярии гр. Воронцова, Пушкин также обращается к этому вопросу: «...стихотворство <...> просто мое ремесло, отрасль честной промышленности доставляющее мне пропитание и домашнюю независимость» (X, 71); «Коли я еще пишу по вольной прихоти вдохновения, то, написав стихи, я уже смотрю на них только как на товар по столько-то за штуку» (X, 72, 599 — перев. с фр.). Наконец, в начале 1824 года он шутливо пишет Л.С. Пушкину: «Mais pourquoi chantais-tu? <но почему ты пел? — фр.> на сей вопрос Ламартина отвечаю — я пел, как булочник печет, портной шьет,<...> лекарь морит — за деньги, за деньги, за деньги — таков я в наготе моего цинизма» (X, 65). Все это показывает, что еще в Одессе Пушкин был очень озабочен вопросами, которые в начале Михайловского уединения станут основой содержания «Разговора книгопродавца с поэтом». Стихотворение, датированное в рукописи 26 сентября 1824 года, было в 1825 году опубликовано в составе первой главы «Евгения Онегина» как своеобразный пролог к «роману в стихах» (повторено во втором издании первой главы «Евгения Онегина» 1829

г.); но было исключено из полных изданий стихотворного романа 1833 и 1837 годов. Как самостоятельное произведение «Разговор...» был включен в четвертую часть «Стихотворений Александра Пушкина» (1835) с отсылкой: «Было напечатано при первой главе “Онегина”». И в отдельной публикации стихотворение сохранило значение поэтической декларации, определившей перелом в творчества Пушкина, его уход от прежнего романтизма. Об этом стихотворении известный пушкинист Б.С. Мейлах сказал, что оно оказалось «первым произведением Пушкина, посвященном теме предназначения поэта»[189]. В соответствии с его заглавием стихотворению придана диалогическая форма: Книгопродавец и Поэт обмениваются рядом реплик, высказывая разноречивые точки зрения. Авторская позиция в целом не совпадает ни с одной из них, хотя каждая включает в себя некоторые актуальные для Пушкина представления.

По словам В.А. Грехнева, в стихотворении «сталкиваются полярные жизнеотношения, в каждом из которых есть зерно истины, и столкновение их возвещает возможность более обширной и полновесной правды о мире»[190]. «Поэт» стихотворения не равен Пушкину 1824 года; отсюда несколько ироничный подход к обрисовке его образа, что, однако, не уловили современники, приняв реплики Поэта за прямую лирику Пушкина[191], и этому способствовали явные отсылки к его недавним произведениям:

Какой-то демон обладал
Моими играми, досугом;
За мной повсюду он летал,
Мне звуки дивные шептал,
И тяжким пламенным недугом
Была полна моя глава...
(II, 175)

Ориентация образа Поэта, стихотворения на пушкинскую лирику романтического периода создавала условия для несколько отстраненного отношения к нему автора; в частности, Поэт наделен исповеданием не свойственного лирике Пушкина романтического индивидуализма:

Блажен, кто про себя таил
Души высокие созданья
И от людей, как от могил,
Не ждал за чувства воздаянья!.. и т.д.
(II, 176)

Книгопродавец же воспроизводит весьма приземленное сознание ограниченного человека, противопоставляя точке зрения Поэта прозаические рассуждения о коммерческом успехе, который могут иметь вдохновенные поэтические творения:

Стишки для вас одна забава,
Немножко стоит вам присесть,
Уж разгласить успела слава
Везде приятнейшую весть:
Поэма, говорят, готова...
<.....>
Стишки любимца муз и граций
Мы вмиг рублями заменим
И в пук наличных ассигнаций
Листочки вами обратим.
(II, 174)

Но хотя по форме эти суждения, конечно, никак не совпадают с авторской позицией, высказываемые Книгопродавцем мысли отчасти перекликаются с суждениями Пушкина в цитированных письмах одесского времени. Поэтому и в уста Книгопродавца вкладываются мысли, выходящие, казалось бы, за пределы его ограниченного мышления:

И впрям, завиден ваш удел:
Поэт казнит, поэт венчает;
Злодеев громом вечных стрел
В потомстве дальнем поражает;
Героев утешает он...
(II, 176)

В заключительной реплике Книгопродавца ударные слова: «Не продается вдохновенье, // Но можно рукопись продать» (II, 179), по справедливому заключению Б.В. Томашевского, суть «формула, принадлежащая самому Пушкину»[192]. И в конце стихотворения Поэт неожиданно солидаризируется с Книгопродавцем, переходя при этом на прозу: «Вы совершенно, правы. Вот вам моя рукопись. Условимся» (II, 179). Прозаическая реплика Поэта адекватна «прозаическому» сознанию его оппонента[193].

Таким образом, стихотворение «Разговор книгопродавца с поэтом» являет собой сложный текст, диалогическое построение которого включает в репликах внеположных автору персонажей различные системы литературных представлений, связанных с поэтической эволюцией Пушкина. Смысл произведения проявляется именно в столкновении полярных точек зрения, а не в утверждении

одной из них. Уже в этом обнаруживается отход Пушкина от традиционного романтизма, принципиально монологичного. Все это и придает пушкинскому стихотворению значение своего рода манифеста, связанного, как и стихотворение «К морю», с уходом от романтизма, прощанием с ним. Оба эти произведения, как и «Цыганы», замыкают романтический период пушкинского творчества, обнаруживая новые его тенденции, которые получат свое выражение уже в собственно михайловский период. В частности, проявляется это в том, что оба они не укладываются в рамки традиционных поэтических жанров и стоят уже на пути к формированию внежанрового стихотворения, основанного на индивидуальной и нетрадиционной лирической ситуации.

Творчество Пушкина михайловского периода связано с глубокой перестройкой его художественной системы, и отмеченная выше тенденция — постепенное падение традиционной жанровой системы — одна из важнейших составляющих этого процесса. В целом михайловское творчество Пушкина чрезвычайно богато и многообразно; по интенсивности и результативности оно уступает разве лишь «болдинской осени» 1830 года, о которой речь впереди. Вынужденное уединение, отсутствие прямых контактов с литературной средой, становится для поэта не только источником тяжелых переживаний («Михайловское душно для меня», — жаловался он в письме В.А. Жуковскому в апреле 1825 года; X, 111), но и стимулом для напряженной творческой работы; в Михайловском поэт создает большое количество разнообразных произведений, свидетельствующих о достижении им творческой зрелости, и это, как мы видели, определяет во многом его настроение в это время. В эти два с небольшим года Пушкин пишет центральные, так называемые «деревенские» главы «Евгения Онегина» (частично 3, 4, 5 и 6), историческую трагедию «Борис Годунов», шутливую поэму «Граф Нулин», а также множество стихотворений. Конечно, в пределах сжатого лекционного курса подробно осветить все это многообразие невозможно; особенно это касается именно лирики, о которой придется говорить предельно сжато, прослеживая лишь основные тенденции ее развития на примере немногих важнейших стихотворений этого времени. Обычно михайловское творчество Пушкина рассматривают как процесс перехода от романтизма к реализму; однако в последнее время многие исследователи отказываются от жесткого манипулирования понятием реализма, что было свойственно литературоведению советского периода. Об этом прямо говорится, например, в статье «Реализм» новейшей «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (М., 2001), автор которой (С.И. Кормилов) отмечает: «Некоторые филологи избегают пользоваться термином «Р.» как дискредитированным официальным советским литературоведением» (с. 858). Последнему было свойственно представление о реализме как якобы вершине художественной эволюции, возникшим и развивавшимся в многовековой борьбе с неким «антиреализмом» (на искусство, таким образом, переносилось представление о постоянной борьбе материализма с идеализмом в философии). Самому термину «реализм» придавался смысл некоего универсального метода, существовавшего будто бы с незапамятных времен, если не изначально: отсюда неисторические представления об «античном реализме», «просветительском реализме» и т.п. В результате «реализм» превратился в оценочное понятие; принадлежность к нему стали воспринимать как своего рода привилегию, «патент на благородство». В названной энциклопедии сочувственно цитируются слова современного теоретика литературы В.В. Хализева, считающего насущной задачей «очищение этого термина от примитивных и вульгаризаторских напластований» (с. 862). Вместе с тем само понятие «реализма» отнюдь не является чем-то сомнительным; возникший в середине XIX века термин этот закономерно применялся к определенным литературным явлениям этого столетия, пришедшим на смену господствовавшему недавно романтизму, и как конкретное литературное явление он сохраняет все права на существование и применение, тем более, что, как справедливо отмечает в своей энциклопедической статье С.И. Кормилов, «более убедительного термина для обозначения классики 19 в. не предложено» (с. 862). Поэтому и мы не будем чураться его употребления. Имея в виду его реальные, исторически обусловленные пределы, в которые, несомненно, укладывается и зрелое творчество Пушкина. Однако жесткое применение этого понятия к пушкинской лирике михайловского периода затруднено в связи с тем, что она представляет собой явление переходное, да и вообще специфика лирической поэзии труднее поддается однозначному отнесению к ре-

алистической художественной системе, поскольку здесь могут одновременно проявляться разнонаправленные и разнообразные традиции и тенденции. Итак, в михайловский период творчества Пушкина обнаруживается тяготение к постепенному отказу от традиционных лирических жанров. Это не означает, конечно, немедленного преодоления жанровой инерции: в деревне поэт пишет и стихотворения, соответствующие представлениям о традиционных элегиях и посланиях. К элегиям Пушкин относил такие стихотворения михайловского периода, как «Ты вянешь и молчишь; печаль тебя снедает...» (1825), «Сожженное письмо» (1825), «Желание славы» (1825), «Ненастный день потух» (1825): все они включены в раздел «Элегий» «Стихотворений Александра Пушкина» 1826 года. С развитием элегических традиций связаны и такие стихотворения, как «Коварность» (1824), «Под небом голубым страны своей родной...» (1826); последнее впервые опубликовано под заглавием «Элегия». И тем не менее в 1825 году, откликаясь на споры об элегии начала 1820-х годов, Пушкин пишет эпиграмму «Соловей и кукушка», в которой весьма резко критикует главным образом эпигонскую элегию 1820-х годов, преимущественно так называемую «унылую элегию», которой прежде не чуждался и он сам:

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!
(II, 250)

Любопытно, что стихотворение это вызвало сочувственную реакцию крупнейшего русского поэта-элегика Е.А. Баратынского: «... как ты отделал элегиков в своей эпиграмме! — писал он Пушкину в январе 1826 года. — Тут и мне достается, да и поделом; я прежде тебя спохватился и в одной ненапечатанной пьесе говорю, что стало очень приторно:

Вытье жеманное поэтов наших лет».

Стихотворение Пушкина независимо от его адресатов связано с преодолением самим поэтом элегических традиций романтического периода его творчества. На смену им в михайловский период приходят мотивы жизнеутверждения, определяющие во многом основную тональность лирики Пушкина этого времени. Показательна в этом отношении «Вакхическая песня» (1825), ориентированная на античный дифирамб; в ней очень отчетливо звучит радостное приятие жизни и ее очевидных ценностей. По словам Ю.М. Лотмана, «Пушкин ведет нас в мир, в котором первую дверь к свободе отворяют любовь, вино и веселье, а вторую поэзия и мысль и знание»[194]. Особенно показательно обращение поэта к любовной теме отличным от ее элегического преломления образом:

Что смолкнул веселия глас?
Раздайтесь вакхальны припевы!
Да здравствуют нежные девы
И юные жены, любившие нас!

«Любовь, — замечает Ю.М. Лотман, — входит в содержание «Вакхической песни» как чувство энергическое и радостное (ср. печальную, меланхолическую и «расслабленную» интонацию элегической поэзии)»[195]. Всем своим содержанием «Вакхическая песня», действительно противостоит элегической направленности, преодолевает свойственные этому жанру настроения:

Подымем стаканы, содвинем их разом!
Да здравствуют музы, да здравствует разум!
Ты, солнце святое, гори!
Как эта лампада бледнеет
Пред ясным восходом зари,
Так ложная мудрость мерцает и тлеет
Пред солнцем бессмертным ума.
Да здравствует солнце, да скроется тьма!
(II, 240)

Таким образом, от продолжения и развития прежней элегической традиции — через ее критику — Пушкин переходит к принципиально иным художественным решениям, определяющим его творческие поиски михайловского периода.

Существенную эволюцию в это время претерпевает и послание. В михайловский период Пушкин создает немало произведений, ориентированных на традицию дружеского послания; вместе с тем в произведениях этих лет усиливается автобиографический потенциал этого жанра; в его пределах особенно заметно усиление конкретности авторского образа, его связь с реалиями действительной жизни поэта. Показательно в этом отношении

послание 1824 года «К Языкову» («Издревле сладостный союз...»), позднее опубликованное Пушкиным и включенное затем в раздел «Разных годов» третьей части «Стихотворений Александра Пушкина» с подзаголовком «Отрывок из послания» и с указанием на место и время создания (*Михайловское 1824*). Содержание стихотворения связано с выражением желания увидеться с адресатом, университетским товарищем их общего приятеля А.Н. Вульфа, старшего сына от первого брака владелицы соседнего с Михайловским села Тригорского П.А. Осиповой. Оно было вложено в недошедшее до нас письмо Пушкина к Языкову, пересланное ему через А. Вульфа. Тем не менее, оно все-таки отличается от других подобных посланий, непосредственно совмещенных с «почтовой прозой». Ср., напр., стихотворение Пушкина «Из письма А.И. Вульфу» («Здравствуй, Вульф, приятель мой...») (II, 171). Правда, публикуя свое послание «К Языкову», поэт снял завершающие его стихи наиболее «домашнего» свойства, сохранив лишь более «общезначимую» часть стихотворения[196]. Значительное место здесь занимает традиционной для пушкинской лирики мотив изгнания — одна из константных (сквозных) ее автобиографических реалий:

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...
(II, 172)

Ср. в первопечатном тексте «Теперь один, в глухом изгнанье // Влачу томительные дни». Очень конкретно в послании предстает и место ссылки поэта, деревня, некогда пожалованная императрицей Елизаветой Петровной его прадеду А.П. Ганнибалу, где «под сенью липовых аллей» старый арап «...думал в охлажденны леты // О дальней Африке своей...» (африканское происхождение также было одной из константных автобиографических реалий пушкинской поэзии). К автобиографическим реалиям послания можно отнести также и отсылку к теме Овидия, еще недавно столь актуальной для Пушкина: «Клянусь Овидиевой тенью: // Языков, близок я тебе...».

Для Михайловской лирики Пушкина вообще характерно неоднократное возвращение к годам, проведенным на юге. Это и уже упоминавшееся стихотворение «Ненастный, день потух...», возвращавшее к впечатлениям времени пребывания поэта в Одессе, и связанное с историей сложных взаимоотношений с А. Раевским стихотворение «Коварность» (1824), и оставшееся неопубликованным при жизни Пушкина стихотворение «Храни меня, мой талисман...» (1825), как и первое в этом ряду, навеянное воспоминаниями о Е.К. Воронцовой (см. II, 230), и стихотворение «Буря», также возвращающее к южным впечатлениям поэта, и сатирическое стихотворение «Сказали раз царю, что наконец...» (1825), осуждавшее низкопоклонство М.С. Воронцова перед властью (см. II, 220).

Но наряду с этими ретроспекциями в лирику Пушкина, особенно в ряд его «домашних» стихотворений входит и жизнь поэта в Михайловском, перипетии его взаимоотношений с тогдашним его деревенским окружением. Лишенный возможности общения с широким кругом друзей-единомышленников, Пушкин находит для себя отдушину в соседнем Тригорском, сближается с его обитателями: П.А. Осиповой и ее домочадцами. И хотя первые впечатления Пушкина были для них неблагоприятными (см. X, 81, 600 — перев. с фр., 91), постепенно отношения поэта с семьей П.А. Осиповой становятся все более тесными и привлекательными для него. В письме П.А. Осиповой 25 июля 1825 года в Ригу, где та гостила вместе с дочерью А.Н. Вульф у А.П. Керн, Пушкин пишет, что Тригорское, «хоть оно и опустело сейчас, все же составляет мое утешение» (X, 124, 608 — пер. с. фр.). К обитателям Тригорского обращен ряд произведений Пушкина: от шутливых стихов «на случай», вроде адресованных А.Н. Вульф стихотворений «Хотя стишки на именины...» и «Увы! напрасно деве гордой...» (оба 1825; см. II, 264, 288) до вполне серьезных, приближающихся к общезначимой лирике, как послание 1825 года «П.А. Осиповой» («Быть может, уж недолго мне...»; II, 229) и обращенное к ней же стихотворение того же года «Цветы последние милей...» (II, 243). Первое из них было вписано в альбом П.А. Осиповой, но в 1828 году опубликовано и включено во вторую часть «Стихотворений Александра Пушкина». Среди альбомных приношений тригорским барышням находятся и такие «домашние» стихотворения, как , напр., «К Зине» («Вот, Зина, вам совет, играйте...») (II, 292), но одновременно и такой шедевр, как «Если жизнь тебя обманет...»

(1825, II, 239), вписанный в альбом той же Е.Н. Вульф (Зина, или Зизи — ее домашнее имя), также опубликованный затем Пушкиным.

Возвращаясь к жанру послания в михайловской лирике Пушкина, упомяну еще стихотворение 1825 года «Козлову. По получении от него «Чернеца»» (в «Стихотворениях Александра Пушкина» 1826 года оно было включено в раздел «Посланий»). Но это стихотворение, хотя и может быть отнесено к традиционному жанру, все же скорее является внежанровым стихотворением, основанным на индивидуальной лирической ситуации (сочувствие судьбе слепого и парализованного собрата), а в завершающей строфе утверждающим также мысль о высоком назначении поэта:

Недаром темною стезей
Я проходил пустыню мира,
О нет, недаром жизнь и лира
Мне были вверены судьбой!
(II, 226).

Наконец, к жанру посланий приближается одно из величайших достижений Пушкина-лирика, и не только михайловского периода — стихотворение «К***» («Я помню чудное мгновенье…»). Оно вызвано мгновенно вспыхнувшим, но и неглубоким чувством к племяннице П.А. Осиповой по первому мужу — А.П. Керн, летом 1825 года посетившей тетушку в Тригорском. Не следует, однако, воспринимать пушкинское стихотворение как любовный мадригал и вообще жестко подчинять его интерпретацию биографическим обстоятельствам, способствовавшим его появлению, как это нередко делается[197]. Такое прочтение стихотворения, ей посвященного, спровоцировала сама А.П. Керн, подробно рассказавшая в своих воспоминаниях о Пушкине об обстоятельствах их мимолетного знакомства в 1819 году в доме Олениных и о новой встрече с поэтом в 1825 году[198], привязав к ним содержание стихотворения. Вместе с тем объективное исследование стихотворения «К***» естественно подвело к мысли о необходимости строить его анализ вне жесткого приурочения к биографическим обстоятельствам[199]. Как справедливо заметил в своем содержательном разборе «К ***» крупнейший современный пушкинист Ю.Н. Чумаков: «Высокая оценка стихотворения долго зависела от биографического комментария, и лишь постепенно текст возвращается себе самому»[200]. Почин в освобождении пушкинского стихотворения от узко-биографического истолкования принадлежит крупному украинскому литературоведу А.И. Белецкому, настаивавшему на необязательности биографического комментария к нему и предложившему рассматривать «К***» не как любовное, а философско-психологическое произведение, основной темой которого «является тема о разных состояниях внутреннего мира поэта в соотношениях этого мира с действительностью»[201]. С подходом Белецкого к стихотворению в основном солидаризировался Б.В. Томашевский, не исключавший, правда, возможности и биографического подхода к нему, но без жесткого соотнесения его содержания с личностью А.П. Керн и ее взаимоотношениями с поэтом; любовную тему нельзя исключить из содержания стихотворения: «Но, — замечает ученый, — спрашивается, нужно ли нам для понимания творческой и биографической основы данного стихотворения знать биографию самой Керн»[202]. Однако именно стихотворение «Я помню чудное мгновенье...» вызвало повышенное внимание к «самой Керн»; в ней склонны были видеть чуть ли не Музу Пушкина; отношение к ней поэта сильно преувеличивалось, и в мифологизированной биографии Пушкина она заняла отнюдь не свойственное ей в действительности место. Б.Л. Модзалевским была даже написана подробная биография А.П. Керн[203], а в Риге, где она жила (ее муж, ген. Е.Ф. Керн, был комендантом города) воздвигнут памятник этой отнюдь не занимающей столь уж значительное место в реальной биографии Пушкина, к тому же довольно заурядной, хотя и не лишенной литературного таланта женщине.

Обратимся к тексту стихотворения Пушкина «К ***» Оно состоит из шести четверостиший и легко разделяется на три «части» по две строфы в каждой[204]. В двух первых «частях» говорится о том, какое впечатление на автора произвели, с одной стороны, встреча, а с другой, — «невстреча» с «ты», и о последствиях этого в душевных переживаниях «я»:

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

В томленьях грусти безнадежной,
В тревогах шумной суеты,
Звучал мне долго голос нежный
И снились милые черты.

Шли годы, бурь порыв мятежный
Рассеял прежние мечты,
И я забыл твой голос нежный,
Твои небесные черты.

В глуши, во мраке заточенья
Тянулись тихо дни мои
Без божества, без вдохновенья,
Без слез, без жизни, без любви.

Иначе обстоит дело в третьей «части». Б.В. Томашевскому принадлежит важнейшее наблюдение над тем, что прежняя схема здесь нарушается: не новая встреча с «ты» приводит к пробуждению души поэта, но, напротив, она совпадает с временем, когда это уже произошло:

Душе настало пробужденье:
И вот опять явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

И сердце бьется в упоенье,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь.
(II, 238)

По словам Б.В. Томашевского, «чувство любви завершило полноту пробуждения: за божеством, вдохновением, слезами явилась все венчающая любовь»[205]. Вместе с тем инерция читательского восприятия склонна не воспринимать этого семантического сдвига, и даже исследователи подчас не замечают его. Напр., наблюдательный и вдумчивый филолог Т.И. Сильман сочла, что в «К ***» «каждая строфа с теми или иными вариациями, воспроизводит одну и ту же сюжетную «модель»», а именно: «толчок» ⟶ «внутреннее переживание». И даже, воссоздавая схему пятой строфы, она воспроизводит ее содержание вопреки очевидному указанию текста:

«V. И вот опять явилась ты... (*толчок*)
Душе настало пробужденье (*внутреннее переживание*)»[206].

Итак, при анализе стихотворения Пушкина, «К ***» нельзя полностью отвлечься от любовной темы в нем, напротив, именно она организует все его содержание, хотя образ «ты» в нем предельно абстрагирован, а на первый план вынесены переживания «я». В отличие от «ты», образ автора вполне конкретен, вплоть до узнаваемых биографических реалий; «В глуши, во мраке заточенья // Тянулись тихо дни мои» (ср. черновой вариант: «В степях, во мраке заточенья», отсылавший к обстоятельствам южной ссылки Пушкина; ему предшествовало отброшенное начало стиха; «В изгна<нье>»). Но этот, по определению А.Л. Слонимского, «глухой биографический намек»[207], — единственная подобная деталь; в целом стихотворение строится на обобщенном анализе душевных переживаний «я» в его отношениях с «ты». Воссоздавая черты последней, Пушкин обращается к образу, заимствованному у Жуковского (стихотворения «Лалла Рук», «Я Музу юную бывало...», статья <«Рафаэлева «Мадонна»»>): «гений чистой красоты»[208]. Но в пушкинском стихотворении образ этот переосмыслен; к тому же он не прямо применяется к «ты», а появляется в сравнении: «*Как* гений чистой красоты» (курсив мой. — Л.С.); обращение к этому выражению, по мысли Б.В. Томашевского, связано со стремлением «возвести в воспеваемый образ на высоту, равную по чистоте лирическим образам Жуковского»[209]. Вместе с тем оно органично включается в стилистическое решение стихотворения, ориентированного во многом на романтическую систему ценностей[210]. Но в центре пушкинского стихотворения остается тема духовного возрождения поэта, то ощущение полноты жизни, о котором говорится в нем («Душе настало пробужденье»), связанное с настроениями, овладевшими Пушкиным в михайловский период, и в этом отношении «К ***» наглядно представляет перемены в лирическом мироощущении поэта, противостоя элегическому направлению его прошлой лирики.

В этом отношении рядом со стихотворением «К ***» может быть поставлен и другой шедевр пушкинской лирики этого времени — «Признание», написанное, скорее всего несколько ранее, в 1824 году, хотя печатают его обычно в ряду стихотворений 1826 года[211]. Стихотворение это входит в ряд поэтических обращений Пушкина к тригорским барышням, с которыми у него устанавливаются дружеские отношения, часто граничащие с влюбленностью с той или другой стороны (большое, но неразделенное чувство к поэту испытала А.Н. Вульф), что определило нередко игровой характер этих отношений[212]. «Признание» обращено к А.И. Осиповой, падчерице владелицы Тригорского (дочери ее второго мужа)[213], и

Пушкин мыслил его в ряду своих «домашних» стихотворений, поэтому не печатал его, хотя по характеру своему «Признание» стоит на пути размывания границ между «домашней» и общезначимой («высокой») лирикой и легко может быть поставлено в один ряд со стихотворением «Я помню чудное мгновенье...», хотя решено оно в совершенно другом ключе. Опираясь во многом на традицию дружеского послания, Пушкин широко вводит в свое стихотворение детали повседневной жизни, которые оказываются равноправным предметом поэзии. Соответственно образы и адресата и автора включены в обстановку реального быта, окружавшего поэта во время его михайловского заточения. Это позволяет решить тему стихотворения в ироническом ключе; вначале его автор иронизирует по поводу внезапно вспыхнувшего любовного влечения к адресату:

Я вас люблю — хоть я бешусь,
Хоть это труд и стыд напрасный,
И в этой глупости несчастной
У ваших ног я признаюсь!
Мне не к лицу и не по летам...
Пора, пора мне быть умней!
Но узнаю по всем приметам
Болезнь любви в душе моей...

Соответственно строится и стилистика стихотворения, ориентированная на несколько сниженную, разговорную речь:

Без вас мне скучно, — я зеваю;
При вас мне грустно, — я терплю;
И мочи нет, сказать желаю,
Мой ангел, как я вас люблю!
(II, 302)

Образ адресата послания окружен реалиями повседневного быта:

Когда за пяльцами прилежно
Сидите вы, склонясь небрежно,
Глаза и кудри опустя, —
Я в умиленье, молча, нежно
Любуюсь вами, как дитя!..
Сказать ли вам мое несчастье,
Мою ревнивую печаль,
Когда гулять, порой, в ненастье,
Вы собираетеся вдаль?
И ваши слезы в одиночку,
И речи в уголку вдвоем,
И путешествие в Опочку,
И фортепьяно вечерком?..
(II, 302 — 303)

Упоминание Опочки, уездного города Псковской губернии, находившегося недалеко от Михайловского и Тригорского, как и «фортепьяно вечерком» усиливает ощущение подлинности воссоздаваемого поместного быта, и все это способствует предельной конкретизации авторского образа, что оказывается одной из важнейших тенденций развития лирики Пушкина михайловского периода. Завершается стихотворение неожиданным обращением к адресату с просьбой «обмануть» влюбленного поэта:

Алина! сжальтесь надо мною.
Не смею требовать любви;
Быть может, за грехи мои,
Мой ангел, я любви не стою!
Но притворитесь! Этот взгляд
Все может выразить так чудно!
Ах, обмануть меня не трудно!..
Я сам обманываться рад!
(II, 303)

По справедливому замечанию Е.Г. Эткинда, концовка «Признания» соответствует началу стихотворения: «возвращается тон начальной иронии обращенной на самого себя <...> сюжет движется от автоиронии к серьезному признанию в любви и снова приходит к автоиронии»[214].

Тенденции, сказавшиеся в стихотворении «Признание», Пушкин развивает и в одном из наиболее значительных его произведений михайловского периода — «Зимний вечер» (1825). «Я» автора и здесь включено в реально окружавшую поэта обстановку. Конечно, не следует, как это иногда делают, преувеличивать конкретность воспроизведения в этом стихотворении михайловского быта поэта; но все же подчеркнуто автобиографична вся атмосфера «Зимнего вечера»: сюда входят и обращение к «подружке»-няне (ср. написанное несколько позднее незаконченное стихотворение «Няне»; II, 315), и апелляция к русскому фольклору, носителем которого была Арина Родионовна[215]. Фольклорные ассоциации входят в тот психологический комплекс, который определяет решение авторского образа в стихотворении:

Спой мне песню, как синица
Тихо за морем жила;
Спой мне песню, как девица
За водой поутру шла.

Начальное четверостишие этой, треть-

ей строфы («Выпьем, добрая подружка...» и т.д.) также завершает все стихотворение, поскольку последняя его строфа складывается из первых четверостиший первой и третьей строф; однако в новом контексте они звучат несколько по-иному, нежели прежде.

Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя;
То, как зверь, она завоет,
То заплачет, как дитя.
Выпьем, добрая подружка
Бедной юности моей,
Выпьем с горя: где же кружка?
Сердцу будет веселей.
(II, 258)

Последний стих «Зимнего вечера» разрешает тему противостояния враждебной стихии, на развитии которой строится содержание стихотворения. Неприязненной стихии внешнего мира противостоит мир, по словам Ю.М. Лотмана, «несущего защиту и безопасность дома», хотя, как заметил ученый, во второй строфе «поэт подчеркивает ненадежность этой защиты» («ветхая лачужка»)[216]. И, тем не менее, стихотворение завершается, казалось бы, жизнеутверждением («Сердцу будет веселей»). Однако, как показал в своем блестящем анализе «Зимнего вечера» Ю.Н. Чумаков, такое понимание является лишь одной из возможных интерпретаций стихотворения (другое возможное прочтение на первый план выдвигает пессимистические мотивы грусти, тоски), и обе эти точки зрения реально присутствуют в литературе, посвященной «Зимнему вечеру»[217]. Если, например, Ю.М. Лотман полагает, что концовка стихотворения создает «картину победы человеческой стойкости, веселья и поэзии над силами мрака и мглы»[218], то, по мнению другого исследователя, А.Ф. Белоусова, «если присмотреться к строению заключительной строфы <...> доказательство оптимистичности «Зимнего вечера» потеряет всю свою убедительность»[219]. Б.В. Томашевский относил «Зимний вечер» к тем стихотворениям Пушкина михайловского периода, которые были написаны в «минуты тоски»[220], таким образом, отказывая в возможности оптимистической его трактовки. Вероятность прямо противоположного понимания содержания пушкинского стихотворения свидетельствует о существенном изменении лирики Пушкина, поскольку подобная множественность интерпретаций, возможность которой заложена в самом тексте стихотворения, не предусматривалась художественной системой романтической лирики.

Итак, в михайловской лирике Пушкина все более усиливается конкретность авторского образа. Наглядно проявляется это и в одном из наиболее значительных стихотворений этого времени — «19 октября» (1825). Здесь впервые в предназначенном для опубликования произведении Пушкина широко предстает лицейская тема как одновременно и автобиографическая и общезначимая тема. Мысль о Лицее актуализировалась для Пушкина особенно потому, что ему довелось в это время встретиться с тремя друзьями-лицеистами в январе 1825 года с И.И. Пущиным, неожиданно заехавшим к нему на короткое время, в апреле с А.А. Дельвигом, навестившим своего опального друга, а в сентябре еще и с А.М. Горчаковым, гостившим в имении своего родственника, находившемся неподалеку от Михайловского. Кроме того, к этому времени Пушкин, вероятно, был уже знаком со стихотворными откликами на лицейские годовщины Дельвига и Илличевского (1822), и это могло побудить его включиться в наметившуюся традицию. Празднование годовщин основания Царскосельского Лицея установилось сразу по окончанию его первого выпуска, и Пушкину до ссылки на юг довелось участвовать во встречах бывших лицеистов 1818 и 1819 годов[221]. Пушкинское «19 октября» — большое стихотворение, которое поэт опубликовал в составе 18 восьмистиший; беловая же рукопись (черновики стихотворения не сохранились) содержала 25 строф, часть которых была исключена из печатного текста. Одна из них, — по определению Б.В. Томашевского, «неожиданный и странный тост за царя»[222] была отброшена явно из цензурных соображений; в современных изданиях сочинений Пушкина эта строфа возвращена в основной текст стихотворения; мотивируется это тем, что сам поэт вписал ее а экземпляр второй части «Стихотворений Александра Пушкина», подаренный им Ек.Н. Ушаковой, подчеркнув таким образом ее принципиальную важность для раскрытия содержания стихотворения. Цензурные соображения заставили поэта отказаться и от стихов, посвященных А.П. Куницыну:

Куницыну дань сердца и вина!
Он создал нас, он воспитал наш пламень,
Заложен им краеугольный камень,

Им чистая лампада возжена...
(II, 351)

Дело в том, что в начале 1820-х годов произошла существенная реорганизация деятельности Царскосельского Лицея: был уволен его директор Е.А. Энгельгардт, замененный военным генералом, а сам Лицей подчинен Управлению военно-учебных заведений; был уволен и популярнейший из лицейских профессоров А.П. Куницын, чья книга о так называемом «естественном праве» была признана опасной и запрещена, а ее автора вообще отстранили от педагогической деятельности. Все это, наряду с недавней ссылкой Пушкина, явилось непосредственным поводом направленных против Лицея охранительных мер, справедливо названных Б.С. Мейлахом «разгромом Лицея»[223]. Пушкин болезненно реагировал на известия о переменах в деятельности Лицея и репрессиях против Куницына. В начатом вскоре после приезда Пущина к нему послании, ему адресованном, поэт писал: «Судьба, судьба рукой железной // Разбила мирный наш Лицей...» (II, 352), а еще ранее в «Послании цензору» (1822) откликнулся на судьбу Куницына:

Ты черным белое по прихоти зовешь:
Сатиру пасквилем, поэзию развратом,
Глас правды мятежом, Куницына Маратом...
(II, 112)

Естественно, что в этих условиях невозможно было оставить и тексте стихотворения горячее признание любви к Куницыну, и Пушкин, скрепя сердце, вычеркнул эти строки из начинавшейся ими строфы, оставив из нее лишь слова благодарности, обращенные ко всем лицейским преподавателям:

Наставникам, хранившим юность нашу,
Всем честию, и мертвым и живым,
К устам подъяв признательную чашу,
Не помня зла, за благо воздадим.
(II, 247)

Таким образом, к 1825 году и судьба Лицея актуализировала тему утверждения незыблемости лицейского братства, которая оказалась в центре стихотворения Пушкина «19 октября». Наконец, готовя его к публикации, Пушкин отказался и от нескольких строф, насыщенных реалиями лицейской жизни, найдя их избыточными для стихотворения не «домашнего» плана. Этим стихотворение Пушкина отличается от предшествующих ему «лицейских годовщин» Дельвига и Илличевского, ориентированных именно на лицейскую аудиторию, с полуслова понимающую содержавшиеся в них намеки. Ср., напр., стихотворение Дельвига 1822 года:

Как песни петь не позабыли
Лицейского мы Мудреца,
Дай Бог, чтоб также сохранили
Мы скотобратские сердца.

«Скотобратцы» — шутливое обозначение лицеистов в их дружеском общении. И Пушкин поначалу свое стихотворение наполняет такими же понятными только друзьям-лицеистам подробностями:

Златые дни! уроки и забавы,
И черный стол, и бунты вечеров,
И наш словарь, и плески мирной славы,
И критики лицейских мудрецов!
(II, 351)

Мысленно обращаясь к празднующим лицейскую годовщину товарищам, поэт в зачеркнутой затем строфе пишет:

Вы собрались, мгновенно молодея.
Усталый дух в минувшем обновить,
Поговорить на языке Лицея
И с жизнью вновь свободно пошалить.
(II, 350)

И «на языке Лицея» Пушкин вспоминает, например, о разных успехах лицеистов в ученье, кстати, включая сюда и реминисценцию одной из их «национальных песен»:

Спартанскою душой пленяя нас,
Воспитанный суровою Минервой,
Пускай опять Вольховский сядет первый,
Последним я, иль Брольо, иль Данзас.
(II, 350)

Но все это исключается из текста пушкинского стихотворения, и не потому, что строфы эти не имели, как полагали иные исследователи, «поэтического достоинства» и были написаны «только для оживления еще недавнего былого в воспоминании друзей» (Н.Н. Фатов), но из-за стремления освободить стихотворение от подробностей, не имеющих значения для читателей; не знакомых с деталями лицейского быта[224]. Это вносит существенные коррективы и в решение авторского образа в стихотворении, и в развертывание автобиографической темы дружеского окружения поэта, и в раскрытие лицейской темы вообще. С устранением наиболее интимных бытовых подробностей последняя не только не исчеза-

ет из стихотворения Пушкина, но естественно определяет все его содержание. Поэт предстает как реальное лицо в реальном окружении, и это придает авторскому образу подчеркнуто автобиографический характер. Отказ от избыточной бытовой конкретности накладывает, конечно, некоторые ограничения на степень пушкинского автобиографизма. Еще П.В. Анненков проницательно заметил, что «Пушкин постоянно откидывал из поэм и стихотворений своих все, что прямо, без покрова искусства и художественного обмана, напоминало его собственную личность»[225]. «Я» пушкинской лирики, по точному определению Л.Я. Гинзбург, «это художественная структура, которая слагается из признаков отобранных, обобщенных. Но она дана в конкретных жизненных связях»[226]. И в стихотворении «19 октября» упоминается (в печатном прижизненном тексте без упоминания конкретных имен[227]; некоторых поэт не называет вообще: Н. Корсаков, Ф. Матюшкин) ряд лицейских однокашников Пушкина: умерший в Италии Корсаков, («Он не пришел, кудрявый наш певец...»; II, 244), моряк Матюшкин («Сидишь ли ты в кругу своих друзей, // Чужих небес любовник беспокойный...»; II, 245), Пущин, Горчаков, Дельвиг, Кюхельбекер («Скажи, Вильгельм, не то ль и с нами было // Мой брат родной по музе, по судьбам?»; II, 246). В вариантном тексте отдельная строфа отведена была еще и И. Малиновскому (II, 350-351). И, как мы видели, упомянуты были имена еще нескольких лицеистов. Но в основном тексте стихотворения все они предстают не просто как реальные друзья поэта; Б.В. Томашевский справедливо заметил, что в стихотворении «19 октября» «характеристики друзей переходят в изображение судеб целого поколения»[228], и это придает основной теме стихотворения — прославлению лицейского союза — общезначимый характер:

Друзья мои, прекрасен наш союз!
Он, как душа, неразделим и вечен —
Неколебим свободен и беспечен,
Срастался он под сенью дружных муз.
(II, 245)

Тема эта определяет мажорную тональность стихотворения, вообще характерную для лирики Пушкина михайловского периода, хотя звучат в нем и элегические мотивы, преодолеваемые поэтом. Открывается «19 октября» пейзажным описанием северной осенней природы:

Роняет лес багряный свой убор,
Сребрит мороз увянувшее поле,
Проглянет день как будто поневоле
И скроется за край окружных гор.
(II, 244)

Если, как мы видели, едва приехав в Михайловское, Пушкин негативно воспринимал северную природу («Ненастный день потух, ненастной ночи мгла...»), то теперь она раскрывается перед ним по-иному: теперь поэт принимает и утверждает поэзию скромного северного пейзажа как несомненную и бесспорную ценность. Вместе с тем картина природы определяет эмоциональный ореол стихотворения; вся первая строфа, по точному наблюдению А.Л. Слонимского, является «исходной точкой лирического движения»[229]. Элегический пейзаж в ее начале плавно переходит в мотив одиночества, оказавшегося уделом опального поэта:

Пылай, камин, в моей пустынной келье;
А ты, вино, осенней стужи друг,
Пролей мне в грудь отрадное похмелье,
Минутное забвенье горьких мук.
<.....>
Я пью один; вотще воображенье
Вокруг маня товарищей зовет;
Знакомое не слышно приближенье,
И милого душа моя не ждет.
(II, 244)

И далее, вновь подчеркнув свое вынужденное одиночество, поэт мысленно обращается к своим друзьям, собравшимся в Петербурге отметить «день Лицея»:

Я пью один, и на брегах Невы
Меня друзья сегодня именуют...
Но многие ль и там из вас пируют?
Еще кого не досчитались вы?

Лицейское дружество, воспеваемое поэтом, противопоставляется «дружбе новой», в которой он не нашел ожидавшегося им отклика:

С мольбой моей печальной и мятежной,
С доверчивой надеждой первых лет,
Друзьям иным душой предался нежной;
Но горек был небратский их привет.
(II, 245)

Тем более радостным оказалось подаренное поэту-изгнаннику общение с друзьями-лицеистами:

Троих из вас, друзей моей души,

Здесь обнял я. Поэта дом опальный,
О Пущин мой, ты первый посетил;
Ты усладил изгнанья день печальный,
Ты в день его Лицея превратил.

Подобным же образом предстает в стихотворении и встреча с Горчаковым, несмотря, на то, что в реальности она далеко не совпадала с эмоциональным восприятием общения с Пущиным и Дельвигом (в «19 октября» строфа о Горчакове предшествует строфам о Дельвиге).

В письмах Пушкина находим довольно сдержанную оценку встречи с этим лицейским товарищем: «Мы встретились и расстались довольно холодно — по крайней мере с моей стороны», — сообщал поэт П.А. Вяземскому (X, 144; ср. 141). Но в поэтическом контексте нет и намека на эту сдержанность, и встреча с Горчаковым предстает как лишнее подтверждение неразрывности лицейского братства:

Нам разный путь судьбой назначен строгой;
Ступая в жизнь, мы быстро разошлись:
Но невзначай проселочной дорогой
Мы встретились и братски обнялись.
(II, 246)

Мотив «разного пути», объединяющий горчаковскую тему пушкинского стихотворения с предшествующими посланиями поэта к этому лицейскому товарищу, оказывается, таким образом, в ряду константных реалий лирики Пушкина.

Воспоминания о встречах с друзьями дополняются мыслью о не встреченном в Михайловском Кюхельбекере:

Я жду тебя, мой запоздалый друг —
Приди; огнем волшебного рассказа
Сердечные преданья оживи...

И вслед за этим идет «поэта предсказанье» — выражение уверенности в предстоящей через год встрече:

Исполнится завет моих мечтаний;
Промчится год, и я явлюся к вам!
О, сколько слез и сколько восклицаний,
И сколько чаш, подъятых к небесам!
(II, 247)

И хотя предсказание это почти что сбылось — в октябре 1826 года Пушкин был снова свободен, хотя, находясь в это время в Москве, он не мог принять участие в очередной встрече друзей-лицеистов, — в стихотворении 1825 года эта надежда связывалась с иными чаемыми им обстоятельствами: исследователи отмечают связь ожидания скорого освобождения с содержанием его бесед с Пущиным, приоткрывшим тайну существования декабристского общества и его цели[230].

Тема Лицея главенствует и в тостах, предлагаемых поэтом:

И первую полней, друзья полней!
И всю до дна в честь нашего союза!
Благослови, ликующая муза,
Благослови: да здравствует Лицей!

Даже упомянутый выше тост за царя завершается упоминанием основания Лицея как одного из важнейших исторических деяний Александра I:

Ура, наш царь! так! выпьем за царя.
Он человек! им властвует мгновенье.
Он раб молвы, сомнений и страстей;
Простим ему неправое гоненье:
Он взял Париж, он основал Лицей.

Разумеется, эта похвала царя весьма двусмысленна, и сама посвященная ему строфа вводится именно для того, чтобы лишний раз подчеркнуть мотив «неправого гоненья» испытавшего монаршую немилость поэта. «Ощущение ссылки, — справедливо заметила Я.Л. Левкович, — проходит как обертон через все стихотворение»[231]. Однако полусочувственное отношение к Александру I соответствовало оценке Пушкиным деятельности этого царя. Несколько позднее в письме Дельвигу начала февраля 1826 года поэт писал: «Гонимый шесть лет сряду, замаранный по службе выключкою, сосланный в глухую деревню за две строчки перехваченного письма, я, конечно, не мог доброжелательствовать покойному царю, хотя и отдавал полную справедливость истинным его достоинствам...» (X, 153).

В конце стихотворения поэт возвращается к элегической тональности (тема смерти) и завершает его мыслью о последнем лицеисте (им оказался впоследствии А.М. Горчаков), которому «под старость день Лицея // Торжествовать придется одному»:

Пускай же он, с отрадой хоть печальной
Тогда сей день за чашей проведет,
Как ныне я, затворник ваш опальный,
Его провел без горя и забот.

По удачному наблюдению Б.П. Городецкого, «счастливо найденная концовка воз-

вращает читателя к началу стихотворения («Я пью один...») и создает впечатление цельности и завершенности произведения в целом»[232]. Вместе с тем заключительные стихи снимают, казалось бы, восторжествовавшую снова элегическую тональность, способствуя сохранению общего оптимистического настроения, господствующие в «19 октября», наглядно представляющем тенденции, определяющие развитие лирики Пушкина, михайловского периода.

Значительное место в лирике Пушкина, этого времени занимает историческая элегия «Андрей Шенье» (1825). Первоначальное ее заглавие «Андрей Шенье в темнице» позволяет связать это стихотворение с поэтической традицией, в русской литературе представленной такими произведениями, как «Певец в темнице» В.Ф. Раевского; «Тасс в темнице» П.А. Плетнева и др., восходящими как к образцу к знаменитой исторической элегии К.Н. Батюшкова «Умирающий Тасс»[233]. Не исключено, что слова «в темнице» изъяты из заглавия стихотворения по настоянию цензора[234]. Героем стихотворения является крупнейший французский поэт А. Шенье, горячо приветствовавший начальный этап Великой Французской революции, но резко отвергнувший якобинский террор, жертвой которого он пал как раз перед падением Робеспьера, вскоре же разделившего его участь. События французской революции издавна, как мы видели, вызывали пристальный интерес Пушкина, сохраненный им на долгие годы[235]. Не случайно обратился он и к образу А. Шенье, одного из наиболее чтимых им писателей. Л.С. Пушкин писал о своем брате: «Андрей Шенье <...> сделался его поэтическим кумиром. Он первый в России и, кажется, даже в Европе достойно оценил его»[236]. Имя Шенье и его произведения стали широко известны лишь с 1819 года, когда впервые был издан репрезентативный сборник его стихотворений, до того почти неизвестных[237]. В заметке «Об Андре Шенье», несомненно связанной с созданием стихотворения о французском поэте и, вероятно, предназначавшейся как предисловие к нему или преамбула к примечаниям Пушкин пишет: «Долго славу его составляло несколько слов, сказанных о нем Шатобрианом, два или три отрывка, и общее сожаление об утрате всего прочего. Наконец творения его были отысканы и вышли в свет 1819 года. Нельзя воздержаться от горестного чувства...» (VII, 27). Прочитав сборник, Пушкин был увлечен поэзией А. Шенье и многократно обращался к его творчеству[238]. Какую-то роль в ознакомлении поэта с творчеством Шенье сыграл Н.Н. Раевский-младший, и этим, по-видимому объясняется посвящение ему элегии «Андрей Шенье»[239].

Поэт представлен «в темнице» накануне назначенной ему казни:

Заутра казнь, привычный пир народу:
  Но лира юного певца
О чем поет? Поет она свободу:
  Не изменилась до конца!
(II, 231)

Большую часть стихотворения (144 ст. из 185) представляет монолог героя. Его прямая речь, по словам А.А. Ахматовой, — «амальгама из слов, образов, сравнений А. Шенье»[240]. Не являясь переводом или переложением конкретных произведений французского поэта, стихотворение Пушкина ориентировано на его поэзию; русский поэт создает тексты как бы принадлежащие Шенье. Е.Г. Эткинд называл сочиненную Пушкиным за А. Шенье «оду Свободе» своего рода «метапереводом» из него: «единственный реальный поэт, от имени которого Пушкин написал целое стихотворение — Андре Шенье. Только с ним Пушкин мог себя полностью отождествить»[241]. За судьбой А. Шенье пушкинского стихотворения стоит образ автора; Пушкин во многом отождествляет себя с французским поэтом, вкладывая в его уста слова, близкие его собственному мироощущению. Стихотворение «Андрей Шенье», конечно, не аллегория; современные исследователи оспаривают концепцию Б.В. Томашевского, слишком жестко связавшего образ Шенье в стихотворении Пушкина с самим его автором: «Под видом Шенье в темнице, — писал Томашевский, Пушкин изобразил себя в ссылке, а слова, адресованные тирану, прямо обращены к Александру»[242]. Ученый имел в виду резкие обличения героем пушкинского стихотворения тирании Робеспьера и его так называемое «пророчество»[243], предвещание скорой гибели своего гонителя:

Гордись, гордись певец; а ты, свирепый зверь,
  Моей главой играй теперь;
Она в твоих когтях. Но слушай, знай
безбожный:
Мой крик, мой ярый смех преследует тебя!
  Пей нашу кровь, живи, губя:

Ты все пигмей, пигмей ничтожный.
И час придет... и он уж недалек:
Падешь, тиран! Негодованье
Воспрянет, наконец. Отечества рыданье
Разбудит утомленный рок.
(II, 235)

В конце 1825 года, этот эпизод пушкинского стихотворения неожиданно «срифмовался» со смертью Александра I. И в письме П.А. Плетневу 4 — 6 декабря 1825 года поэт отозвался на нее отсылкой к своему стихотворению: «Душа! я пророк, ей-богу пророк! Я «Андрея Шенье» велю напечатать церковными буквами во имя Отца и Сына etc.» (X, 151) В этом видят намек на «намерение» (аллюзию), несомненно, предполагавшееся текстом исторической элегии Пушкина. 13 июля 1825 года поэт писал П.А. Вяземскому: «Читал ли ты моего «Андрея Шенье в темнице»? Суди об нем как иезуит — по намерению» (X, 120). Эти пушкинские автооценки не позволяют полностью снять вопрос о некоторой аллюзионности стихотворения, хотя несомненно и стремление поэта воссоздать в нем исторически правдивый образ своего французского собрата не только как поэта, но и как гражданина человека. Но в этом образе неизбежно просматривается и лирическое содержание, предполагавшееся самим жанром исторической *элегии*. «Авторский голос Пушкина, — справедливо отмечает крупнейший современный ученый С.С. Аверинцев, — неразличимо сливается с голосом его героя (что подчеркнуто введенной в монолог пушкинской автоцитацией)»[244]. Речь идет, конечно, об одном из ударных мест стихотворения, в котором его герой (и стоящий за ним автор!) утверждает мысль о гражданском назначении поэзии:

— 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, казнил
Сих палачей самодержавных[245];
Твой стих свистал по их главам;
Ты звал на них, ты славил Немезиду;
Ты пел Маратовым жрецам
Кинжал и деву-эвмениду!
(II, 234-235)

Здесь имеется в виду Ода IX А. Шенье «Марианне-Шарлотте Корде», но последние слова приведенного фрагмента соприкасаются, скорее, с пушкинским стихотворением «Кинжал»: «Но высший суд ему <Марату> послал // Тебя и деву Эвмениду» (II, 36). Правда, и в стихотворении Шенье его адресат — убийца Марата — уподобляется «богине мщения», то есть эринниям, или эвменидам. Но прямо последнее слово употреблено было именно в пушкинском «Кинжале», автоцитату из которого поэт и вводит в свое стихотворение, что позволяет весь приведенный пассаж расценивать одновременно и как слово героя и как авторское самовыражение. Исследователи отмечают связь характеристики А. Шенье в стихотворении Пушкина с самоопределением автора, говорят, в частности, о том, что в «Андрее Шенье» поэт окончательно преодолевает недавний исторический скептицизм периода кризиса 1823 — 1824 годов. М.Н. Виролайнен обращает внимание на то, что в приписанной Шенье «новой оде Свободе» «вновь звучит пафос «Вольности», уже скорректированный трагическими открытиями 1820-х гг. — и, таким образом, преодоление кризиса является актом, одновременно совершаемым и героем стихотворения и его автором»[246]. В монологе пушкинского А. Шенье остро заучит резкое неприятие революционного террора, за которым сквозит и осуждение любой тирании:

Где вольность и закон? Над нами
Единый властвует топор.
Мы свергнули царей. Убийцу с палачами
Избрали мы в цари. О ужас! о позор!
(II, 232)[247]

Не случайно вся эта «ода Свободе» в составе пушкинского стихотворения не была пропущена цензурой (от «Приветствую тебя, мое светило» до «Так буря мрачная минет»), и оно было напечатано в сильно усеченном виде.

Итак, хотя и нет достаточных оснований для того, чтобы видеть в «Андрее Шенье» простое иносказание, его лирический потенциал очевиден, «намерение», о котором прямо говорил поэт, проглядывает в контексте стихотворения, и это уже не совсем соответствовало вырабатывавшемуся как раз в это время новому подходу Пушкина к исторической теме. Рядом с «Андреем Шенье» вырастал «Борис Годунов». Но лирическое освещение внешнего по отношению к автору материала проявляется и в других пушкинских произведениях это-

го времени. Относится это и к замечательному циклу «Подражаний Корану» (1824; II, с. 188-193). Связанный условиями времени / места и планом настоящего курса, я лишен возможности подробнее остановиться на этом произведении, в котором Ф.М. Достоевский справедливо увидел одно из выражений «всемирной отзывчивости» Пушкина[248]. Рассматривая этот пушкинский цикл, Б.В. Томашевский особенно подчеркнул его лирическую составляющую: «Для Пушкина, — писал он, — «Подражания» были только поводом для разработки собственных лирических тем»[249]. Может быть, это и не совсем так («*только* предлогом»!), но бесспорно, что лирическое содержание в «Подражаниях Корану» проявляется вполне отчетливо, и это ставит их в несомненную связь с другими стихотворениями Пушкина михайловского периода[250]. Ограничусь одним примером. В шестом стихотворении цикла («Недаром вы приснились мне...») звучит тема торжества победителей в бою:

Вы победили: слава вам,
А малодушным посмеянье.
Они на бранное призванье
Не шли, не веря дивным снам.

Прельстясь добычей боевою,
Теперь в раскаянье своем
Рекут: возьмите нас о собою;
Но вы скажите: не возьмем.

Блаженны падшие в сраженье:
Теперь они вошли в эдем
И потонули в наслажденье,
Не отравляемом ничем.
(II, 191)

За этим стихотвореньем стоит та же надежда на скорое наступление политической свободы, которая по-другому проявилась и в «поэта предсказанье» стихотворения «19 октября» и в «пророчестве» Андрея Шенье как и вообще в стихотворении, ему посвященном.

За пределами нашего рассмотрения оставляем также и очень значительное произведение Пушкина михайловского периода — «Сцену из Фауста», свободную вариацию на тему произведения И.В. Гете (см. II, с. 253-257)[251].

Наконец, завершая разговор, если не о лирике в собственном смысле слова, но, говоря языком пушкинской эпохи, о «мелких стихотворениях» Пушкина михайловского периода, необходимо упомянуть еще и те его произведения, которые связаны с народнопоэтической, фольклорной традицией. Во время михайловской ссылки поэт оказался в непосредственном соприкосновении с крестьянской Россией, жадно впитывал впечатления от общения с ней и, в частности, с большим вниманием отнесся к ее духовной культуре: с удовольствием слушал и записывал народные песни и сказки, и не только из уст своей няни, внимательно прислушивался к их звучанию, изучал их поэтическую природу. Все это не могло не найти отражения и в его собственном творчестве. Выше уже упоминался написанный в Михайловском «пролог» «Руслана и Людмилы» («У лукоморья дуб зеленый...»), следует назвать еще народную балладу «Жених» (1825; IV, 299-304)[252] и особенно «Песни о Стеньке Разине» (1826; II, с. 300-301), интересные как опыт воссоздания поэтики народной песни[253]. Кроме того, по справедливому замечанию современной исследовательницы (И.З. Сурат) в «Песнях о Стеньке Разине» «сошлись две сферы творческих интересов Пушкина в тот период — русская истории и фольклор»[254]. Первая из названных сфер наиболее полно воплотилась в написанной в Михайловском исторической трагедии Пушкина «Борис Годунов».

В творчестве Пушкина «Борис Годунов» занимает особое место; трагедия была задумана как произведение, призванное совершить переворот в издавна сложившихся представлениях о драме и театре. Несколько позднее в оставшемся неопубликованным «Письме к издателю «Московского вестника»» поэт писал: «Твердо уверенный, что устарелые формы нашего театра требуют преобразования, я расположил свою трагедию по системе Отца нашего Шекспира, и принес ему в жертву пред его алтарь два классические единства, и едва сохранил последнее» (VII, 51-52). Мы еще вернемся к этому пушкинскому суждению; пока же отмечу, что в творчестве Пушкина михайловского периода «Борис Годунов» как крупнейшее законченное произведение занимает центральное место. Работа над ним велась на протяжении длительного времени, охватывающего значительную часть этого периода (с декабря 1824 года по начало ноября 1825 года). Сами условия михайловской ссылки благоприятствовали созданию «Бориса Годунова»: Пушкин располагал достаточным временем для углубленного изучения исторических источников, а также проблем драматургии и те-

атра. Работа над «Борисом Годуновым» была связана с постоянными размышлениями поэта над проблемами, которые вставали перед ним по мере углубления в творческий процесс создания исторической трагедии, практически нового для него жанра. Сам Пушкин в черновом письме Н.Н. Раевскому-младшему так описывал особенности нового его труда: «Я пишу и размышляю. Большая часть сцен требует только рассуждения; когда же я дохожу до сцены, которая требует вдохновения, я жду его или пропускаю эту сцену — такой способ работы для меня совершенно нов» (X, 127, 610 – перев. с фр.). Таким образом, создание «Бориса Годунова» сопровождалось постоянной рефлексией; не удивительно поэтому, что ни одно из произведений Пушкина не вызвала такого количества связанных с ним текстов, содержащих размышления автора над осуществляемым им. Это и суждения в письмах поэта (см. особенно цитированное выше письмо Н.Н. Раевскому второй половины июня 1825 года, открывающие ряд размышлений Пушкина по поводу «Бориса Годунова»; X, 126-127, 608-610 – перев. с фр.), и ряд статей и заметок, так или иначе пересекающихся с проблемами, вызванными созданием исторической трагедии («О трагедии», «О народности в литературе», «О драмах Байрона», «Письмо к издателю «Московского вестника»», «О народной драме и драме «Марфа Посадница»» и др.; см. VII, с. 27-29, 37, 51-53, 146-152...); все эти тексты возникали как непосредственно во время создания «Бориса Годунова», так и позднее, когда Пушкина заботила судьба его трагедии, долгое время остававшейся неопубликованной (полностью она появилась в печати в самом конце 1830 года). Связаны с этим и замыслы предисловия к «Борису Годунову», к которым поэт возвращался не раз (см. «Наброски к предисловию к «Борису Годунову»»; VII, 112-116, 519-521 — прев. части текста с фр.), но отказался от этого намерения; впрочем, он думал было сопроводить предисловием несостоявшееся второе издание трагедии. Мы еще обратимся к некоторым из названных текстов; однако условия нашего курса не позволяют систематически изложить теоретические представления Пушкина о драме и театре, неоднократно подвергавшиеся обстоятельному исследованию[255].

Создавая Бориса Годунова, Пушкин критически переосмыслял прежний драматургический опыт, отталкиваясь от классической и романтической драматических систем. В частности, как это очевидно из приводившихся выше слов поэта, он отверг пресловутые единства места и времени драматургии классицизма и, как пишет он, «едва сохранил» единство действия, имея в виду то, что в «Борисе Годунове» сопоставлены две почти не пересекающиеся в драматическом действии линии: Бориса Годунова и Самозванца. Кроме того, Пушкин, осуждая свойственную и классической и романтической исторической драматургии аллюзионность, прямые применения прошлого к современности, противопоставляя этому углубление в подлинную историю, воссоздание исторически достоверных людей и событий прошлого. «Драматический поэт, беспристрастный, как судьба, должен был изобразить столь же искренно, сколь глубокое, добросовестное исследование истины <...> Не он, не его образ мнений, не его тайное или явное пристрастие должно было говорить в трагедии, но люди минувших дней, их умы, их предрассудки. <...> Его дело *воскресить минувший век во всей его истине*», — писал Пушкин в статье «О народной драме и драме «Марфа Посадница»» (VII, 151), и там же несколько выше: «*Истина страстей правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах* — вот чего требует наш ум от драматического писателя» (VII, 147; курсив мой — Л.С.). Иными словами историческая трагедия требует максимальной объективности писателя, способности воспроизвести прошлое в подлинном его облике. Создание «Бориса Годунова» сопровождалось формированием пушкинского историзма, из которого и вытекало требование объективного воссоздания людей и событий изображаемой эпохи. Историзм предполагал также представление о детерминированности (обусловленности) исторических событий[256]. Подлинно исторический подход к изображению прошлого противополагался предшествовавшим драматургическим системам: «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», — писал Пушкин в «Письме к издателю «Московского вестника»» (VII, 52). Таким образом, «Бориса Годунова Пушкин мыслил в пределах «школы романтической», «которая, — писал он, — есть отсутствие вся-

ких правил, но не всякого искусства» (VII, 28). Поэт последовательно, с первых же упоминаний о новом своем произведении, определял его как «романтическую трагедию» (см. X, 120, 146 и др.), и нет поэтому достаточных оснований полностью выводить «Бориса Годунова» за пределы романтизма, как его понимал автор. Вместе с тем укоренилось мнение, будто определяя романтизм «Бориса Годунова» как «истинный» (ср. X, 148), Пушкин имел в виду реализм (термин этот не был еще предложен эстетическими теориями его времени). Не лишенное оснований, представление это нуждается, однако, в существенной корректировке.

Традицию подлинной исторической драматургии Пушкин нашел у Шекспира, внимательно им изученного преимущественно в михайловский период. Не владея еще в достаточной мере английским языком, Пушкин должен был довольствоваться французским переводом Летурнера, выполненным еще в XVIII веке и к 1820-м годам уже достаточно устаревшим. Исследователи, однако, не исключают и некоторого знакомства поэта и с оригинальным шекспировским текстом. И тем не менее художественная интуиция позволила Пушкину и через посредство несколько неуклюжего старого французского перевода *угадать* подлинного Шекспира и глубоко познать его художественную *систему* (поэт последовательно употребляет это слово применительно к шекспировской драматургии). Способствовало этому и его знакомство с некоторыми трудами, посвященными Шекспиру и его театру (Гизо, А. Шлегеля и др.). В Шекспире Пушкин увидел подлинно народного драматурга, воплотившего в своем творчестве принципы, соответствовавшие задачам драматургии, которые стремился воплотить в «Борисе Годунове» его автор: «Не смущаемый никаким иным влиянием, Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении планов...», — писал Пушкин — «Наброски предисловия к «Борису Годунову» (VII, 114-115). Шекспиризму Пушкина, в частности, и применительно к его трагедии, посвящено немало трудов[257], и в то же время проблема эта нуждается еще в дальнейшем углубленном изучении. Обращение Пушкина к шекспировской традиции как основной не исключало ориентации поэта и на другие литературные образцы, включая даже отвергаемые им в целом традиции классической и романтической драматургии. «Подлинность новаторства Пушкина в БГ, – справедливо замечает современная американская исследовательница И. Ронен в содержательной монографии «Смысловой строй трагедии Пушкина “Борис Годунов”», — заключается в уникальном синтезе элементов классической и даже античной драмы (пафос, роковая предопределенность, монолитность героя, его психологическая борьба) с шекспиризмом и романтически увлекательным развитием интриги»[258].

Стремясь к возможно более достоверному воссозданию прошлого, Пушкин обращается и к доступным ему историческим источникам, из которых как главные он называет «Историю государства Российского» Н.М. Карамзина и «летописи»: «Карамзину следовал я в светлом развитии происшествий, в летописях старался угадать образ мыслей и язык тогдашнего времени» (VII, 115). В Михайловском поэт имел возможность внимательно прочесть недавно вышедшие десятый и одиннадцатый тома карамзинской «Истории...» (1824) и восторженно отозвался о них в письме В.А. Жуковскому I7 августа 1825 года: «Что за чудо эти 2 последние тома Карамзина! какая жизнь! c'est palpitant comme la gazette d'hier, писал к Раевскому» (X, 135). Пер. франц. фразы: «это злободневно, как свежая газета». Чтение Карамзина и оказалось первым толчком к формированию замысла «Бориса Годунова». Как видим, поэта поразила неожиданная актуальность воссозданных историком событий Смутного времени, в котором Пушкин видел «одну из самых драматических эпох новейшей истории» (VII, 114). Таким образом, строгий историзм не исключал для Пушкина современности проблематики произведения на историческую тему. Позднее в письме А.Х. Бенкендорфу 16 апреля 1830 года, отводя мысль о возможных аллюзиях в «Борисе Годунове», Пушкин писал: «Все смуты похожи одна на другую. Драматический писатель не может нести ответственности за слова, которые он влагает в уста исторических личностей. Он должен заставить их говорить в соответствии с установленным их характером» (X, 220, 636 – перев. с фр.). Тем на менее само обращение к проблематике «Бориса Годунова» не могло быть безучастным к современным проблемам, волновавшим его автора в середине 1820-х годов[259]. «Непредумышленная современность исторической драмы Пушкина состояла в том, что он писал о страшном национальном кри-

зисе власти два с лишним века назад прямо накануне нового страшного кризиса в декабре 1825 г.», — справедливо замечают современные исследователи (И. Сурат, С. Бочаров)[260].

Десятый и одиннадцатый тома «Истории государства Российского» Карамзина давали необходимую основу для воссоздания в трагедии Пушкина людей и событий прошлого. Отвечая П.А. Вяземскому, предложившему Пушкину прислать план «Бориса Годунова», чтобы показать его Карамзину, поэт заметил: «Ты хочешь плана? возьми конец десятого и весь одиннадцатый том, вот тебе и плен» (X, 141). Действительно, трагедия Пушкина в отношении исторических фактов опирается на сведения, почерпнутые главным образом у Карамзина, «История...» которого одновременно послужила источником многочисленных деталей, тщательно отобранных поэтом как из карамзинского текста, так и из примечаний («нот») к нему, содержащих выписки из исторических источников, щедро цитируемых историком. Они существенно пополнили круг исторических источников, к которым прямо или опосредованно обращался поэт, создавая «Бориса Годунова». Это имеет весьма существенное значение. Современней исследователь С.А. Фомичев убедительно говорит о «мощной национальной традиции древнерусской литературы, отразившейся в художественном мире пушкинской пьесы», указывая в частности, на последовательное воспроизведение Пушкиным «смехового мира средневековья»[261].

Таким образом, Пушкин широко использует богатый материал, приведенный Карамзиным; при этом он не ограничивается лишь названными двумя томами его «Истории...», но черпает необходимые ему сведения и в предшествующем им девятом ее томе (оценки Ивана Грозного, начало карьеры Бориса Годунова и т.д.). Конечно, строгое следование за Карамзиным не исключало и некоторых сознательно допущенных анахронизмов, а также и художественного вымысла; кроме того, заимствуя из «Истории государства Российского» фактическую основу для своей трагедии и принимая на веру твердую убежденность Карамзина в виновности Бориса в гибели царевича Димитрия, Пушкин далеко не во всем согласен с концепцией историка. Г.О. Винокур справедливо отметил: «Что же касается идейной и исторической концепции, которая отразилась в пушкинской трагедии, то она не имеет ничего общего с Карамзиным»[262].

Помимо названных самим поэтом источников, погружению его в прошлое способствовали и условия его ссылки. Находившийся по соседству с Михайловским старинный Святогорский монастырь был живым памятником эпохи, избранной Пушкиным для воссоздания в «Борисе Годунове». Созданный по повелению Ивана Грозного еще в XVII в., напоминал он и о событиях Смутного времени, свидетелем которого была эта обитель. Среди источников «Бориса Годунова» называют и местное предание, воссозданное в «Повести о явлении чюдотворных икон Пресвятыя Владычицы нашея Богородицы и Приснодевы Марии в области града Пскова на Синичьи горе, иже ныне зовома Святая Гора», с которой Пушкин имел возможность ознакомиться в хранилище Святогорского монастыря[263]. Пригодились поэту и его наблюдения над жизнью крестьян и его знакомство с народным творчеством; не раз указывалось, например, на то, что одна из реплик Варлаама: «пьем до донушка, выпьем, поворотим и в донышко поколотим» (V, 212) восходит к прибаутке святогорского настоятеля Ионы: «Наш Фома // Пьет до дна, // Выпьет — да поворотит // Да в донушко поколотит»[264]. Все это указывает на основательное погружение Пушкина в материал, получивший свое воплощение в его исторической трагедии.

Были в поле зрения поэта и другие источники; кроме того, в «Борисе Годунове» отразились и размышления его автора над книгой римского историка Тацита, которую он читал в Михайловском в 1825 году, во французском переводе, напечатанном параллельно с латинским текстом (см. пушкинские «Замечания на Анналы Тацита»; VIII, 93-96)[265]; новейший комментатор пушкинской трагедии (Л.М. Лотман) указывает также и на знакомство поэта с сочинениями итальянского мыслителя позднего Возрождения Н. Макиавелли, особенно с его знаменитым трактатом 1513 года «Государь», также нашедшим отражение в «Борисе Годунове»[266]. Таким образом, «Борис Годунов» вырастает на очень солидной основе, что позволило его творцу создать произведение, опирающееся на глубокое познание воссозданной в нем эпохи и психологии людей прошлых веков. В условиях сжатого изложения в ограниченных пределах лекционного курса невозможно, конечно, предложить сколько-нибудь подробный монографический анализ произведения такого масштаба и значения, как «Борис Годунов» Пушкина, и я вынужден поэто-

му ограничиться освещением лишь немногих проблем, связанных с изучением пушкинской трагедии; более систематическое представление о ней читатель найдет в указанных в примечаниях и в списке рекомендованной литературы работах.

В основе пушкинского «Бориса Годунова» лежит мысль об обусловленности исторического процесса законами необходимости, тем, что позднее Пушкин определит как «силу вещей» (см., напр., VIII, 31). Трагедия Бориса Годунова, показана как неизбежная: обстоятельства оказались против него и, несмотря на все попытки ублажить его, народ отворачивается от него как преступного царя. Поверив в истинность бросившего вызов Борису Самозванца, народ своей моральной поддержкой способствовал его победе. Мысль о народе пронизывает историческую концепцию Пушкина в «Борисе Годунове» и определяет во многом содержание пушкинской трагедии. Народ выступает в ней, как своего рода коллективный персонаж: в составленном Пушкиным перечне действующих лиц начальных сцен «Бориса Годунова» «Народ» включен как самостоятельный персонаж, выполняющий функции хора античной трагедии. «Пушкину, — пишет, например, И. Ронен, — удалось воссоздать хор в качестве живого, исторически убедительного участника действия, притом такого участника, судьба которого стоит в центре развертывающихся событий»[267]. Американская исследовательница, однако, настороженно относится как к идеологически маркированной концепции к получившему широкое распространение в советских работах особенно послевоенного периода представлению, усматривающему в трагедии Пушкина утверждение решающей роли народа как основной движущей силы исторического процесса[268]. Этот, по словам С.А. Фомичева, «официальный тезис» «можно привнести в драму Пушкина только исказив, разрушив ее художественную ткань»[269]. Тем не менее объективный анализ «Бориса Годунова» подтверждает реальную важность проблемы народа в трагедии Пушкина; следует только отказаться от формулировок, жестко привязывавших ее к марксистским догмам, что стало общим местом многих даже в целом полезных и убедительных работ советского периода, посвященных пушкинской трагедии.

Речь о народе в трагедии заходит буквально с первых же реплик ее персонажей. См. в первой сцене («Кремлевские палаты») слова Шуйского: «Когда Борис хитрить не перестанет, // Давай народ искусно волновать» (V, 190). И народ в «Борисе Годунове» последовательно выступает как сила, на которую ориентируются и которую хотят использовать для достижения своих целей и сам царь, и его антагонисты. Г.О. Винокуром давно и справедливо замечено: «народ изображен в трагедии Пушкина как мощная политическая сила, но сила вполне отрицательная»[270]. О пассивности народа в «Борисе Годунове» писал и Д.Д. Благой в своей ранней книге «Социология творчества Пушкина» (М., 1931, с. 60). Народ в трагедии Пушкина лишен самостоятельности; сознавая его потенциальную силу и значение, им стараются манипулировать другие: власть, заинтересованная в участии народа для придания большей легитимности «всенародному» избранию Бориса Годунова на царство (сцена <2> «Красная площадь»), бояре, основывающие свои надежды на том, что народ откликнется на призывы Самозванца и тем поможет свергнуть ненавистный режим Бориса. В сцене <9> «Москва. Дом Шуйского», Шуйский, узнав о появлении в Польше Самозванца, объявившего себя царевичем Димитрием, говорит: «Весть важная! и если до народа // Она дойдет, то быть грозе великой», на что его собеседник Афанасий Михайлович Пушкин[271] отвечает: «Такой грозе, что вряд царю Борису // Сдержать венец на умной голове». (V, 222). Наконец, и сподвижники Лжедимитрия видят в расположении к нему народа источник силы своего движения и стремятся воспользоваться им для достижения своих целей. Об этом прямо говорит персонаж трагедии, также носящий фамилию Пушкин и играющий в стане Самозванца немаловажную, даже несколько преувеличенную по отношению к исторической реальности роль. «Гаврила Пушкин, — писал, поэт в «Набросках предисловия к “Борису Годунову”», — 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 особенно как заговорщик» (VII, 112, 520 — перев. с фр.)[272]. Пушкин упомянул здесь еще один вид источников, из которых он черпал сведения о Смутном времени, — «наши семейные бумаги». По мнению историка-археографа В.И. Корецкого, «это какие-то выписки из разрядных, судных и местнических дел; записи семейных приданий, хранившихся в роду Пушкиных»[273].

Введение в число действующие лиц «Бориса Годунова» представителей своего рода (к уже названным можно добавить еще пленника Самозванца «московского дворянина» Рожнова, также представителя одной из ветвей пушкинского рода; см. сцену <18> «Севск»; V, 261–264) позволило поэту вложить в уста царя выразительную реплику: «Противен мне род Пушкиных мятежный» (V, 227), соответствующую заветным представлениям автора о прошлом своего рода. По удачному определению Г.А. Гуковского, это «стих, более относящийся к мятежному Александру Пушкину, чем к его предкам начала XVII столетия»[274].

Так вот, в сцене <21> «Ставка», в которой Г. Пушкин убеждает полководца правительственных войск Басманова изменить юному царю Федору Годунову и перейти на сторону Самозванца; в ответ на презрительные слова собеседника: «Да много ль вас — всего-то восемь тысяч» — Пушкин-персонаж говорит:

Ошибся ты: и тех не наберешь —
Я сам скажу, что войско наше дрянь...
<.....>
Перед тобой не стану я лукавить;
Но знаешь ли чем сильны мы, Басманов?
Не войском, нет, не польскою помогой,
А мнением: да! мнением народным.
(V, 275)

Этот пассаж и приводят обычно как доказательства мысли о понимании Пушкиным решающей роли народа в истории, на которой твердо стояло пушкиноведение советского периода. Вместе с тем современный комментатор (Л.М. Лотман) справедливо указывает на сложную семантику словосочетания «мнение народное»: «само слово «мнение» — пишет она, — окружено: «ореолом» ассоциаций, наводящих на «мысль об ошибке»»[275]. Представление о «мнении народном», определившем крушение Бориса, возвращает и к начальным народным сценам трагедии (<2> «Красная площадь», <3> «Девичье поле. Новодевичий монастырь»), раскрывающих отношение народа к избранию царя Бориса. Если в первой из них народ проявляет, казалось бы, заинтересованность в нем: «О Боже мой, кто нами будет править? // О горе нам» (V, 192), то во второй выразительно показано равнодушие простых людей к происходящему:

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 земь. Ребенок пищит.*)
Ну, то-то же.
Один.
Все плачут, Заплачем, брат, и мы.
Другой
Я силюсь, брат.
Да не могу.
Первый.
Я также. Нет ли луку?
Потрем глаза.
Второй.
Нет, я слюней помажу.
(V, 195-196)

И все же сцена заканчивается восторженным возгласом народа: «Венец за ним! он царь! он согласился! // Борис нам царь! да здравствует Борис!» (V, 196). Кстати, этот, эпизод позволяет наглядно показать характер использования Пушкиным материала «Истории государства Российского» Карамзина. Воссоздавая картину избрания Бориса на царство, историк, в частности, писал: «все требовали Царя, отца, Бориса! *Матери кинули на землю своих грудных младенцев и не слушали их крика*» (курсив мой. – Л.С.). Как видим, Пушкин по-своему воспользовался этим патетическим описанием Карамзина, иронически переосмыслив его; кроме того, найдя в примечании к этому месту другую выразительную деталь: «В одном Хронографе сказано, что некоторые люди, боясь тогда не плакать, <...> мазали себе глаза слюною», — он и ее вводит в диалогическую ткань своей сцены[276]. По цензурным соображениям сцена <3> была в печатном тексте «Бориса Годунова» опущена и Пушкин сожалел об этом (см. X, 257). Поэтому восстановление ее в основном тексте трагедии целесообразно, хотя в новейшем его издании она снова из него исключена, так как, по мнению С.А. Фомичева, ее включение в основной текст якобы представляет собой «механическое соединение двух редакций пушкинской трагедии»[277]. И все же, как представляется, вопрос о месте сцены «Девичье поле. Новодевичий монастырь» в составе «Бориса Годунова» остается

открытым и нуждается в дальнейшем обсуждении.

Итак, воцарению Бориса способствовало пассивное соучастие народа в его избрании, и это позволяет говорить о невольной вине его, о чем прямо свидетельствует, одна из важнейших сцен «Бориса Годунова» (<5> «Ночь. Келья в Чудовом монастыре»). В ней единственный раз появляется один из наиболее выразительных персонажей пушкинской трагедии летописец Пимен, а также впервые и будущий Самозванец Григорий Отрепьев. Казалось бы, второстепенный персонаж (впрочем, по точному наблюдению Ю.Н. Тынянова, в «Борисе Годунове» имеет место «приравнение главных героев к второстепенным»[278]) Пимен в развертывании проблематики трагедии Пушкина играет первостепенную роль. Сам Пушкин придавал важное значение созданному им образу. «Характер Пимена не есть мое изобретение, — писал он в «Письме к издателю “Московского вестника”». — В нем собрал, я черты, пленившие меня в наших старых летописях», отмечая при этом «трогательное добродушие древних летописцев» (VII, 63). Не претендуя на полную и тем более исчерпывающую характеристику пушкинского образа и роли Пимена в трагедии, отмечу только, что поэт связал с ним христианскую идею покаяния, важную для раскрытия проблематики «Бориса Годунова»:

О страшное, невиданное горе!
Прогневали мы Бога, согрешили:
Владыкою себе цареубийцу
Мы нарекли.
(V, 203)

И это, конечно, не случайно; русские религиозные мыслители первой половины XX века не раз говорили о том, что именно в михайловский период и, в частности, в процессе работы над «Борисом Годуновым» укреплялось религиозное сознание поэта; в середине 20-х годов, — писал, например о. С. Булгаков, — «в Пушкине мы наблюдаем определенно начавшуюся религиозную жизнь. Ее он в общем таил, но о ней он как бы проговаривался в своем творчестве, и тем ценнее для нас эти свидетельства»[279]. К подобным «свидетельствам» относится, несомненно, и образ летописца Пимена. В нем, как и в образе патриарха, в «Борисе Годунове», по словам другого религиозного философа С.Л. Франка, Пушкин «обнаружил и глубокую сердечную симпатию к традиционному типу православного благочестия и гениальную способность понять и художественно воспроизвести его». В другой его статье оба названных образа относятся к «классическим творениям религиозно-поэтического вдохновения» (25, с. 461, 388)[280]. В религиозную форму облечено и осуждение царя Бориса Юродивым в сцене <17> «Площадь перед собором в Москве». Прямо в лицо ему он бросает обвинение в убийстве царевича Димитрия:

Юродивый.
Николку маленькие дети обижают... Вели их зарезать, как зарезал ты маленького царевича.

Бояре.
Поди прочь, дурак! схватите дурака!

Царь.
Оставьте его. Молись за меня, бедный Николка.
(*Уходит*)

Юродивый (*ему вслед*).
Нет, нет! нельзя молиться за царя Ирода — Богородица не велит.
(V, 260)

Чрезвычайно важны и две заключительные сцены «Бориса Годунова»: <22> «Лобное место» и <23> «Кремль. Дом Борисов. Стража у крыльца». В первой из них от имени Самозванца его эмиссар Г. Пушкин убеждает «московских граждан» предаться его власти, и народ охотно поддерживает его:

Что толковать? Боярин правду молвил.
Да здравствует Димитрий, наш отец.

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!
(V, 278)

Здесь обращает на себя внимание ремарка при последней реплике: «Народ (*несется толпою*)». Обычно весь этот эпизод трактуют как прямое изображение народного восстания, способствовавшего окончательному свержению Федора Годунова. Вместе с тем здесь очень важно слово «толпа», которой в заключении сцены оборачивается, «народ». Пуш-

кин обычно вкладывал в это слово негативный смысл, и ему соответствует слово «чернь», которым в «Борисе Годунове» нередко обозначают народ стремящиеся манипулировать им силы, от царя до сподвижников Самозванца.

Заключительная сцена пушкинской трагедия контрастна по отношению к предыдущей. В ней казалось бы всеобщему озлоблению против «рода Бориса Годунова» противостоит разноречивое мнение людей «из народа» к несчастным детям покойного царя:

Один из народа.
Брат да сестра! бедные дети, что пташки в клетке.

Другой.
Есть о ком жалеть? Проклятое племя!

Первый.
Отец был злодей, а детки невинны.

Другой.
Яблоко от яблони недалеко падает.
(V, 279)

Гуманная реакция на происходящие события одерживает верх в конце заключительной сцены. Убедившись в совершенном вновь преступлении — новом злодейском убийстве невинного юноши-царя и его матери — народ отшатывается и от Самозванца.

Мосальский.
Народ! Мария Годунова и сын ее Феодор отравили себя ядом. Мы видели их мертвые трупы. (Народ в ужасе молчит.) Что ж вы молчите? кричите: да здравствует царь Димитрий Иванович!

Народ *безмолвствует*.
(V, 280)

Завершающая трагедию ремарка — «Народ *безмолвствует*» — появляется только в печатном тексте «Бориса Годунова»; в рукописях сцена заканчивалась механическим повторением народом навязанного ему возгласа: «Да здравствует царь Димитрий Иванович!» И хотя и такое окончание свидетельствовало, как и в начальных сценах, о равнодушии народа и тому, кто теперь станет его новым правителем, новая концовка придает завершающей сцене особую выразительность. О заключительной ремарке «Народ безмолвствует» написано немало, высказывались и различные мнения о ее происхождении и возможных источниках[281]. Скорее всего, она восходит к карамзинскому словоупотреблению; историк не раз говорил о «безмолвии» народа как о форме негативной оценки происходящего. И в трагедии Пушкина немой вердикт народа направлен против Самозванца, предрекая его будущую судьбу, которую предвещал ему и трижды приснившийся Григорию Отрепьеву сон, о котором он рассказывал Пимену;

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...
(V, 200-201)

Очень важен и другой аспект заключающей «Бориса Годунова» ремарки, также корреспондирующий содержанию сцены <5> «Ночь. Келья в Чудовом монастыре». Ремарка «Народ *безмолвствует*» включает в себя и все тот же мотив покаяния, поскольку народ не может не осознавать своего соучастия в успехе Лжедимитрия. Как справедливо отмечает современный исследователь В.С. Непомнящий, «в бездонное содержание последней ремарки «Народ безмолвствует» войдет и душераздирающий молчаливый вопль: «Что мы наделали!»»[282]. Наконец, надо отметить еще одно обстоятельство. Заключительная ремарка «Бориса Годунова» представляет собой прямой *ответ* народа на обращенный к нему призыв Мосальского. По точному наблюдению Л.М. Лотман, «ремарка графически подана как реплика: «Н а р о д безмолвствует»»[283].

Концовка пушкинской трагедии лишний раз указывает на значительность роли народа в ней. Не следует лишь, как это неоднократно делалось, жестко привязывать ее к марксистскому тезису о народе как основной движущей силе истории. В «Борисе Годунове» народ предстает не столько как историческая и социальная, тем более не как классовая, сколько прежде всего как *этическая* категория. «Мнение народное» — это моральный суд над царем-преступником; отшатнувшись от него, народ готов поддержать Самозванца, но, убедившись, что и тот ради достижения своей цели избирает преступный путь, отказывается поддержать и его.

Таким образом, соотношение царь (власть) — народ стоит в центре проблематики «Бориса Годунова»; еще существенную роль играет в ней и конфликт царя и бояр, а также противостояние. Борис — Самозванец. Издавая ее, Пушкин назвал свою трагедию именем

заглавного героя, и это даже вызвало недоумение, поскольку царь Борис действует только в шести сценах (а Самозванец — в девяти), и его смерть не означает конца пьесы, действие которой продолжается и после завершения земного пути лица, именем которого названо произведение. Все это ставило в тупик современных критиков[284], хотя один из них (Н.И. Надеждин) проницательно указал на то, что не Борис Годунов стоит в центре пушкинской трагедии: «Не *Борис Годунов* в своей биографической неделимости, составляет предмет ее <»идеи поэта»>, а царствование *Бориса Годунова* — эпоха, им наполненная, мир им созданный и с ним разрушившийся, — одним словом *историческое* бытие *Бориса Годунова*. Но заканчивается не его смертию»[285]. Справедливость этого суждения критика подтверждает первоначальное заглавие пушкинской пьесы: «Передо мной моя трагедия, — писал Пушкин 13 июля 1825 года П.А. Вяземскому. — Не могу вытерпеть, чтоб не выписать ее заглавия: *Комедия о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве писал раб Божий Александр сын Сергеев Пушкин в лето 7333, на городище Ворониче*. Каково?» (X, 120). В этом стилизованном под старинный театр заглавии, как видим, на первый план выдвинута именно эпоха, а Борис Годунов и Гр. Отрепьев упомянуты как равнозначные действующие лица. Правда, в завершении белового автографа первой редакции «Бориса Годунова» Пушкин написал: «Конец комидии, в нейже *первая персона* царь Борис Годунов. Слава Отцу и Сыну и Святому Духу. Аминь» (курсив мой. — Л.С.). От этих затейливых заглавия и концовки поэт отказался, сохранив однако имя Бориса Годунова как заглавного героя своей трагедии.

Образ царя Бориса глубоко и ярко представлен в трагедии Пушкина. Поэт развертывает психологическую его характеристику, раскрывая драматическое осознание царем совершенного по его воле преступления. Наиболее полно мотив этот предстает в сцене <5> «Царские палаты» в монологе Бориса «Достиг я высшей власти»:

Мне счастья нет. Я думал свой народ
В довольствии, во славе успокоить,
Щедротами любовь его снискать —
Но отложил пустое попеченье:
Живая власть для черни ненавистна.
Они любить умеют только мертвых...
<.....>
Пожарный огнь их домы истребил,
Я выстроил им новые жилища.
Они ж меня пожаром упрекали
Вот черни суд: ищи ж ее любви.
<.....>
Ах! чувствую: ничто не может нас
Среди мирских печалей успокоить;
Ничто, ничто... едина разве совесть.
Так, здравая, она восторжествует
Над злобою, над темной клеветою.
Но если в ней единое пятно,
Единое, случайно завелося,
Тогда — беда! как язвой моровой
Душа сгорит, нальется сердце ядом,
Как молотком стучит в ушах упрек,
И все тошнит, и голова кружится,
И мальчики кровавые в глазах...
И рад бежать, да некуда... ужасно!
Да, жалок тот, в ком совесть нечиста.
(V, 208-209).

В этом монологе вина Бориса прямо не названа, но читатель подготовлен к пониманию причин тоски Бориса («И мальчики кровавые в глазах»). Внесценический эпизод — убийство царевича Димитрия — является одним из важнейших событий, определяющих содержание пушкинской трагедии: упомянуто оно уже в первой ее сцене (обсуждение Воротынского с Шуйским виновности Бориса в этом преступлении), подробно рассказывает о нем свидетель гибели царевича Пимен; имя Димитрия принимает Григорий Отрепьев, о том, что Годунов «зарезал маленького царевича», прямо в лицо царю говорит Юродивый... В наиболее глубоком прижизненном отзыве о «Борисе Годунове» в «Обозрении русской литературы за 1831 год». И.В. Киреевский глубоко раскрыл значение этого внесценического эпизода пушкинской пьесы: «все лица и все сцены трагедии развиты только в *одном отношении*: в отношении к последствиям цареубийства. Тень умерщвленного Димитрия царствует в трагедии, от начала до конца управляет ходом всех событий, служит связью всем лицам и системам <...> дает один общий тон, один кровавый оттенок <...> убиение Димитрия с его государственными последствиями составляет главную нить и главный узел создания Пушкина»[286].

Чрезвычайно выразительно образ царя раскрывается в сцене <10> «Царские палаты». В начале ее он предстает в кругу своей семьи как чадолюбивый отец; этот открывающий сцену эпизод сменяется затем контрастирую-

щим ему одним из острейших и драматических моментов пушкинской трагедии, в котором Борис Годунов впервые узнает о появлении Самозванца и, главное, об имени, которое тот себе присвоил. Родственник царя Семен Годунов, которого современники по роду его деятельности (он ведал политическим сыском) сравнивали с Малютой Скуратовым при Иване Грозном, сообщает ему о сведениях, полученных от подкупленных людей Шуйского и Аф. Пушкина; появляется Шуйский, пришедший поведать царю «весть важную»:

Царь.
Я слушаю тебя.

Шуйский (*тихо, указывая на Феодора*)
Но, государь...

Царь.
Царевич может знать,
Что ведает князь Шуйский. Говори.

Шуйский.
Царь, из Литвы пришла нам весть...

Царь.
Не та ли,
Что Пушкину привез вечор гонец.

Шуйский
Все знает он!..
(V, 227)

Сообщив царю о появлении в Польше самозванца, Шуйский пока не называет принятого тем имени; но затем, отвечая на вопрос Бориса: «Но чем опасен он?» — в конце концов раскрывает и его:

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 внушению послушна,
А баснями питается она.
Ей нравится бесстыдная отвага.
Так если сей неведомый бродяга
Литовскую границу перейдет,
К нему толпу безумцев привлечет
Димитрия воскреснувшее имя.
(V, 288)

Произнесенное наконец имя вызывает крайнее замешательство царя:

Димитрия!.. как? этого младенца!
Димитрия!.. Царевич, удались.

Шуйский.
Он покраснел: быть буре!..
(V, 228-229)

На попытку сына дозволить ему остаться царь подтверждает свое требование:

Нельзя, мой сын, поди
(*Феодор уходит*)
Димитрия!..

Шуйский.
Он ничего не знал.
(V, 229)

Эпизод этот[287] раскрывает глубокое смятение в душе царя; оставшись один; он сам говорит о своем восприятии страшной для него вести: «Так вот зачем тринадцать лет мне сряду // Все снилося убитое дитя!» (V, 231) — наедине проговариваясь об убийстве царевича Димитрия. Ср. в предшествующем диалоге с Шуйским:

Послушай, князь Василий:
Как я узнал, что отрока сего...
Что отрок сей лишился как-то жизни...
(V, 230)

Возвращаясь к реплике Шуйского, сообщившего о принятии Самозванцем имени погибшего царевича, отметим, что значительная ее часть (восемь стихов из четырнадцати) зарифмована, что на фоне белого (не рифмованного) пятистопного ямба, которым написана трагедия Пушкина резко маркирует ударное место: заключительный, уже нерифмованный стих: «Димитрия воскреснувшее имя». И это не единственное подобное место в «Борисе Годунове»[288]; Другой характерный пример представляет фрагмент сцены <13> «Ночь. Сад. Фонтан», в которой происходит любовное объяснение Самозванца с Мариной Мнишек. Пушкин признавался: «Меня прельщала мысль о трагедии, без любовной интриги. Но, не говоря уже о том, что любовь весьма подходит к романическому и страстному характеру моего авантюриста, я заставил Дмитрия влюбиться в Марину, чтобы лучше оттенить ее необычный характер» (VII, 112, 520 — перев. с фр.). Самозванец признается Марине в своем обмане, и та «отказывает ему в своей любви»: не будучи царским сыном «бедный самозванец» не может привлечь ее, и в ответ слышит:

Димитрий (*гордо*).
Тень Грозного меня усыновила,
Димитрием из гроба нарекла,
Вокруг меня народы возмутила
И в жертву мне Бориса обрекла.
Царевич я. Довольно, стыдно мне
Пред гордою полячкой унижаться...
(V, 245-246)

Теперь Марина готова вернуться к своим честолюбивым намерениям, снова называет Самозванца «царевичем» и выражает готовность в случае завоевания им «трона московского» сочетаться с ним браком. И в этом знаменательном эпизоде Пушкин снова применил прием вкрапления рифмованных стихов в безрифменный контекст; первое четверостишие приведенной реплики Самозванца зарифмовано, подчеркивая таким образом ударное значение и этого места[289]. Особая значимость гордого заявления Самозванца подчеркнута здесь и тем, что впервые, как на это не раз обращали внимание исследователи, в трагедии он обозначен как «Димитрий». Сперва как носитель реплик и персонаж он обозначался своим историческим именем Григорий <Отрепьев>, затем последовательно Самозванцем (включая и весь остальной контекст сцены у фонтана), за исключением первой реплики в сцене <19> «Лес», где он назван Лжедимитрием, а также заключительной реплики в сцене <16> «Равнина близ Новгорода Северского», где он вторично, именуется «Димитрием», что может быть мотивировано проявлением положительных качеств его как персонажа, не лишенного некоторого авторского сочувствия: «Димитрий (*верхом*). Ударить отбой! мы победили. Довольно; щадите русскую кровь. Отбой!» (V, 257)

Соположение нерифмованных и рифмованных стихов входит в систему контрастов, на, которых строится поэтика «Бориса Годунова». Другой важной особенностью пушкинской трагедии в этом отношении оказывается совмещение стихов и прозы. И в этом Пушкин следует шекспировской традиции. Б.Л. Пастернак видел в этом приеме «главное отличие Шекспировой драматургии, душу его театра». Кстати, именно это обстоятельство позволило исследователям увидеть несомненные следы знакомства Пушкина с шекспировскими текстами и в оригинале, поскольку французский прозаический перевод Летурнера, естественно, скрадывал эту особенность поэтической манеры английского драматурга. И в «Борисе Годунове» стихотворные сцены перемежаются с прозаическими. Целиком в прозе представлены пять сцен: <6> «Палаты патриарха», <8> «Корчма на Литовской границе», <16> «Равнина близ Новгорода Северского», <17> «Площадь перед собором в Москве», <23> «Кремль. Дом Борисов. Стража у крыльца»; кроме того, еще и двух сценах: <9> «Москва. Дом Шуйского» и <10> «Царские палаты» имеются прозаические вкрапления[290]. Наконец, предполагалось еще и соположение в трагедии Пушкина и разных стихотворных размеров в исключенных из печатной редакции сценах «Ограда монастырская» (следовала за сценой <5> «Ночь. Келья в Чудовом монастыре») и «Уборная Марины» (следовала за сценой <11> «Краков. Дом Вишневецкого»). Первая написана редким размером — восьмистопным хореем, вторая — разностопным ямбом («вольным стихом»). Все это входит в более широкую систему контрастов, свойственных поэтике «Бориса Годунова»: (контрастное соположение русских и польских сцен, представляющих противостояние разных культур, высокой и обиходной речи, комический эффект от столкновения нескольких языков в сцене <16> «Равнина близ Новгорода Северского» (см. V, 255-256) и т.д. и т.п. Вернемся, однако, к образу пушкинского Самозванца. Будучи наряду с Борисом Годуновым одним из центральных персонажей трагедии, раскрывается он отлично от монолитного в основном образа царя Бориса. Самозванец, напротив, чрезвычайно изменчив: он по-разному предстает в различных ситуациях и в разном окружении. В.С. Непомнящий справедливо говорит о «ярком артистизме» Самозванца, «доходящем до хамелеонского перевоплощения»[291]. Пушкин воспринимает своего героя как по-своему одаренную личность, которой, несмотря на отрицательную роль, сыгранную Лжедимитрием в реальной истории, присущи и некоторые привлекательные качества. А.Л. Слонимский убедительно показал, что среди персонажей «Бориса Годунова» «Димитрий наименее историчен <...> История для Пушкина в данном случае была помехой», — заключал ученый[292]. Но и путь Самозванца к власти, как и у Бориса Годунова, оказывается отягощен преступлением, и это, как мы видели, предопределяет и его будущую судьбу, как это подчеркнуто выразительным финалом пушкинской трагедии.

Самозванец в «Борисе Годунове» не играет самостоятельной роли; по справедливо-

му суждению глубоко проанализировавшего пушкинскую трагедию молодого тогда ученого Б.М. Энгельгардта, он — «простая пешка в чужих руках, легкая пешка, увлекаемая могучим потоком. <...> Не он делает историю, а им делают ее другие», справедливо заключал он[293]. Пушкин предполагал еще вернуться к этому персонажу; С.П. Шевырев вспоминал о том, что поэт «сам говорил, что намерен еще писать «Лжедимитрия» и «Василия Шуйского» как продолжение «Бориса Годунова», и еще нечто взять из междуцарствия»[294], а в известном перечне скорее всего драматических замыслов Пушкина упоминается задуманная им драма «Димитрий и Марина» (в «Набросках предисловия к «Борису Годунову» поэт говорил о своем намерении вернуться еще к образам Шуйского и Марины Мнишек: «...я еще вернусь к ней, если Бог продлит мою жизнь. Она волнует меня как страсть»; VII, 112, 520 — перев. с фр.).

Проблематика «Бориса Годунова» — результат полного выхода из кризисного периода. Обратившись к теме народа, поэт показал, что без его поддержки невозможно осуществление любых политических целей, и интерес к проблеме народа Пушкин сохранит и впоследствии. Пушкин был удовлетворен своим новым произведением: «Писанная мной в строгом уединении, вдали охлаждающего света, плод постоянного труда, трагедия сия доставила мне все, чем писателю насладиться дозволено...» — замечал поэт в «Набросках предисловия к «Борису Годунову»». Едва закончив работу над ней, Пушкин писал А.А. Бестужеву 30 ноября 1825 года: «Я написал трагедию и ею очень доволен...» (X, 148). И впоследствии поэт неоднократно говорил о «Борисе Годунове» как любимом своем произведении: в письме А.Х. Бенкендорфу 7 января 1830 года он пишет о том, что «было бы прискорбно отказаться от напечатания сочинения, которое я долго обдумывал и которым наиболее удовлетворен» (X, 208, 629 — перев. с фр.). Посылая 2 января 1831 года напечатанного наконец «Бориса Годунова» П.Я. Чаадаеву, в письме ему так аттестовал свою трагедию: «Вот, друг мой, мое любимое сочинение...» (X, 256, 652 — перев. с фр.). Но издание пушкинской трагедии и реакция на нее, впрочем заранее предвиденная автором (в набросках предисловия к драме поэт заметил: «с отвращением решаюсь я выдать в свет свою трагедию и хотя вообще всегда был довольно равнодушен к успеху иль неудаче своих сочинений, но признаюсь, неудача «Бориса Годунова» будет мне чувствительна, а я в ней почти уверен»; VII, 114), выходят уже за пределы времени, нами пока рассматриваемого, и к этому сюжету нам предстоит еще вернуться.

Завершая разговор о пушкинской трагедии, следует поневоле коротко остановиться на некоторых особенностях художественной организации «Бориса Годунова». Пушкин отказался от традиционного деления своей драмы на действия (акты). Правда, поначалу он думал было разделить ее на несколько «частей»; но отказался от этого намерения и разбил трагедию лишь на короткие стремительно сменяющие одна другую сцены. По словам Ю.Н. Тынянова, пушкинская трагедия «была монтажом характерных сцен»[295]. И в этом Пушкин также приблизился к Шекспиру, угадав за традиционным разделением его драматических произведений на действия (деление это было осуществлено последующими издателями шекспировских драм) подлинное их построение[296]. Соположение сцен подчинено определенной системе, глубоко прослеженной исследователями[297]. В значительной мере именно это необычное построение «Бориса Годунова» как драматического произведения породило восходящее еще к прижизненной критике представление о будто бы несценичности трагедии Пушкина, и ее сценическая история — отсутствие значительных творческих удач в осуществлении театральных постановок «Бориса Годунова»[298] — казалось бы подтверждает это. Вопрос о сценичности пушкинской трагедия неоднократно подвергался обсуждению в литературе, и хотя некоторые исследователи продолжают придерживаться мнения о якобы несценичности «Бориса Годунова»[299], к настоящему времени в пушкинистике возобладало представление о том, что историческая трагедия Пушкина вполне поддается воплощению на сцене, а уверенность самого автора в этом была вполне обоснованной даже для его времени[300]. С новаторством «Бориса Годунова» связан и выбор стиха — белого пятистопного ямба, чему поэт придавал принципиальное значение. По точному суждению Е.А. Маймина, «пятистопные стихи без рифм являются для Пушкина фактором отнюдь не формальным только, но решающим в целом поэтику произведения»[301]. Любопытно, что первое еще глухое упоминание о трагедии в переписке Пушкина связано именно с избранным им для

нее стихом: «если меня оставят в покое, то верно я буду думать об одних пятистопных без рифм», — писал он В.А. Жуковскому в апреле 1825 года (X, 111). В «Набросках предисловия к «Борису Годунову»» (см. VII, 115) Пушкин упоминает о предшествующих опытах применения этой формы (драмы А.А. Жандра и В.К. Кюхельбекера), по-видимому, случайно упустив главный пример — «Орлеанскую деву» Шиллера и переводы В.А. Жуковского. С легкой руки Пушкина стих этот закрепился в последующей русской стихотворной драматургии (А.Н. Островский, А.К. Толстой и др.). Важное значение придавал Пушкин и языку «Бориса Годунова»; работая над ним, он черпал материал в древнерусских памятниках, бывших в поле его зрения. Но поэт отнюдь не архаизирует язык своей трагедии. а с большим тактом воссоздает в речи персонажей характерные приметы времени, к которому они относятся[302]. Более подробное рассмотрение всех этих проблем выходит за пределы возможностей лекционного курса, ограничусь поэтому только пунктирным указанием на них.

Итак, «Борис Годунов» Пушкина оказался важнейшим его произведением, созданным в михайловский период творчества поэта, и наряду с так называемыми «деревенскими» главами «Евгения Онегина» определил основную направленность движения пушкинского творчества в это время. Рядом с этими итоговыми для михайловского периода достижениями может быть поставлена и поэма «Граф Нулин», созданная вскоре после завершения «Бориса Годунова».

На фоне предшествующих поэм Пушкина «Граф Нулин» выделяется своей новизной; поэт обращается здесь к повседневному помещичьему быту, демонстративно утверждая эстетическое равноправие «низкой» темы как предмета поэмы. Поэт избирает форму шутливой поэмы, ориентированную на определенную как русскую, так и западноевропейскую традицию. Упомянув новую свою поэму в письме П.А. Плетневу 7 (?) марта 1826 года, он назвал ее «повестью вроде Верро» (X, 158; «Беппо» — «венецианская повесть» Байрона, 1818). Как «повесть в стихах» «Граф Нулин» был представлен в первом книжном издании поэмы (вместе с «Балом» Баратынского под общим заголовком «Две повести в стихах», 1827). В тексте же пушкинской поэмы она названа «сказкой»: «...Тем и сказка // Могла окончиться, друзья...» (IV, 178). — указывая на ее связь с традицией стихотворной новеллы (сказка по-русски, по-французски conte), в русской традиции представленной многочисленными образцами, среди которых выделялась сказка И.И. Дмитриева «Модная жена», которую Пушкин ценил как «прелестный образец легкого и шутливого рассказа» (VII, 130)[303]. Будучи «повестью в стихах» «Граф Нулин» тесно связан с «романом в стихах» «Евгением Онегиным», своеобразным ответвлением от «деревенских» глав которого и является новая пушкинская поэма[304]. Между тем парадоксально связана она и с недавней работой над «Борисом Годуновым». В позднейшей «Заметке о «Графе Нулине»» Пушкин приоткрыл некоторые не лежащие на поверхности особенности замысла этой поэмы: «В конце 1825 года находился я в деревне. Перечитывая «Лукрецию», довольно слабую поэму Шекспира, я подумал: что если б Лукреции пришло 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 <Пушкин ошибся в имени мужа Лукреции, правильно — Коллатин> не взбесился бы, Брут не изгнал бы царей, и мир и история мира были бы не те. <...> Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась. Я не мог воспротивиться двойному искушению и в два утра написал эту повесть» (VII, 156).

Сюжет поэмы Шекспира, о которой говорит здесь Пушкин, основан на легендарной истории, описанной римским историком Титом Ливием: обесчещенная сыном последнего римского царя Секстом Тарквинием добродетельная Лукреция убивает себя, успев рассказать мужу о своем несчастье, и тот вместе со своим другом Брутом поднимает восстание, и оба они изгоняют с престола Тарквиния Гордого, отца обидчика Лукреции.

Слово «пародировать» в заметке Пушкина употреблено в смысле перелицовывать, переиначивать, и это позволило исследователям поставить вопрос о генетической связи «Графа Нулина» с традицией и так называемых «ироикомических поэм» травестировавших «высокие сюжеты»[305].

Однако прямая связь «Графа Нулина» с шекспировской «Лукрецией» незначительна[306]; по справедливому замечанию М.П. Алексеева, «поэма Шекспира «The Rape of Lucrece» <...> оказалась только поводом для «пародии» Пушкина, но не объектом»[307]. И

тем не менее связь замысла «Графа Нулина» с «Лукрецией», как и само стремление поэта «пародировать историю и Шекспира» указывает на несомненную соотнесенность замысла его поэмы с кругом размышлений, вызванных работой над исторической трагедией «Борис Годунов». По словам Ю.Н. Тынянова, ««Граф Нулин», написанный непосредственно вслед за «Борисом Годуновым», является совершенно неожиданно методологическим откликом, реакцией на работу поэта над документами <...> «Нулин» возник диалектически в итоге работы с историческим материалом, в итоге возникшего вопроса об историческом материале как современном»[308]. Действительно, историзм в «Графе Нулине» сказался именно в подходе к современному материалу как историческому.

Таким образом, пушкинская «Заметка о «Графе Нулине»» поставила перед исследователями проблемы, практически выходящие за пределы анализа самой поэмы. Правда, и в тексте «Графа Нулина» прослеживается связь поэмы с сюжетом о Лукреции, поскольку герои поэмы в решающий момент иронически уподобляются их римским «прототипам» «К Лукреции Тарквиний новый // Отправился на все готовый» (IV, 176).

Кстати, Пушкин поначалу предполагал даже озаглавить свою поэму «Новый Тарквиний». Поэтому не будь даже «Заметки о «Графе Нулине»», рукописи и даже сам текст поэмы натолкнули бы исследователей по крайней мере на историческую легенду о Лукреции, если не прямо на шекспировскую поэму. Однако изучение генезиса «Графа Нулина», важное само по себе[309], не должно заслонять анализа реального содержания пушкинской поэмы, далеко ушедшей от стимулировавших ее появление размышлений автора. Г.А. Гуковский настоятельно утверждал: «Нет необходимости преувеличивать значение сообщения Пушкина для непосредственного понимания текста «Графа Нулина» <...> Мысли о Шекспире и истории остались за пределами текста поэмы, послужив лишь толчком к созданию ее»[310]. Но хотя названный ученый решительно настаивал на том, что в тексте пушкинской поэмы «второго плана нет» в ней, мол, «содержится бытовой анекдот — и только»[311], иные исследователи все же отмечают сложность «семантической структуры» поэмы, «беспредельную многозначность» ее текста[312], «символический потенциал», заключенный в образах и положениях «Графа Нулина»[313]. И все же не следует совсем отметать представление Г.А. Гуковского: при анализе «Графа Нулина», действительно, предпочтительнее исходить прежде всего из ее очевидного, а не глубоко скрытого, хотя и допустимого смыслового содержания. Сюжет поэмы основан на, как писал Пушкин, подобном истории Лукреции «соблазнительном происшествии, <...> которое случилось недавно в моем соседстве, в Новоржевском уезде» (VII, 156). История эта потребовала совершенно иного воплощения, нежели привычные средства романтической поэмы. Современный повседневный быт, жизнь поместной среды предстают в «Графе Нулине» в нарочито сниженном освещении, демонстративно подчеркивая новые возможности поэзии:

В последних числах сентября
(Презренной прозой говоря)[314]
В деревне скучно: грязь, ненастье,
Осенний ветер мелкий снег
Да вой волков...
(IV, 170)

Вторжение «прозы» в «поэзию» в новой поэме Пушкина осуществляется путем введения целого ряда деталей, казалось бы, противопоказанных традиционному поэтическому освещению. «Проза» в «Графе Нулине» по удачному выражению В.Г. Эткинда, — «не обыкновенная <...> ей любо красоваться тем, что она проза»[315]. Представляя свою героиню («Муж просто звал ее Наташа, // Но мы — мы будем называть // Наталья Павловна...»; IV, 170), автор вкладывает ей в руки иронически аттестуемый «сентиментальный роман: Любовь Элизы и Армана, Иль Переписка двух семей»:

Наталья Павловна сначала
Его внимательно читала,
Но скоро как-то развлеклась
Перед окном возникшей дракой
Козла с дворовою собакой
Кругом мальчишки хохотали.
Меж тем печально, под окном,
Индейки с криком выступали
Три утки полоскались в луже;
Шла баба через грязный двор
Белье повесить на забор;
Погода становилась хуже:
Казалось, снег идти хотел...
Вдруг колокольчик зазвенел.
(IV, 171–172)

Не эти ли строки из «Графа Нулина» вспомнились Пушкину, когда он в вошедших в «Отрывки из Путешествия Онегина» стихах писал:

Порой дождливою намедни
Я, завернув на скотный двор...
Тьфу! прозаические бредни,
Фламандской школы пестрый сор!
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...
(V, 174-175).

«Граф Нулин», действительно, противостоит романтическим поэмам Пушкина; его поэтика строится на совершенно других основаниях. Приведенная выше картина из новой пушкинской поэмы обнаруживает демонстративное нагнетение нарочито подобранных «низких» подробностей; вместе с тем поэт ощущает определенный предел в их употреблении, и упоминание зазвеневшего колокольчика сразу же переводит повествование в другой регистр. Как бы спохватившись, автор прерывает перечисление будничных наблюдений героини и тут же нейтрализует их введением единственного в поэме лирического отступления, резко противопоставленного ряду, по словам Белинского, «картин в фламандском вкусе»[316]:

Кто долго жил в глуши печальной,
Друзья, тот верно знает сам,
Как сильно колокольчик дальный
Порой волнует сердце нам.
Не друг ли едет запоздалый,
Товарищ юности удалой?..
Уж не она ли?.. Боже мой!..
(IV, 172)

Отступление это вводит прямой авторский голос, за ним угадывается воспоминание о недавнем приезде в Михайловское Пущина и другие эмоциональные впечатления деревенской жизни поэта. Звон колокольчика предваряет также появление заглавного героя поэмы, вынужденного на время воспользоваться гостеприимством Натальи Павловны. Затем дается выразительная исходная характеристика героя:

Сказать ли вам, кто он таков?
Граф Нулин, из чужих краев,
Где промотал он в вихре моды
Свои грядущие доходы.
Себя казать, как чудный зверь,
В Петрополь едет он теперь
С запасом фраков и жилетов,
Шляп, вееров, плащей, корсетов,
Булавок, запонок, лорнетов,
Цветных платков, чулков à jour
С ужасной книжкою Гизота,
С тетрадью злых карикатур,
С романом новым Вальтер-Скотта,
С bon-mots парижском двора,
С последней песней Беранжера,
С мотивами Россини, Пера.
Et cetera, et cetera.
(IV, 173)

И здесь, таким образом, герой представлен путем, по слову Б.В. Томашевского «нагнетенного перечисления» деталей, совокупность которых раскрывает пустоту и никчемность его внутреннего мира: бросающееся в глаза соседство в этом перечне сочинений французского либерального историка и публициста Гизо, «романа нового» В. Скотта, «последней песни» Беранже с «запасом фраков и жилетов» и прочих предметов мужского туалета завзятого модника и щеголя говорит само за себя.

В центре сюжетного действия поэмы оказывается ночное похождение графа; подогретый кокетством героини, он решается тайком проникнуть в ее спальню:

И тотчас на плеча накинув
Свой пестрый шелковый халат
И стул в потемках опрокинув,
В надежде сладостных наград,
К Лукреции Тарквиний новый
Отправился, на все готовый.
(IV, 176)

Появление имен Тарквиния и Лукреции проецирует описываемые события на исторический сюжет, воссозданный Шекспиром в его поэме. Это, казалось бы, повышает статус героя, но тут же происходит и резкое его снижение, ставящее все на свои места:

Так иногда лукавый кот,
Желанный баловень служанки,
За мышью крадется с лежанки;
Полузажмурясь подступает,
Свернется в ком, хвостом играет,
Разинет когти хитрых лап
И вдруг бедняжку цап-царап.
(IV, 176)

Кстати, подобное сравнение героя с котом находится и в поэме Шекспира: «... Как хищный кот, // Он хочет с бедной мышкой порезвиться» (перев. Б. Томашевского). Но, в отличие от Шекспира, Пушкин гораздо подробнее разворачивает свое сравнение, использовав для этого готовые стихи, первоначально предназначавшиеся дня первой главы «Евгения Онегина» (следы связи с «онегинской строфой» сохраняет и соответствующий фрагмент «Графа Нулина»). Поэтому прямая связь пушкинского сравнения с шекспировской поэмой представляется сомнительной; скорее оно ориентировано на традиционную поэтическую образность[317].

Однако и в решающий момент снова возникает примененное к Нулину имя Тарквиния:

Она, открыв глаза большие,
Глядит на графа — наш герой
Ей сыплет чувства выписные
И дерзновенною рукой
Коснуться хочет одеяла,
Совсем смутив ее сначала...
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!

Пощечина Натальи Павловны отрезвила графа, и он

...проклиная свой ночлег
И своенравную красотку,
В постыдный обратился бег.
(IV, 177)

Совмещение имени Тарквиния с пощечиной особенно подчеркивает комизм представленной ситуации, тем более, что, как указал Г.А. Гуковский, древний Рим не знал возникшего в Средние века символического значения пощечины[318]. И далее следует еще неожиданный комментарий автора:

Как он, хозяйка и Параша
Проводят остальную ночь.
Воображайте, воля ваша!
Я не намерен вам помочь.
(IV, 177)

Возникшую ситуацию разрешает заключительный эпизод поэмы и чрезвычайно выразительная ее концовка. После отъезда графа, который как ни в чем ни бывало стал было вновь приударять за хозяйкой, пока новые его поползновения не прерывает неожиданное возвращение ее мужа, заставившее героя поторопиться с отъездом; после него все и выходит наружу:

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.
Он очень этим оскорблялся...
<.....>
Смеялся Лидин, их сосед,
Помещик двадцати трех лет.

Появление вскользь упомянутого нового персонажа Лидина комедийно освещает всю ситуацию, что резко иронически подчеркнуто завершающей поэму авторской репликой:

Теперь мы можем справедливо
Сказать, что в наши времена
Супругу верная жена,
Друзья мои, совсем не диво.
(IV, 179)

Как остроумно заметил Д.Д. Благой, в заключительных строках своей стихотворной повести «поэт блестяще сумел, как будто бы ничего не говоря, сказать решительно все»[319]. Так под занавес в «Графе Нулине» возникает, по определению Е.С. Хаева, «виртуальный сюжет», который «дискредитировал сюжет реальный, вытеснил его в отступление. «Граф Нулин» — сюжетная мистификация, история о том, как ничего не произошло»[320].

Новая пушкинская поэма, несмотря на ее внешнюю непритязательность, — произведение очень значительное, и в творчестве ее автора занимает весьма заметное место. Новый подход к изображению окружающей повседневности, намеченный в поэме, во многом определил последующее развитие пушкинского творчества и имел важные последствия в русской литературе. Еще Белинский включил «Графа Нулина» в ряд произведений Пушкина, составляющих «тип особенного рода поэм, который так любит новая «натуральная» школа»[321], а Б.В.Томашевский отмечал, что эта пушкинская поэма «стала как бы типовой

формой повести о русской помещичьей жизни»[322].

«Граф Нулин» был опубликован в 1827 году; поэма имела читательский успех, но критикой была принята неоднозначно; наряду с несколькими благожелательными отзывами, она была решительно осуждена Н.И. Надеждиным, и его рецензия на «Две повести в стихах» задала тон критической оценке «Графа Нулина», определив поворот от безусловного одобрения произведений Пушкина к резкому их неприятию. Обыгрывая «говорящее» имя пушкинского героя, Надеждин заявил, что «Граф Нулин» есть нуль, во всей математической полноте значения сего слова»[323]. Предъявляя свои претензии к поэме Пушкина, Надеждин прежде всего язвительно отозвался об описаниях в ней: «превосходнейшее chef d'oeuvre сей прелестной галереи есть панорама сельской, или лучше, дворовой, природы, раскинутая магическим ковром пред глазами Натальи Павловны, героини повести», — иронизировал критик[324]. Но особенное неприятие вызвали у него якобы «неблагопристойность» поэмы: выставлять «повесничества и беспутства», — наставительно замечал он, — «значит оскорблять человеческую природу»: «каково покажется это моему почтенному дядюшке, которому стукнуло уже за пятьдесят, или моей двоюродной сестре, которой невступно еще шестнадцать, если последняя (чего Боже упаси!), соблазненная демоном девичьего любопытства, вытащит потихоньку из незапирающегося моего бюро это сокровище?.. Греха не оберешься!..» — сокрушался критик[325]. Словом, как писал, Белинский о поэме Пушкина, «опрокинулась на нее со всем остервенением педантическая критика»[326]. Сам Пушкин был озадачен таким приемом его поэмы: «Граф Нулин» наделал мне хлопот, — писал он в «Опровержении на критики» (1830). — <...> Кстати о моей бедной сказке (писанной, буди сказано мимоходом, самым трезвым и благопристойным образом) — подняли против меня всю классическую древность и всю европейскую литературу». (VII, 129). Защищая свою поэму от облыжных обвинений в безнравственности, поэт писал: «шутка, вдохновенная сердечной веселостию и минутной игрой воображения, может показаться безнравственною только тем, которые о нравственности имеют детское или темное понятие, смешивая ее с нравоучением, и видят в литературе одно педагогическое занятие» (VII, 131). Поэту придется не раз еще выступать против навязывания литературе несвойственного ей дидактизма, утилитарного подхода к ней; возражая Вяземскому, утверждавшему, что «обязанность всякого писателя есть согревать любовию к добродетели и воспалять ненавистью к пороку», Пушкин на полях его статьи «О жизни и сочинениях В.А. Озерова», заметил: «Ничуть. Поэзия выше нравственности — или по крайней мере совсем иное дело» (VII, 380–381). Отповедь критикам «Графа Нулина» стоит у начала этого пути.

В конце «Заметки о «Графе Нулине»» Пушкин заметил: «Я имею привычку на моих бумагах выставлять год и число. «Граф Нулин» писан 13 и 14 декабря <1825>. Бывают странные сближения» (VII, 156). Дело здесь не только в противопоставлении шутливой поэмы драматическому историческому событию, совпавшему с ее окончанием, но и в соотнесении замысла поэмы, призванной пародировать историю», с реальной историей. По словам Ю.М. Лотмана, «в ночь на 14 декабря 1825 г. он <Пушкин> размышлял об исторических закономерностях и о том, что из-за сцепления случайностей великое событие может *не произойти*»[327].

14 декабря 1825 года оказалось рубежом и в развитии творчества Пушкина; завершался первый его большой период и наступал новый. Крупным водоразделом, отделившим один период от другого явилось появление важнейших созданных в михайловский период произведений поэта: «Бориса Годунова», «деревенских» глав «Евгения Онегина» и «Графа Нулина», открывавших путь к наиболее зрелым его творческим свершениям, которые ожидали поэта впереди.

Примечания

[1] Цитаты из Пушкина приводятся по так называемому «малому академическому изданию» его сочинений под редакцией Б.В. Томашевского (Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. Л., 1977-1979) с указанием в скобках римскими цифрами тома и арабскими страницы.

[2] *Анненков П.В.* Материалы для биографии А.С. Пушкина СПб., 1855 (репринтное издание М., 1985). С. 74.

[3] *Проскурин О.А.* Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999. С. 59, 60.

[4] *Томашевский Б.В.* Пушкин. Кн. 1 (1813-1824). М.; Л., 1956. С. 391.

[5] *Гаспаров М.Л.* Три типа русской романтической элегии: (индивидуальный стиль в жанровом стиле) // Контекст. 1988: Литературно-теоретические исследования. М., 1989. С. 49-50.

[6] *Баевский В.С.* Из предыстории пушкинской элегии «Погасло дневное светило…» // Проблемы современного пушкиноведения: Сб. ст. Псков, 1994. С. 79.

[7] *Городецкий Б.П.* Лирика Пушкина. М.; Л., 1962. С. 225

[8] *Фомичев С.А.* Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. Л., 1986. С. 64.

[9] *Лотман Ю.М.* Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки 1960-1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб., 1995. С. 65.

[10] См.: *Немировский И.В.* Смывая «Печальные строки» // Пушкин и его современники. СПб., 2002. Вып. 3 (42). С. 58-79; привед. сл. с. 75.

[11] *Томашевский Б.В.* Пушкин. Кн. 1. С. 388.

[12] *Проскурин О.А.* Поэзия Пушкина… С. 66.

[13] *Фомичев С.А.* Поэзия Пушкина… С. 84.

[14] *Проскурин О.А.* Указ. соч. С. 58.

[15] См.: *Кибальник С.А.* Тема изгнания в поэзии Пушкина // Пушкин: Иссл. и мат. 1991. Т. 14. С. 33-50. Автор убежден: в элегии «Погасло дневное светило…» «Пушкин действительно подражал Байрону (с. 39). Ср. : *Баевский В.С.* Указ. соч. С. 96-90.

[16] См.: *Рак В.Д.* Раннее знакомство Пушкина с произведениями Байрона // Русская литература. 2000. № 2. С. 3-25.

[17] О художественном эффекте, связанном с появлением в усеченном стихотворении нерифмованной заключительной строки см: *Шоу Дж. Т.* Поэтика неожиданного у Пушкина: Нерифмованные в рифмованной поэзии и рифмованные строки в нерифмованной поэзии. М., 2002. С. 143-146.

[18] Об этом замысле см.: *Томашевский Б.В.* «Таврида» Пушкина // Уч. зап. / Ленингр. ун-т. № 122. Серия филол. наук. Вып. 16. С. 97-124.

[19] *Городецкий Б.П.* Лирика Пушкина. С. 208.

[20] *Проскурин О.А.* Поэзия Пушкина… С. 76.

[21] *Гаспаров М.Л.* Указ. соч. С. 60.

[22] *Грехнев В.А.* Мир пушкинской лирики. Н. Новгород, 1999. С. 33.

[23] *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники. М., 1969. С. 130.

[24] Полярная Звезда, изд. А. Бестужевым и К. Рылеевым. М; Л., 1960 (Лит. памятники). С. 552.

[25] Об отношении Пушкина к легенде о находящейся будто бы в Бессарабии могиле Овидия см.: *Формозов А.А.* Пушкин и древности: Наблюдения археолога. М. 1979. С 41-56.

[26] О раннем знакомстве Пушкина с произведениями Овидия см.: Якубович Д.П. Античность в творчестве Пушкина // Пушкин: Временник Пушк. комиссии. 1941 <Вып.> 6. С. 105.

[27] О «Скорбных элегиях» Овидия см.: *Черфас Л.М.* Tristia Овидия о причинах и первых порах его ссылки // уч. зап. / Латв. ун-т. Рига, 1959. Т. 29: Вопр. истор. лит. С. 230-253. О Пушкине и его отношении к Овидию см. с. 250-252.

[28] См.: *Бориневич-Бабайцева З.А.* Овидиев цикл в творчестве Пушкина // Пушкин на юге. Кишенев, 1958. Вып. 1. С. 164-178.

[29] А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. М. 1974. С. 306.

[30] Об этом пишут все исследователи пушкинского стихотворения; особенно подробно параллели с текстами Овидия прослежены в ст. *Йысте М.* Заметки к теме «Пушкин и Овидий» // Русская филология: Сб. студ. науч. раб. Тарту, 1967. Вып. 2. С. 171-190. Ср. в монографии Б.В. Томашевского (т. 1, с. 538-539), а также в ст. *Вулих Н.В.* 1) Образ Овидия в творчестве Пушкина // Временник Пушк. комиссии – 72. 1973. С. 69 и сл.; 2) Овидий — человек и поэт в интерпретации Пушкина // Пушкин: Иссл. и мат. 1995. Т. 15. С. 165 и сл.

[31] *Томашевский Б.В.* Пушкин. Кн. 1. С. 541.

[32] *Сандлер С.* Далекие радости. СПб., 1991.С. 47.

[33] Там же.

[34] *Вулих Н.В.* Овидий — человек и поэт… С. 165

[35] *Вулих Н.В.* Образ Овидия в творчестве Пушкина. С. 68.

[36] *Томашевский Б.В.* Пушкин. Кн. 1. С. 542.

[37] Ср. точку зрения Н.В. Вулих; сославшись на слова Пушкина в рецензии на «Фракийские элегии» (1836): «Благодарим г. Теплякова за то, что он не ищет блистать душевной твердостию за счет бедного изгнанника Овидия» (VII, 289), — она предположила, что и автор стихотворения «К Овидию» тоже не хотел «блистать душевной твердостию» за счет гонимого поэта, заменяя концовку своего послания (Овидий — человек и поэт… С. 166).

[38] *Слонимский А.Л.* Мастерство Пушкина. М, 1959. С. 39.

[39] *Томашевский Б.В.* Пушкин. Кн. 1. С. 540.

[40] *Лотман Ю.М.* Пушкин… С. 66.

[41] Соотношению стихотворения Пушкина с жанром русской романтической баллады посвящена ст.: *Журавлева А.И.* «Песнь о вещем Олеге» Пушкина // Пушкин и его современники. Псков, 1970. С. 90-100. (Уч. зап. / ЛГПИ им. А.И. Герцена. Т. 434). Ср.: *Волков Р.М.* Народные истоки творчества Пушкина: (баллады и сказки). Черновцы, 1960. С. 3-16. (Уч. зап. / Чернов. ун-т. Т. 44. Сер. филол. наук. Вып.13.

[42] См.: *Томашевский Б.В.* Пушкин. Кн. 1. С. 531.

[43] Излагая историю смерти Олега согласно ле-

тописному преданию, Карамзин с недоверием отнесся к нему как к очевидному «вымыслу»; «мнимое пророчество волхвов или кудесников есть народная басня, достойная замечания по своей древности», а в примечании для подтверждения недостоверности легенды упомянул аналогичный эпизод «в одной Исландской саге» как очевидную параллель к ней. «Киевские ли Варяги передали эту сказку северным землякам своим, или северные Киевским?» – риторически вопрошал он. См.: *Карамзин Н.М.* История государства Российского. М., 1988: Репринтное воспроизведение 5-го изд. Кн. I. Т. 1 - 4. Стб. 86, 94 (примеч. 332 к т. 1).

[44] Этот источник пушкинской «Песни...» был установлен в ст.: *Немировская К.А.* «Песнь о вещем Олеге» и летописное сказание // Уч. зап. / ЛГПИ им. А.И. Герцена. Л., 1949. С. 13-56. Полный текст летописного предания о смерти Олега по «Львовскому летописцу» приводит и Б.В. Томашевский в своей монографии (см.: *Томашевский Б.В.* Пушкин. Кн. 1. С. 547, примеч.).

[45] *Томашевский Б.В.* Пушкин. Кн. 1. С. 546. Ср. суждение Б.В. Томашевского в ст. «Историзм Пушкина» о том, что в «Песни о вещем Олеге» «Именно исторический колорит является предметом особой заботы Пушкина», старающегося «соблюсти возможную точность в упоминаемых событиях» (*Томашевский Б.В.* Пушкин. Кн. 2: Материалы к монографии (1824-1837). М.; Л., 1961. С. 170).

[46] *Гуковский Г.А.* Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 331.

[47] *Маймин Е.А.* Пушкин: Жизнь и творчество. М. 1981. С. 66.

[48] *Кошелев В.А.* Вещий Олег // Кошелев В.А. Пушкин: История и предание. СПб., 2000. С. 26-76. Цит. фрагмент на с. 43-44.

[49] Там же. С. 47.

[50] *Проскурин О.А.* Поэзия Пушкина… С. 107.

[51] *Томашевский Б.В.* Пушкин. Кн. 2. С. 171.

[52] *Гаспаров М.Л.* Указ. соч. С. 60.

[53] См.: *Сандомирская В.Б.* Из истории пушкинского цикла «Подражания древним»: (Пушкин и Батюшков) // ВПК-75. Л., 1979. С. 15-30. Кроме Батюшкова в становлении антологического жанра в поэзии Пушкина значительную роль сыграло и знакомство поэта с произведениями А.Шенье.

[54] *Проскурин О.А.* Поэзия Пушкина… С. 97.

[55] *Томашевский Б.В.* Пушкин. Кн. 1. С. 527.

[56] *Белинский В.Г.* Сочинения Александра Пушкина / Ред. предисл. и прим. Н.И.Мордовченко. Л. 1937. С. 260.

[57] *Проскурин О.А.* Поэзия Пушкина… С. 85.

[58] *Городецкий Б.П.* Лирика Пушкина. С. 218; ср. *Томашевский Б.В.* Пушкин. Кн. 1. С. 487. Об автобиографичности пушкинских антологических стихотворений См.: *Кибальник С.А.* Русская антологическая поэзия первой трети XIX века. Л., 1990. С. 182 и сл. На с. 179 отмечена многозначность стихотворения «Нереида»: «это и поэтическое описание нереиды, и в то же время изображение красавицы, уподобленной морской нимфе»; «полубогиня» сказано как бы одновременно и о дочери Нерея, и о смертной обладательнице божественной красоты». Об антологических стихотворениях Пушкина начала 1820-х годов см. также в книге В.А. Грехнева (*Грехнев В.А.* Мир пушкин-ской лирики. С. 81-117. То же: Грехнев В.А. Лирика Пушкина: о поэтике жанров. Горький, 1985. С. 87-133).

[59] Сравнительную оценку элегий Пушкина и Баратынского см.: *Гаспаров М.Л.* Указ соч. С. 41-58. О стихотворении Пушкина «Простишь ли мне ревнивые мечты» на с. 54-55.

[60] *Вацуро В.Э.* К истории элегии «Простишь ли мне ревнивые мечты» // ВПК-78. Л., 1981. С. 7. То же : *Вацуро В.Э.* Пушкинская пора. СПб., 2000. С. 112.

[61] См., напр.: *Щеголев П.Е.* Амалия Ризнич в поэзии Пушкина // Щеголев П.Е. Из жизни и творчества Пушкина. 3-е изд. М.; Л., 1931. С. 269-271.

[62] *Вацуро В.Э.* Указ. соч. С. 14 и сл.; то же: *Вацуро В.Э.* Пушкинская пора. С. 119 и сл.

[63] *Грехнев В.А.* Мир пушкинской лирики. С. 168-169.

[64] *Вацуро В.Э.* Указ. соч. С. 20; то же: *Вацуро В.Э.* Пушкинская пора. С. 125.

[65] См. там же: С. 8. и сл. То же *Вацуро В.Э.* Пушкинская пора С. 113 и сл.

[66] *Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин: Пушкин и западные литературы. Л., 1978. С. 10.

[67] См., напр., с. 110-111, 120, 124, 181, 184, 197 и мн. др.

[68] *Маймин Е.А.* Пушкин. С. 49.

[69] *Фомичев С.А.* Поэзия Пушкина… С. 66.

[70] *Викери В.Н.* Параллелизм в литературном развитии Байрона и Пушкина // American Contributions to the Fifth International Slavists. The Hague, 1963. С. 374.

[71] *Проскурин О.А.* Поэзия Пушкина… С. 108.

[72] См. там же, с. 56.

[73] См. там же, с. 108-139.

[74] О «Гавриилиаде» см. в монографии Б.В. Томашевского (Кн. 1, с. 425-435). Ср.: *Пушкин А.С.* Гавриилиада: Поэма / Ред., примеч. и коммент. В. Томашевского. Пб., 1922 (Тр. Пушк. Дома). Репринтное изд. 1991 г. См. также мою ст.: Поэма «Гавриилиада» в эволюции стихотворного эпоса Пушкина // Сюжет и время: Сб. научн. тр.: К семидесятилетию Г.В. Краснова. Коломна, 1991. С. 75-78.

[75] «Кавказ» – первоначальное заглавие «Кавказского пленника». Об истории текста поэмы см. в

кн. С.Д. Селивановой «Над пушкинскими рукописями» (М. 1980. С. 32-126) О соотношении с «Кавказским пленником» пушкинской элегии «Я пережил свои желанья...» см. на с. 76-78 указ. соч.

[76] *Томашевский Б.В.* Пушкин. Кн. 1. С. 398.

[77] «Пушкин в южных поэмах <...> ставит центральную проблему эпохи, глубоко волновавшую поколение дворянских революционеров, – проблему политической свободы», – категорически утверждал, например, А.Н. Соколов в монографии «Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX в.» (М., 1955. С. 498), и даже Б.В. Томашевский склонен был считать «Кавказского пленника» «декабристской» поэмой, поскольку она «готовила нового человека» (*Томашевский Б.В.* Пушкин. Кн. 1. С. 410).

[78] Этот аспект проблематики «Кавказского пленника» рассмотрен в ст.: *Сандомирская В.Б.* «Естественный человек» и общество: («Кавказский пленник» в творчестве поэта) // Звезда. 1969. № 6. С. 184-190. «В центре поэмы, – пишет, в частности, ее автор, – вопрос о возможности для человека, принадлежащего современному обществу, вырваться из «условий» и «законов» этого общества и попытаться слиться с жизнью «естественной», «близкой к природе»». На этот вопрос Пушкин дает отрицательный ответ. (с. 188).

[79] *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники. С. 141.

[80] Подробнее см. об этом в моей ст.: Тема «Кавказского пленника» в «Путешествии в Арзрум» // ИАН СЛЯ. 1980. № 5. С. 434-437.

[81] *Белинский В.Г.* Сочинения Александра Пушкина. С. 322.

[82] *Томашевский Б.В.* Пушкин. Кн. 1. С. 401.

[83] Пушкин в прижизненной критике. <Т. 2>: 1828 – 1830. СПБ., 2001. С. 77.

[84] Пушкин в прижизненной критике. <Т. 1>: 1820 – 1827. СПБ., 1996. С. 126.

[85] См. Пушкин в прижизненной критике. <Т. 1>. С. 122-123, 134, 217 и др.

[86] Ср. мнение Г.А. Гуковского: «в «Кавказском пленнике» субъективистская система Байрона уже взрывалась изнутри объективным изображением этнографического материала, описанием жизни кавказских горцев и объективным пейзажем» (30, с. 284).

[87] Пушкин в прижизненной критике. <Т. 1>. С. 119; ср. там же с. 127.

[88] Так это место интерпретировал Ю.Н. Тынянов (см. *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники. С. 142); Б.В. Томашевский же считал, что слова эти «одинаково можно принять и за размышления автора и за думы Пленника» (*Томашевский Б.В.* Пушкин. Кн. 1. С. 41). Этим, в частности, может быть мотивировано множественное число местоимения («мы»).

[89] Пушкин в прижизненной критике. <Т. 1>. С. 155.

[90] *Проскурин О.А.* Поэзия Пушкина… С. 120.

[91] Имеется в виду судьба крымских татар, оказавшихся под властью России.

[92] См.: *Сандлер С.* Далекие радости. С. 143-145.

[93] *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники. С. 141. О функции примечаний в поэмах Пушкина см. в ст. Ю.М. Лотмана «К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина» (*Лотман Ю.М.* Пушкин… С. 228-237).

[94] См. *Белинский В.Г.* Сочинения Александра Пушкина. С. 316-317.

[95] Ср. суждения О.А. Проскурина о роли Жуковского в выработке пушкинского описательного стиля в «Кавказском пленнике»; цитата из его послания «К Воейкову» в примечаниях к поэме оказывается, по мнению исследователя, «знаком генезиса пушкинского текста» (*Проскурин О.А.* Поэзия Пушкина… С. 112).

[96] *Белинский В.Г.* Сочинения Александра Пушкина. С. 325-326.

[97] *Винокур Г.О.* «Бахчисарайский фонтан» // Винокур Г.О. Статьи о Пушкине. М., 1999. С. 57. Названному ученому принадлежит и еще одна ценная статья о «Бахчисарайском фонтане»: Крымская поэма Пушкина // Красная новь. 1936. № 3. С. 230-243.

[98] *Винокур Г.О.* Статьи о Пушкине. С. 59.

[99] *Томашевский Б.В.* Пушкин. Кн. 1. С. 454.

[100] Современные Пушкину критики выражали неудовлетворенность этой неясностью: «надобно только *догадываться* и то без малейших причин, – заметил один из них (В.Н. Олин), – что Зарема убила Марию и что Гирей после сего велел утопить Зарему» (Пушкин в прижизненной критике. <Т. 1>. С. 232). В целом, впрочем, современная критика высоко оценила поэму, увидев в ней «один из самых ярких цветов новейшей русской литературы» (там же, с. 309); поэтому Пушкин, вспоминая впоследствии о приеме «Бахчисарайского фонтана», имел основание отметить: «Его, кажется, не критиковали» (VII, 118).

[101] *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники. С. 144.

[102] Пушкин в прижизненной критике. <Т. 1>. С. 201.

[103] Там же, с. 154-155.

[104] Об источниках «Бахчисарайского фонтана» и характере разработки крымских реалий в поэме см.: *Бронштейн А.И.* Трансформация легенды Фонтана слез: (Из комментариев к поэме А.С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан») // Коран и Библия в

творчестве А.С. Пушкина. Jerusalem, 2000. С. 21-36. Ср.: *Мануйлов В.А.* «Бахчисарайский фонтан». Л., 1937. С. 5-14; *Гроссман Л.П.* У истоков «Бахчисарайского фонтана» // ПИМ. 1960. Т.3. С. 73 и сл. и др.

[105] *Томашевский Б.В.* Пушкин. Кн. 1. С. 504.

[106] К этому афоризму Саади Пушкин возвращался не раз; напр., в заключительной (LI) строфе последней главы «Евгения Онегина» он снова вспомнил полюбившееся ему изречение персидского поэта:

Но те, которым в дружной встрече
Я строфы первые читал...
Иных уж нет, а те далече,
Как Сади некогда сказал.
(V, 164-165)

См.: *Кайль Г.-Д.* «Как Сади некогда сказал...»: (Из наблюдений над «ориентализмом» А.С. Пушкина) // Пушкин и мировая культура: Материалы шестой международной конференции. СПб.; Симферополь, 2003. С. 33-35.

[107] Пушкин в прижизненной критике. <Т. 1>. С. 202.

[108] *Сандлер С.* Далекие радости. С. 155.

[109] Сводку данных см.: *Иезуитова Р.В.* «Утаенная любовь» Пушкина // Легенды и мифы о Пушкине. СПб., 1999. С. 216-240. Автор также исходит из представления о том, что Пушкин действительно имел в виду конкретную женщину, имя которой пока еще достоверно не раскрыто.

[110] *Томашевский Б.В.* Литература и биография // Книга и революция. 1923. № 4. с. 7.

[111] *Лотман Ю.М.* Пушкин… С. 230-231.

[112] О значении «Разговора» Вяземского в контексте поэмы Пушкина см.: *Винокур Г.О.* Статьи о Пушкине. С. 54-56.

[113] Пушкин в прижизненной критике. <Т. 1>. С. 156-189.

[114] О соотношении «Бахчисарайского фонтана» с приложенными к нему прозаическими текстами см. указ. ст. Ю.М. Лотмана (С. 232-233). Ср.: *Кошелев В.А.* Пушкин: История и предание. С. 5-25.

[115] Высказывались различные предположения о том, кого имел в виду Пушкин под литерой «К **». Наиболее вероятным представляется то, что это Ек. (Катерина) Раевская, но не исключено, что «К» не обязательно означает лицо, имя (или фамилия) которого начинается именно с этой буквы, и обозначение может быть условным. Показательно, что в черновом тексте «Отрывка из письма к Д.» читается «К *** поэтически описал мне его и называл...». В печатном же тексте мужской род был заменен женским.

[116] Ср. комментарий к этому месту в указ. ст. Р.В. Иезуитовой: в «Отрывке из письма», считает она, «отчетливо просматривается стремление провести резкую грань между реальными событиями <...> и литературой, которая, как подчеркивает поэт, подчиняется своим собственным законам и далеко не всегда управляема впечатлениями извне» (С. 229).

[117] *Лотман Ю.М.* Пушкин… С. 233.

[118] Об общении Пушкина с декабристами в Кишиневе см.: *Немировский И.В.* Кишиневский кружок декабристов (1820 – 1821) // ПИМ. 1989. Т. 13. С. 213-221; *Эйдельман Н.Я.* Южные декабристы и Пушкин: (По новым материалам) // ВЛ. 1974. № 6. С. 193-213.

[119] *Щеголев П.Е.* Вл. Раевский: (Первый декабрист) // Щеголев П.Е. Первенцы русской свободы. М., 1987. С. 87. В.Ф. Раевский, считает ученый, «был одним из немногих людей, которых поэт дарил своей дружбой и единственным человеком, который был достоин этой дружбы». На с. 87-101 указ. ст. Щеголев подробно прослеживает характер и значение взаимоотношений В. Раевского и Пушкина во время кишиневской ссылки поэта.

[120] См. А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 363-366.

[121] Там же. С. 350, 361.

[122] Обзор основных политических событий этого времени см.: Бродский Н.Л. Пушкин и западноевропейское революционное движение // Бродский Н.Л. Избр. тр. М., 1964. С. 85-99.

[123] А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 360-361.

[124] *Левкович Я.Л.* Три письма Пушкина о греческой революции 1821 года // ВПК. 1987. Вып. 21. С. 16-23. Об отношении Пушкина к движению «гетеристов» см. также: *Оганян Л.Н.* К вопросу об отношении А.С. Пушкина и Гетерии // Пушкин на юге.: Тр. Пушк. конф. Кишинева и Одессы. Кишинев, 1958. <Т. 1>. С. 133-135.

[125] Об этом замысле Пушкина см.: Измайлов Н.В. Поэма Пушкина о гетеристах: (Из эпических замыслов Кишиневского времени, 1821 – 1822) // ПВр. 1937. <Вып.> 3. С. 339-348.

[126] См.: *Лотман Ю.М.* К проблеме «Данте и Пушкин»: 1. «Те и та» // Лотман Ю.М. Пушкин… С. 333.

[127] Б.В. Томашевский замечал по этому поводу: «Если действительно стихи Пушкина являются подражанием этих стихов Шенье, то это – первое отражение творчества французского лирика на Пушкина» (Томашевский Б.В. «Кинжал» и m-me de Staël // ПиС. 1923. Вып. 36. С. 82).

[128] Там же, с. 95.

[129] *Немировский И.В.* Идейная проблематика стихотворения Пушкина «Кинжал» // ПИМ. 1991. Т. 14. С. 200.

[130] Там же.

[131] См.: *Ансело Ф.* Шесть месяцев в России: Письма к Ксавье Сентину, соч. в 1826 г., в пору коронования его имп. величества, М., 2001. С. 128-129.

Франц. оригинал переложения Ансело там же. С. 255-256.

[132] Об отношении Пушкина к Французской революции в начале 1820-х гг., в том числе и к оде «Наполеон» см.: *Томашевский Б.В.* Пушкин и история французской революции // Томашевский Б.В. Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 180-182.

[133] *Реизов Б.Г.* Пушкин и Наполеон // Реизов Б.Г. Из истории европейских литератур. Л., 1970. С. 55.

[134] *Муравьева О.С.* Пушкин и Наполеон: (Пушкинский вариант «наполеоновской легенды») // ПИМ. 1991. Т. 14. С. 11. См. также: Муравьева О.С. «Наполеон» // Звезда, 1999. № I. С. 231. Ср. суждение другого исследователя о «сочетании несочетаемого» как «структурообразующем принципе, положенном Пушкиным в основу стихотворения «Наполеон»» (*Немировский И.В.* Генезис стихотворения Пушкина «Наполеон» (1821) // ПИМ. 1995. Т. 15. С. 182), а также представление – еще одного автора о «совмещении в одном произведении двух систем художественного мира», вытекающем из отмеченной им «своеобразной многостильности» пушкинского стихотворения (Стенник Ю.В. Традиции торжественной оды XVIII в. в лирике Пушкина периода южной ссылки («Наполеон») // XVIII в. Л., 1975. Сб. 10: Русская литература XVIII в. и ее международные связи. С. 109, III).

[135] Комментируя последнее четверостишие, Б.Г. Реизов писал: «Очевидно, Наполеон указал русскому народу высокий жребий тем, что несмотря на все свои старания, не смог его раздавить, а миру завещал свободу тем, что не сумел удержать его в рабстве» (Указ. соч. С. 55). Ср. указание Л.И. Вольперт на то, что два последних стиха «можно было прочитывать в те времена не только в переносном, но и в буквальном смысле: Наполеон в своих посланиях со Св. Елены призывал человечество к защите свободы» (*Вольперт Л.И.* Пушкин в роли Пушкина: Творческая игра по моделям французской литературы. Пушкин и Стендаль. М., 1998. С. 303).

[136] См.: *Старк В.П.* Притча о сеятеле и тема поэта-пророка в лирике Пушкина // ПИМ. 1991. Т. 14. С. 51.

[137] Об этих стихотворениях см.: *Цявловский М.А.* Стихотворения, обращенные к декабристу В.Ф. Раевскому // Цявловский М.А. Ст. о Пушкине. М., 1962. С. 15-27; *Медведева И.Н.* Пушкинская элегия 1820-х гг. и «Демон» // ПВр. 1941.<Вып.> 6. С. 52-56.

[138] *Медведева И.Н.* Указ соч. С. 57-59.

[139] *Вацуро В.Э.* Генезис пушкинского «Демона» // Сравнительное изучение литератур; Сб. ст. к восьмидесятилетию акад. М.П. Алексеева Л., 1976. С. 255. То же: *Вацуро В.Э.* Пушкинская пора. С. 130.

[140] *Гуковский Г.А.* Пушкин и русские романтики. С. 343. Ср. суждение Н.Я. Эйдельмана о «глубочайшей интуиции, прозорливости Пушкина, который уже в 1823 г. увидел сон народов и безнадежность быстрых заговорщических попыток – разбудить спящих «кличем чести». В конце 1823 г. поэт, в сущности, предчувствует поражение 14 декабря...» (*Эйдельман Н.Я.* Пушкин и декабристы. М., 1979. С. 140-141).

[141] см. *Томашевский Б.В.* Пушкин. Кн. 1. С. 553

[142] Пушкин в прижизненной критике. <Т. 1>. С. 250.

[143] Об А. Раевском к его взаимоотношениях с Пушкиным наиболее подробно см.: *Лакшин В.Я.* «Спутник странный»: (Ал. Раевский в судьбе Пушкина и роман «Евгений Онегин») // Лакшин В.Я. Пять великих имен: Ст., иссл., эссе. М., 1988. С. 4-112.

[144] См., напр., А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 487-488.

[145] О взаимоотношениях Пушкина с М.С. Воронцовым и обстоятельствах, вызвавших новую ссылку поэта см.: *Щеголев П.Е.* А.С. Пушкин и гр. М.С. Воронцов // Щеголев П.Е. Первенцы русской свободы. М., 1987. С. 244-260; *Абрамович С.Л.* К истории конфликта Пушкина с Воронцовым // Звезда. 1974. № 6. С. 191-199; *Ариштейн Л.М.* К истории высылки Пушкина из Одессы: легенды и факты // ПИМ. 1982. Т. 10. С. 286-304; *Модзалевский Б.Л.* К истории ссылки Пушкина в Михайловское // Модзалевский Б.Л. Пушкин и его современники: Избр. тр. 1898 – 1928). СПб., 1999. С. 130-155 и др.

[146] А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 277, прим.

[147] См.: *Фомичев С.А.* Эпиграммы Пушкина на графа Воронцова // ПиС. 1999. Вып. 1 (40). С. 163-I77, Автор новейшей ст., касаясь вопроса о репутации Воронцова в свете отношения к нему Пушкина, в том числе и в эпиграмме «Полу-милорд, полу-купец...», справедливо отмечает, что «Пушкин угадал в этом обаятельном светском человеке скрытые пороки, известные лишь тем, кто знал графа очень близко <...> «Полу-подлец» – не брань, а злая и выразительная характеристика человека, пытающегося одновременно сохранять и репутацию порядочного человека, и (если очень нужно) позволять себе непорядочные поступки». (*Муравьева О.С.* Политика сквозь призму поэзии // ПИМ.

[148] *Лотман Ю.М.* Пушкин… С. 94.

[149] О взаимоотношениях Пушкина и Е.К. Воронцовой см.: *Цявловская Т.Г.* «Храни меня, мой талисман» // Прометей М., 1974 Т. 10. С. 12-84; *Цявловский М.А.* Из записей П.И.Бартенева: (О Пушкине и гр. Е.К. Воронцовой) // ИАН СЛЯ. 1969. № 3. С. 267-276.

[150] Об этом знакомце Пушкина У. Хатчинсоне см.: *Гроссман Л.* Кто был «умный афей»? // ПВр. 1941. <Вып.> 6. С. 414-419. *Ариштейн Л.М.* Одесский собеседник Пушкина // ВПК-75. 1979. С. 53-70.

[151] Сам Пушкин настаивал на том, что род. п. мн. ч. слова «цыганы» (не «цыгане») требует формы «цыганов» (не «цыган»). VII, 120-121. обоснование такого именно написания в род. п. мн. ч. заглавия пушкинской поэмы см. в ст: *Винокур Г.О.* Монолог Алеко // Винокур Г.О. Ст. о Пушкине. С. 60-61 (примеч.).

[152] *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники. С. 145.

[153] Пушкин в прижизненной критике. <Т. 1>. С. 319.

[154] *Белинский В.Г.* Сочинения Александра Пушкина. С. 332-333.

[155] *Томашевский Б.В.* Пушкин. Кн. 1. С. 630.

[156] *См. Бонди С.М.* О Пушкине: Ст. и иссл. М., 1978. С. 42-66.

[157] *Томашевский Б.В.* Пушкин. Кн. 1. С. 620.

[158] См. Пушкин в прижизненной критике. <Т. 1>. С. 320.

[159] См. энергичный спор с подобной точкой зрения в статье Вяземского (Пушкин в прижизненной критике. <Т. 1>. С. 320-321).

[160] См.: *Вулих Н.В.* Овидий – человек и поэт в интерпретации Пушкина // ПИМ. Т. 15 С. 165-167.

[161] Наиболее подробно об этом см. в работах Ю.М. Лотмана: 1) Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х гг.; 2) «Человек природы» в русской литературе XIX в. и «цыганская тема» у Блока (в соавторстве с З.Г. Мниц) // Лотман Ю.М. Избр. ст. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 51-58, 249-254.

[162] Достоевский Ф.М. Полн. Собр. соч.: В 30 тт. Т. 26. Л., 1984. С. 138.

[163] Подробнее о соотношении «Цыганов» с работой над «Евгением Онегиным» см. в моей ст.: «Евгений Онегин», «Цыганы» и «Граф Нулин»: (К эволюции пушкинского стихотворного повествования) // ПИМ. 1978. Т. 8. С. 5-10.

[164] *Благой Д.Д.* 1) Творческий путь Пушкина (1813-1826). М.; Л., 1950. С. 332; 2) Мастерство Пушкина: Вдохновенный труд; Пушкин – мастер композиции. М., 1955. С. 111. То же: *Благой Д.Д.* Пушкин – зодчий // Благой Д.Д. От Кантемира до Пушкина. М., 1975. Т. 2. С. 96-99.

[165] См,: *Богач Г.Ф.* Пушкин и молдавский фольклор. Кишинев, 1963. С. 100-111.

[166] См. об этом: *Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина (1813 – 1826). С. 329-333.

[167] *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники. С. 145.

[168] *Белинский В.Г.* Сочинения Александра Пушкина. С. 347.

[169] Там же, с. 349.

[170] *Лотман Ю.М.* Пушкин… С. 234.

[171] Пушкин в прижизненной критике. <Т. 1>. С. 347.

[172] *Иванов В.И.* О «Цыганах» Пушкина // Иванов В. Лик и личины: Эстетика и литературная критика. М., 1995. С. 201.

[173] *Белинский В.Г.* Сочинения Александра Пушкина. С. 331.

[174] Пушкин в прижизненной критике. <Т. 1>. С. 292.

[175] Пушкин в прижизненной критике. <Т. 1>. С. 316-317, 323; современные оценки «Цыганов» подробно рассмотрены в монографии В.В. Томашевского (см. *Томашевский Б.В.* Пушкин. Кн. 1. С. 632-641).

[176] Пушкин в прижизненной критике. <Т. 2>. С. 78-80.

[177] Вяземский прямо связывал ее с байроновским «Гяуром» (см. Пушкин в прижизненной критике. <Т. 1>. С. 318).

[178] См., напр.: *Гуревич А.М.* От «Кавказского пленника» к «Цыганам» // В мире Пушкина: Сб. ст. М., 1974. С. 83-84.

[179] См. об этом суждения Ю.М. Лотмана: *Лотман Ю.М.* Избр. ст. Т. 3. С. 55-57. Имея в виду соотнесенность «Цыганов» с настроениями мировоззренческого кризиса Пушкина, Г.А. Гуковский связал поэму с «проблематикой преодоления индивидуализма и романтизма и – еще глубже – преодоления ограниченности декабристского мировоззрения, выхода к объективной идее народа как основы исторического бытия и творчества» (*Гуковский Г.А.* Пушкин и русские романтики. С. 329).

[180] Об истории создания стихотворения см.: *Измайлов Н.В.* Строфы о Наполеоне и Байроне в стихотворении «К морю» // ПВр. 1941. <Вып.> 6. С. 21-29., *Цявловская Т.Г.* Автограф стихотворения «К морю» // ПИМ. 1956. Т. 1. С. 187-207.

[181] *Цветаева М.* Мой Пушкин. М., 1981. С. 200.

[182] *Сандлер С.* Далекие радости. С. 196.

[183] *Томашевский Б.В.* Пушкин. Кн. 2. С. 10.

[184] *Цявловская Т.Г.* Автограф стихотворения «К морю». С. 207.

[185] *Слинина Э.В.* Лирическая композиция стихотворения «К морю» // ИАН СЛЯ. 1974. № 3. С. 236.

[186] О коммерческой стороне первого издания «Бахчисарайского фонтана» см.: *Гессен С.Я.* Книгоиздатель Ал. Пушкин: Литературные доходы Пушкина. Л., 1930 (репринтное изд. 1987 г.). С. 42-56; *Смирнов-Сокольский Н.П.* Рассказы о прижизненных изданиях Пушкина. М., 1962. С. 79-83.

[187] См. Пушкин в прижизненной критике. <Т. 1>. С. 189-197.

[188] Там же, с. 190.

[189] *Мейлах Б.С.* Пушкин и его эпоха. М., 1958. С. 475.

[190] *Грехнев В.А.* Мир пушкинской лирики. С. 359.

[191] См., напр.: Пушкин в прижизненной критике. <Т. 1>. С. 292.

[192] *Томашевский Б.В.* Пушкин. Кн. 2. С. 14.

[193] Подробнее об этом см. в моей ст.: Стихи и проза в текстах Пушкина // Пушкинский сб. Рига, 1974. Вып. 2. С. 9-11. Уч. зап. // Латв. ун-т. Т. 215.

[194] *Лотман Ю.М.* «Вакхическая песня» // Лотман Ю.М. Учебник по русской литературе для средней школы. М., 2000. С. 209. Об этом стихотворении Пушкина см. также: *Мурьянов М.Ф.* О пушкинской «Вакхической песне» // РЛ. 1971. № 3. С. 77-81; Калло Е.М., Турбин В.Н. Эхо «Вакхической песни» // БЧ. 1981. С. 105-124 и др.

[195] *Лотман Ю.М.* «Вакхическая песня». С. 209.

[196] О соотношении «домашней» общезначимой (или «высокой») лирики см. в моей ст.: Изменения в системе лирики Пушкина 1820 – 1830-х годов // ПИМ. 1982. Т. 10. О посланиях А. Вульфу и Языкову с. 53-55.

[197] Наиболее последователен в этом отношении Н.Л. Степанов, подчинивший свой очерк о стихотворении Пушкина биографическому его истолкованию (см. *Степанов Н.Л.* Лирика Пушкина: Очерки и этюды. М. 1959. С. 327-346).

[198] См. А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 382-390.

[199] Надо особо подчеркнуть, что в заглавии стихотворения, и это, очевидно, было для него важно, Пушкин зашифровал имя адресата, хотя в списках стихотворений, предназначенных для «Стихотворений Ал. Пушкина» (1829) он и обозначал его «К Керн А.П.», но из этого отнюдь не следует, что ее имя надо вносить в заглавие, что иногда делается в популярных изданиях Пушкина, а также в некоторых работах, посвященных пушкинскому стихотворению.

[200] *Чумаков Ю.Н.* Стихотворение Пушкина «К***» («Я помню чудное мгновенье...») Форма как содержание // Чумаков Ю.Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999. С. 346. Ср.: *Бройтман С.Н.* «Я помню чудное мгновенье...»: (К вопросу о вероятностно-множественной модели в лирике Пушкина) // БЧ. 1987. С. 72-78 и др.

[201] См.: *Белецкий А.И.* Из наблюдений над стихотворными текстами Пушкина: 1. Стихотворение «Я помню чудное мгновенье...» // Белецкий А.И. Избр. тр. по теории литературы М., 1984. С. 386-402. Цит. сл. на с. 399.

[202] *Томашевский Б.В.* Пушкин. Кн. 2. С. 84.

[203] См.: *Модзалевский Б.Л.* Анна Петровна Керн. Л., 1924.

[204] Возможно представление и об иной композиционной структуре стихотворения. Е.Г. Эткинд находит возможным говорить «о двух композиционных членениях, которые оба симметричны, хотя в известной мере противоречит друг другу: 2 + 2 + 2 и 3 + 3. Двойственность композиции и, следовательно, содержания, сообщают стихотворению особенную загадочную глубину» (*Эткинд В.Г.* Божественный глагол. С. 291-292). Ю.Н.Чумаков в указ. ст. о стихотворении Пушкина как альтернативные варианты (его композиции рассматривает 4 + 2 и 1 + 3 + 2 (с. 350-351).

[205] *Томашевский Б.В.* Пушкин. Кн. 2. С. 84.

[206] *Сильман Т.И.* Заметки о лирике. Л., 1977. С. 143.

[207] *Слонимский А.Л.* Мастерство Пушкина. С. 76.

[208] Первым в пушкинской литературе на это обратил внимание Н.И. Черняев в ст.: Послание «К А.П. Керн» Пушкина и «Лалла-Рук» Жуковского // Черняев Н.И. Критические ст. и заметки о Пушкине. Харьков, 1900 С. 33-64. О соотношении пушкинского образа с поэзией Жуковского см. также: *Белецкий А.И.* Указ. соч. С. 399; *Степанов Н.Л.* Лирика Пушкина. С. 343 и сл.; *Виноградов В.В* Стиль Пушкина. М., 1941 С. 398-402.

[209] *Томашевский Б.В.* Пушкин. Кн. 2. С. 79.

[210] См.: *Федоров Ф.П.* Пространственно-временная структура стихотворения А.С. Пушкина «К ***» («Я помню чудное мгновенье...») // Пушкин и русская литература: сб. научн. тр. Рига: Латв. ун-т, 1986. С. 4-15.

[211] Вероятная датировка стихотворения «Признание» авг. – сент. 1824 г. мотивируется в ст.: *Березкина С.В.* «Алина, сжальтесь надо мною...»: (Из комментария к «Признанию» А.С. Пушкина) // ВПК. 1991. Вып. 24. С. 135-136.

[212] Представление об атмосфере, царившей в Михайловском и Тригорском, дает в своей книге «Пушкин в роли Пушкина» Л.И. Вольперт (с. 35 и сл.).

[213] Об А.И. Осиповой и ее взаимоотношениях с Пушкиным см. там же. С. 131-139.

[214] *Эткинд Е.Г.* Божественный глагол. С. 294. Подробнее о стихотворении «Признание» см. в моей ст.: Изменения в системе лирики Пушкина 1820 – 1830-х гг. С. 56-61.

[215] В письмах Пушкина из Михайловского неоднократно упоминается о сказках и песнях, которыми делилась о ним главным образом его няня Арина Родионовна Яковлева: «...я один-одинешинек сижу недорослем, валяюсь на лежанке и слушаю старые сказки да песни» (К.Ф. Рылееву 25 янв. 1825 г.; X, 95); «...вечером слушаю сказки – и вознаграждаю тем недостатки проклятого своего воспитания. Что за прелесть эти сказки! каждая есть поэма!» – писал поэт брату в ноябре 1824 г. (X, 86).

О няне Пушкина как талантливой сказительнице см.: *Азадовский М.К.* Сказки Арины Родионовны // Азадовский М.К. Литература и фольклор: Очерки и этюды. М., 1938. С. 273-292.

[216] См. его разбор пушкинского стихотворения в кн.: *Лотман Ю.М.* Учебник по русской литературе для средней школы. С. 225-230.

[217] См.: *Чумаков Ю.Н.* «Зимний вечер» А.С. Пушкина // Чумаков Ю.Н. Стихотворная поэтика Пушкина. С. 319-329. То же: Лирическое стихотворение: Анализы и разборы. Л., 1974. С. 36-45. Как отмечает ученый, «степень лирической обобщенности стихотворения достаточно высока, и она дает возможность для различных истолкований, несмотря на доступность и обозримость содержания» (с. 326 первого и с. 37 второго сб.).

[218] *Лотман Ю.М.* Учебник по русский литературе для средней школы. С. 229.

[219] *Белоусов А.Ф.* Стихотворение А.С. Пушкина «Зимний вечер» // Русская классическая литература: Анализ художественного текста. Таллинн, 1988. С. 27.

[220] *Томашевский Б.В.* Пушкин. Кн. 2. С. 95.

[221] О традиции празднования лицейских годовщин и стихотворных откликах на них см.: *Левкович Я.Л.* Лицейские «годовщины» // Стихотворения Пушкина 1820 – 1830-х годов: История создания и идейно-художественная проблематика. Л., 1974. С. 71–106, а также в кн. *Мейлах Б.С.* Пушкин и его эпоха. С. 157 и сл.

[222] *Томашевский Б.В.* Пушкин. Кн. 2. С. 88.

[223] *Мейлах Б.С.* Пушкин и его эпоха. С. 149.

[224] О причинах и характере переработки текста пушкинского стихотворения «19 октября» см. в посвященной ему ст. Б.П. Городецкого (В сб.: Стихотворения Пушкина 1820 – 1830-х годов. С. 57-70). Ср. в моей ст.: Изменения в системе лирики Пушкина 1820 – 1830-х гг. С. 61-64.

[225] *Анненков П.В.* Материалы для биографии А.С. Пушкина. СПб., 1855 (репринтное издание и комментарий – М., 1985). С. 115.

[226] *Гинзбург Л.Я.* О лирике / изд. 2 доп. Л., 1974. С. 198.

[227] В прижизненных публикациях «19 октября» имена друзей поэта не раскрывались. Пушкин сначала думал обозначить их инициалами, но по настоятельному «совету» А.Х. Бенкендорфа («заглавные буквы друзей в пиесе *19 октября* не могут ли подать повода к неблагоприятным для вас собственно заключениям? – это предоставляю вашему рассуждению») вынужден был и от этого отказаться, заменив имена сперва одной, а потом тремя звездочками (***).

[228] *Томашевский Б.В.* Пушкин. Кн. 2. С. 386.

[229] *Слонимский А.Л.* Мастерство Пушкина. С. 109.

[230] См. А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 108-109.

[231] *Левкович Я.Л.* Лицейские «годовщины». С. 84.

[232] *Городецкий Б.П.* «19 октября» (1925) // Стихотворения Пушкина 1820 – 1830-х годов. С. 69.

[233] См.: *Сандомирская В.Б.* «Андрей Шенье» // Стихотворения Пушкина 1820 – 1830-х годов. С. 16-19.

[234] См. там же, с. I7-18.

[235] См.: *Томашевский Б.В.* Пушкин и история французской революции. (О стихотворении «Андрей Шенье» на с. 185-188). Следует иметь в виду, что ученый, и не только в этой статье, несколько преуменьшает значение исторической элегии Пушкина для реконструкции «подлинных исторических размышлений Пушкина о французской революции». Ср. противоположное суждение современного исследователя Е.Г. Эткинда: «Элегия Пушкина «Андрей Шенье» содержала глубокое постижение французской революции и ее истории, различных ее этапов, ее превращения из режима Свободы и Братства в кровавую тиранию...» (*Эткнид Е.Г.* Божественный глагол, с. 158).

[236] А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 64.

[237] Первый сборник произведений А. Шенье в переводе на русский язык воспроизведен в изд.: *Шенье А.* Сочинения 1819. М., 1995 (Лит. памятники). В приложенных к нему статьях Е.П. Гречаной содержится богатая информация о творчестве французского поэта и его русской рецепции.

[238] Из работ о Пушкине и А. Шенье назову *Гросман Л.П.* Пушкин и Андрэ Шенье // Гроссман Л.П. От Пушкина до Блока. Л., 1926. С. 15-51. *Эткинд Е.Г.* Французская поэзия в творчестве Пушкина: Андре Шенье // Эткинд Е.Г. Божественный гагол. С. 157-164; *Гречная Е.П.* Пушкин и А. Шенье: (Две заметки к теме) // ВПК. 1988. Вып. 22. С. 98-108; *Сандомирская В.В.* Переводы и переложения Пушкина из А. Шенье // ПИМ. 1978. Т. 8. С. 90-106; Ранние пушкинские штудии Анны Ахматовой: (По материалам П. Лукницкого) // ВЛ. 1978. № 1. С. 165-228.

[239] См.: *Виролайнен М.Н.* Посвящение «Андрея Шенье» // Новые безделки: Сб. к 60-летию В.Э. Вацуро. М., 1995 – 1996. С. 354-365.

[240] Ранние пушкинские штудии А. Ахматовой. С. 189.

[241] *Эткинд В.Г.* Божественный глагол. С. 162.

[242] *Томашевский Б.В.* Пушкин. Кн. 2. С. 500; ср. с. 65. Полемику с Б.В.Томашевским см.: *Сандомирская В.Б.* «Андрей Шенье». С. 14, 16. Ср.: *Виролайнен М.Н.* «Андрей Шенье» // Звезда. 1999. № 2. С. 234.

[243] См.: *М. Вацуро В.Э.* Пророчество Андрея Шенье // Вацуро В.Э. Записки комментатора. СПб., 1994. С. 34-91.

[244] *Аверинцев С.С.* «Но ты, священная свобода...»: Отзвуки Великой французской революции в русской культуре // НМ. 1989. № 7. С. 186.

[245] В прижизненном печатном тексте стихотворения «Андрей Шенье» этот стих по настоянию цензуры был опущен, поскольку упоминание «палачей *самодержавных*» могло (в глазах цензора) вызвать ассоциации с российской политической системой, что скорей всего входило и в замысел автора.

[246] См.: *Виролайнен М.Н.* «Андрей Шенье». С. 234. Ср. суждение Б.С. Мейлаха (Пушкин и его эпоха. С. 485-486; Художественное мышление Пушкина как творческий процесс [М.; Л., 1962]. С. 183-184) и Е.Г. Эткинда (Божественный глагол. С. 367, 371).

[247] Строки, подаренные Пушкиным Шенье поразительны:

Мы свергнули царей. Убийцу с палачами
Избрали мы в цари. О ужас, о позор!

замечал Е.Г. Эткинд. – Здесь поставлен знак равенства Между тиранией монарха и тиранией революционного террора (Божественный глагол. С. 163).

[248] Достоевский Ф.М. Полн. Собр. соч.: В 30 тт. Т. 26. С. 146.

[249] *Томашевский Б.В.* Пушкин. Кн. 2. С. 29.

[250] Из литературы, посвященной пушкинским «Подражаниям Корану» назову: *Фомичев С.А.* 1) «Подражания Корану»: Генезис, архитектоника и композиция цикла // ВПК-78. 1981. С. 22-45; 2) Библейские мотивы в «Подражаниях Корану» // Коран и Библия в творчестве Пушкина. Jerusalem, 2000. С. 65-70; *Лобикова Н.М.* Пушкин и Восток: Очерки. М., 1974. С. 63-85; *Соловей Н.Я.* Особенности использования мотивов Корана в «Подражаниях Корану» Пушкина // Пушкин в странах зарубежного Востока: Сб. ст. М., 1979. С. 125-143; *Эткинд Е.Г.* Пушкинская поэтика странного: поиски новой выразительности и цикл «Подражания Корану» // Коран и Библия в творчестве Пушкина. С. 45-64.

[251] Укажу наиболее значительные работы о пушкинской «Сцене из Фауста»: *Фомичев С.А.* «Сцена из Фауста»: (История создания, проблематика, жанр) // ВПК-80. 1983. С. 21-36; *Бем А.Л.* «Фауст» в творчестве Пушкина. 1. «Сцена из Фауста» // Бем А.Л. Исследования; Письма о литературе, М., 2001. С. 180-192. То же: ВЛ. 1991. № 6. С. 93-103; *Нусинов И.М.* «Сцена из Фауста» Пушкина и «Фауст» Гете // Нусинов И.М. История Литературного героя. М., 1958. С. 467-483; *Алексеев М.П.* К «Сцене из Фауста» Пушкина // Алексеев М.П. Пушкин и мировая литература. Л., 1987. С. 469-488; *Макогоненко Г.П.* Пушкин и Гете: (К истории истолкования пушкинской «Сцены из «Фауста»» // XVIII в. Л., 1975. Сб. 10. С. 284-291. См. также: *Жирмунский В.М.* Гете в русской литературе. Л., 1982. С. 111; *Данилевский Р.Ю.* Пушкин и Гете: Сравнительное исследование. СПб., 1999. С. 192-216.

[252] Стихотворение «Жених» было опубликовано Пушкиным с подзаголовком «Простонародная сказка», но задумано оно было, скорее, как баллада (строфа, восходящая к прототипу балладного жанра – «Ленора» Бюргера, некоторые особенности поэтики, соотнесенность со спорами о балладе и т.д. Как «русскую балладу», или «балладу-сказку» определял стихотворение Пушкина Б.В. Томашевский (Пушкин. Кн. 2. С. 433, 376) В редактированных же им изданиях сочинений Пушкина «Жених» включался в раздел «Сказок» (см. IV, 299-304), и для этого есть несомненные основания, тем более, что задумав в 1834 году сборник своих «Простонародных сказок», Пушкин предполагал открыть их цикл именно «Сказкой о женихе». В *Акад.* же и в некоторых других изданиях «Жених» включен в корпус стихотворений Пушкина, а не его сказок, подобно тому, как сюда же неизменно относят и «Песнь о вещем Олеге», «Утопленник» и другие пушкинские баллады. О «Женихе» см: раздел монографии Б.В.Томашевского (Пушкин. Кн. 2. С. 97–105), к сожалению оборванный из-за внезапной кончины ученого, а также Кукулевич А.М., Лотман Л.М. Из творческой истории баллады Пушкина «Жених» // ПВр. 1941 <Вып.> 6. С. 72-91; *Иезуитова Р.В.* «Жених» // Стихотворения Пушкина 1820 – 1830-х годов. С. 35-56 и др.

[253] О «Песнях о Стеньке Разине» см.: *Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина (1813 –1826) М.; Л., 1950. С. 515-531; *Гроссман Л.П.* Степан Разин в творчестве Пушкина // Уч. зап. / МГор. ПИ им. В.П. Потемкина, 1952. Т. 20. Вып. 2. С. 54-87; *Фомичев С.А.* «Песни о Стеньке Разине» Пушкина: (история создания, композиция и проблематика цикла) // ПИМ. 1989. Т. 13. С. 4-20; *Мыхныч Д.* Поэтика «Песен о Стеньке Разине» А.С. Пушкина // Philologia: Рижский филологический сб. Рига: Латв. ун-т, 2002: Вып. 4: Миф, фольклор, литература, быт. С. 73-84.

[254] Коммент. в кн.: *Битов А.* Вычитание зайца. 1825. М., 2001.

[255] См., напр.: *Аникст А.А.* А.С. Пушкин и проблемы драматургии в России нач. XIX в. // Аникст А.А. История учений о драме: Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М., 1972. С. 35-58; *Литвиненко И.Г.* Пушкин и театр: Формирование театральных воззрений. М., 1974., а также соответствующий раздел монографии Б.П. Городецкого «Драматургия Пушкина» (М.; Л. 1953), с. 85-101 и др.

[256] См.: *Томашевский Б.В.* Историзм Пушкина // Пушкин. Кн. 2. С. 154-199.

[257] См., напр.: *Алексеев М.П.* Пушкин и Шекспир // Алексеев М.П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972. С. 240-280; *Левин Ю.Д.* 1) Шекспир и русская литература XIX в. Л., 1988. С. 32-48; 2) Шекспир // Пушкин и мировая литература: Материалы к «Пушкинской энцик-

лопедии». СПб., 2004. С. 376-383 (ПИМ. Т. 18-19). См. также раздел 9. «Шекспиризм. Реформа трагедии» классического комментария Г.О. Винокура к «Борису Годунову» Пушкина: современное его книжное переиздание: *Винокур Г.О.* Комментарии к «Борису Годунову» А.С. Пушкина, М., 1999.

[258] *Ронен И.* Смысловой строй трагедии Пушкина «Борис Годунов». М., 1997. С. 36.

[259] См.: *Гуревич А.М.* История и современность в «Борисе Годунове» // ИАН СЛЯ. 1984. № 3. С. 204-214.

[260] Сурат И.З., Бочаров С.Г. Пушкин: Краткий очерк жизни и творчества. М. 2002. С. 61.

[261] *Фомичев С.А.* Предисловие // Пушкин А.С. Борис Годунов. СПб., 1996. С. 13, 14. В более широком аспекте вопрос этот рассмотрен в ст.: *Фомичев С.А.* Пушкин и древнерусская литература // РЛ. 1987. № 1. С. 20-40.

[262] Комментарии / Г.О. Винокур, Д.П. Якубович, М.П. Алексеев, Б.В. Томашевский, Н.В. Яковлев, С.М. Бонди, А.Л. Слонимский Ю.Г. Оксман // Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 7. <М.>, <1935>. С. 476. В указ. комментарии Г.О. Винокура вопрос о соотношении исторической трагедии Пушкина с «Историей государства Российского» Карамзина рассмотрен очень подробно, включая сводку прямых параллелей с последней в «Борисе Годунове» (с. 462 и сл.). См. также: *Тойбин И.М.* «История государства Российского» Н.М. Карамзина в творческой жизни Пушкина // РЛ. 1966. № 4. С. 37-48; *Лузянина Л.Н.* «История государства Российского» Н.М. Карамзина и трагедия Пушкина «Борис Годунов»: (К проблеме характера летописца) // РЛ. 1971. № 1. С. 45-57 и др.

[263] См.: *Телетова Н.К.* Святогорская повесть и отражение ее в «Борисе Годунове» Пушкина // Звезда. 1999. № 6. С. 77-83. Там же на с. 64-90 приведен и текст самой повести.

[264] См. свидетельство А.Н. Вульфа (А.С.Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 414)

[265] См.: *Реизов Б.Г.* Пушкин. Тацит и «Борис Годунов» // Реизов Б.Г. Из истории европейских литератур. Л., 1970. С. 66-82. Там же и указание на литературу вопроса.

[266] *Лотман Л.М.* Комментарии // Пушкин А.С. Борис Годунов. СПб., 1996. С. 151 и сл.

[267] *Ронен И.* Смысловой строй… С. 112.

[268] Последовательно проводит эту мысль в своей монографии «Драматургия Пушкина» Б.П. Городецкий (М.; Л., 1953), см. с. 102, 137, 195 и др. Следует отметить, что подобных жестких формулировок еще нет в ранней ст. Б.П. Городецкого (см. «Борис Годунов» А.С. Пушкина: Сб. ст. / под ред. К.Н. Державина. Л., 1936. С. 7-42) и уже нет в позднейшем комментарии его автора к трагедии Пушкина (см. *Городецкий Б.П.* Трагедия А.С. Пушкина Борис Годунов: Комментарий. Пособие для учителя Л., 1969).

[269] *Фомичев С.А.* Предисловие // Пушкин А.С. Борис Годунов. С. 15.

[270] *Пушкин.* Полн. собр. соч. Т. 7. <М.>, <1935>. С. 478.

[271] Обычно считают, что это вымышленный персонаж. Впрочем, многие исследователи находят, что его прототипом был реальный представитель рода Пушкиных в эпоху Смуты, а именно Евстафий Михайлович Пушкин. Историк В.И. Корецкий предположил, что имя Афанасий в пушкинской трагедии могло возникнуть как трансформации реального имени прототипа: «Думается, – пишет он, – что имя Афанасий – могло появиться в трагедии либо в результате описки переписчиков того списка семейного предания которым пользовался поэт в Михайловском, либо самого поэта (Астафей легко мог трансформироваться в Афанасия), если только А.С. Пушкин не изменил имени своего предка сознательно, оставив неизмененным его отчество, добиваясь его большего поэтического звучания...» *Корецкий В.И.* История русского летописания второй половины XVI – нач. XVII в. М., 1986. С. 249 (гл. 6: Пушкины в Смутное время и летописец их рода).

[272] *Скрынников Р.Г.* Борис Годунов и предки Пушкина // РЛ. 1974 № 2. С. 131-133.

[273] *Корецкий В.И.* Указ. соч. С 233.

[274] *Гуковский Г.А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 10.

[275] *Лотман Л.М.* Комментарии // Пушкин А.С. Борис Годунов. С. 343; с. 161 и сл.

[276] Цитаты из «Истории...» Карамзина приводятся по изд.: *Карамзин Н.М.* История государства Российского. М., 1989: Репринтное воспроизведение 5-го изд. Кн. 3. Т. 9-12. Стб. 134, 74 (примеч. 397 к т. 10).

[277] *Фомичев С.А.* Творческая история пьесы // Пушкин А.С. Борис Годунов. С. 128.

[278] *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники. С. 145

[279] Пушкин в русской философской критике. Конец XIX – первая половина XX вв. М. 1990. С. 278.

[280] Рассмотрение пушкинского «Бориса Годунова» с точки зрения заложенного в нем религиозного потенциала (в том числе и в образе летописца Пимена) см. в труде современного богослова М.М. Дунаева «Православие и русская литература» (2-е изд. Ч. 1-2. М. 2001. С. 241-252).

[281] См., напр., специальные работы на эту тему: *Алексеев М.П.* Ремарка Пушкина «Народ безмолвствует» // Алексеев М.П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. С. 208-248; *Листов*

В.С., Тархова Н.А. К истории ремарки «Народ безмолвствует» в «Борисе Годунове» // ВПК-79. 1982. С. 96 102; *Михайлова Н.И.* К источникам ремарки, «Народ безмолвствует» в «Борисе Годунове» // ВПК. 1986. Вып. 20. С. 150-153; *Строганов М.В.* Еще раз о ремарке «Народ безмолвствует» // ВПК. 1989. Вып. 23. С. 126-129.

[282] *Непомнящий В.С.* «Наименее понятый жанр» // Непомнящий В.С. Поэзия и судьба: Над страницами духовной биографии Пушкина. 2-е изд., доп. М., 1987. С. 281.

[283] *Лотман Л.М.* Комментарии // Пушкин А.С. Борис Годунов. С. 349.

[284] Запоздалое появление «Бориса Годунова» в печати, было вызвано фактическим запрещением издания трагедии вскоре после ее написания. О цензурной истории «Бориса Годунова» см. в комментариях Г.О. Винокура (*Пушкин.* Полн. собр. соч. Т. 7. <М.>, <1935>. С. 411-427) и Б.П. Городецкого (*Городецкий Б.П.* Трагедия А.С. Пушкина Борис Годунов. С. 66-83). Это привело к тому, что критические отзывы о трагедии Пушкина появились в совершенно новых условиях восприятия его творчества, отличных от времени создания «Бориса Годунова». Поэтому я и не останавливаюсь на них подробнее, отсылая читателя к специальной литературе; в частности, см. о них в указ. выше комментариях к пушкинской трагедии (*Винокур:* с. 436-459; *Городецкий:* с. 84-99). См. также: *Аникст А.А.* «Борис Годунов» в оценке современной критики // Аникст А.А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. С. 59-81. Критические статьи, вызванные появлением «Бориса Годунова» в печати, см.: Пушкин в прижизненной критике. <Т. 3>: 1831-1833 СПб. 2003. С. 32-47, 48-49, 51-52, 61-124, 141-145, 201-230, 249-269. К этим критическим отзывам 1831 – 1833 гг. следует добавить и «закрытую рецензию» Ф.В. Булгарина на «Бориса Годунова», составленную им в 1826 г. по поручению III Отделения и представленную Николаю I. Текст ее приведен в комментарии Г.О.Винокура (с. 412-415). Наиболее полную публикацию булгаринских «Замечаний на Комедию о царе Борисе и Гришке Отрепьеве» см. в изд.: Видок Фиглярин. Письма и агентурные записки Ф.В. Булгарина в III Отделение, М., 1998. С. 91-99. Авторство Булгарина было раскрыто и убедительно обосновано в ст.: *Винокур Г.О.* Кто был цензором «Бориса Годунова»? // ПВр. 1936 <Вып.> 1. С. 203-214. См. также: *Альтшуллер М.Г.* Пушкин, Булгарин и сэр Вальтер Скотт // Новые безделки: Сб. ст. к 60-летию В.Э. Вацуро. С. 284-302. К прижизненным отзывам о «Борисе Годунове» следует отнести и желчную критику пушкинской трагедии П.А. Катениным в его частной переписке (два письма нач. 1831 г. неустановленным адресатам). См.: *Катенин П.А.* Размышления и разборы. М., 1981. С. 306-312.

[285] Пушкин в прижизненной критике. <Т. 3>. С. 74.

[286] Там же, с. 143.

[287] Обстоятельный анализ рассмотренной сцены см.: *Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина (1813-1826). С. 427-430.

[288] Случаи вкрапления рифмованных стихов в нерифмованный контекст подробно исследует Дж. Т. Шоу в монографии «Поэтика неожиданного у Пушкина» (М., 2002), из семи глав которой четыре посвящены «Борису Годунову». Анализ рассмотренного нами случая см. на с. 345-346. Значительный интерес представляет обнаруженный крупнейшим американским пушкинистом «сонет Мнишка» – рифмованный монолог названного персонажа пушкинской трагедии в «польской» сцене <12> «Замок воеводы Мнишка в Самборе» (см. V, 230-239), ориентированный на соответствующую шекспировскую традицию («Ромео и Джульетта»). См. с. 293-335 указ. соч., а также ст.: Шоу Дж.Т. Местный колорит в «Ромео и Джульетте» и сонет Мнишка в «Борисе Годунове» // Проблемы современного пушкиноведения. Псков, 1994. С. 5-43.

[289] См. анализ этого фрагмента на с. 354-355 указ. монографии Дж.Т. Шоу.

[290] Подробнее о соотношении стихов и прозы в «Борисе Годунове» см. в моей ст.: Стихи и проза в текстах Пушкина // Пушк. сб. Рига, 1974. Вып. 2. С. 11-18 (Уч. зап. / Латв. ун-т. Т. 215). Ср.: *Лазарчук Р.М.* «Борис Годунов» А.С. Пушкина: (проблема соотношения стиха и прозы) // Пушкинские чтения в Тарту: Тез. докл. научн. конф. 13 – 14 ноября 1987 г. Таллинн, 1987. С. 59-62.

[291] *Непомнящий В.С.* Поэзия и судьба, М., 1987. С. 286. Интересные наблюдения над особенностями решения образа Самозванца в трагедии Пушкина см. также: *Балашов Н.И.* «Борис Годунов» Пушкина: Основы драматической структуры // ИАН СЛЯ. 1980. № 3. С. 216-218.

[292] Слонимский А.Л. Мастерство Пушкина. С. 480.

[293] *Энгельгардт Б.М.* Историзм Пушкина: (К вопросу о характере пушкинского объективизма) // Пушкинист: Ист.-лит. сб. / под ред. проф. С.А. Венгерова. Пг., 1916. <Вып.> 2. С. 50.

[294] А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 40.

[295] *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники. С. 148.

[296] *Архангельский К.П.* Проблема сцены в драмах Пушкина. Владивосток, 1930 (Тр. / Дальневост. пед. ин-та. Сер. 7. № 1).

[297] См.: *Благой Д.Д.* 1) Творческий путь Пушкина (1813-1826). С. 475-491; 2) Мастерство Пушкина, С. 116-142. То же: Благой Д.Д. От Кантемира до на-

ших дней. Т. 2. С. 101-124. Ср. гл. 6 кн. И. Ронен: Композиционная структура «Бориса Годунова» (с. 121-150).

[298] О сценической истории «Бориса Годунова» см. в кн. С.Н. Дурылина «Пушкин на сцене» (М., 1951. С. 65-91, 142-162, 224-234), Г.А. Лапкиной «На вершине – Пушкин» (М.; Л., 1965. С. 56-67 и др.) и О.М. Фельдман «Судьба драматургии Пушкина» (М., 1975. С. 189-212).

[299] См., напр.: *Левин Ю.Д.* Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина. 1. «Борис Годунов» и проблема сценичности // ПИМ. 1974. Т. 7. С. 39-70.

[300] См., напр.: *Гозенпуд А.А.* О сценичности и театральной судьбе «Бориса Годунова» // ПИМ. 1967. Т. 5. С. 339-356; Фомичев С.А. «Борис Годунов» как театральный спектакль // ПИМ. 1995. Т. 15. С. 97-108. Ср. гл. 1 упомянутой кн. Г.А. Лапкиной (с. 5-26).

[301] *Маймин Е.А.* Пушкин. С. 85.

[302] См.: *Винокур Г.О.* Язык «Бориса Годунова» // Винокур Г.О. О языке художественной литературы. М. 1991. С. 194-228. Первую публикацию ст. см.: 150, с. 125-228, Тонкие наблюдения над языком пушкинской исторической трагедии предложил также Г.А. Гуковский (Пушкин и проблемы реалистического стиля. С. 57-64).

[303] О соотношении «Графа Нулина» (и «Домика в Коломне») с жанром «сказки» см.: *Соколов А.Н.* Жанровый генезис шутливых поэм Пушкина // От «Слова о полку Игореве» до «Тихого Дона»: Сб. ст. к 90-летию Н.К. Пиксанова. М., 1969. С. 70-78. Ср.: *Скакун А.А.* Традиции жанра «сказки» в поэмах А.С. Пушкина «Граф Нулин» и «Домик в Коломне»: дополнения и комментарии // Третьи Майминские чтения Псков, 2000. С. 27-33.

[304] Подробнее о соотношении «Графа Нулина» с пушкинским «романом в стихах» см. в моей ст.: «Евгений Онегин», «Цыганы» и «Граф Нулин» // ПИМ. 1978. Т. 8. С. 10-21.

[305] См.: *Гуменная Г.Л.* «Граф Нулин» и традиции ироикомической поэмы // БЧ. 1985. С. 94-101; *Казакова Л.А.* К вопросу о «Графе Нулине» в свете ироикомической традиции // Б.Ч. 2003. С. 101-114.

[306] См.: *Левин Ю.Д.* Шекспир и русская литература XIX в. Л., 1988. С. 49-52. Ср. соображения Э.И. Худошиной в работе «Жанр стихотворной повести в творчестве Пушкина» (Новосибирск, 1987. С. 45-79).

[307] *Алексеев М.П.* Пушкин: Ср.-ист. иссл. Л., 1972. С. 259.

[308] *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники. С. 152.

[309] См. *Эйхенбаум Б.М.* О замысле «Графа Нулина» // Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л., 1969. С. 169-180; *Гордин А.М.* Заметка Пушкина о замысле «Графа Нулина» // Пушкин и его время: Иссл. и мат. Л., 1962. Вып, I. С. 232-245.

[310] Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. С. 74-75.

[311] Там же, с. 74.

[312] Худошина Э.И. Указ. соч. С. 49.

[313] Б.М. Гаспаров; см. оригинальную трактовку им пушкинской поэмы, исходя из представления о наличии в ней «второго смыслового плана»: Гаспаров Б.М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб., 1999. С. 256-271.

[314] О смысле, который Пушкин вкладывал в словосочетание «презренная проза» см. в моей ст.: Наблюдения над словоупотреблением Пушкина: («проза» и «поэзия») // Пушкин и его современники. Псков, 1970. С. 130-131. (Уч. зап. / ЛГПИ им. А.И. Герцена. Т. 434).

[315] *Эткинд Е.Г.* О «презренной прозе» // Эткинд Е.Г. Божественный глагол. С. 227.

[316] *Белинский В.Г.* Сочинения Александра Пушкина. С. 382.

[317] В литературе отмечена и вероятная связь пушкинского сравнения с соответствующим образом в одном из эпизодов «Орлеанской девственницы» Вольтера: «юный паж» прокрадывается к спальне своей возлюбленной, «как кошка, что идет подстерегая // Застенчивую мышку» (перев. под ред. М.Л. Лозинского). См. комментарий Ю.М. Лотмана к «Евгению Онегину» (*Лотман Ю.М.* Пушкин… С. 560).

[318] *Гуковский Г.А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. С. 76.

[319] *Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина (1813 – 1826). С. 497.

[320] *Хаев Е.С.* Особенности стилевого диалога в «онегинском круге» произведений Пушкина // Хаев Е.С. Болдинское чтение: Ст., заметки, воспоминания. Нижний Новгород, 2001. С. 45. То же: БЧ. 1979. С.108.

[321] *Белинский В.Г.* Сочинения Александра Пушкина. С. 507.

[322] *Томашевский Б.В.* Пушкин. Кн. 2. С. 386.

[323] Пушкин в прижизненной критике. <Т. 2>. С. 115.

[324] Там же, с. 116.

[325] Там же, с. 119.

[326] *Белинский В.Г.* Сочинения Александра Пушкина. С. 383.

[327] *Лотман Ю.М.* Три заметки к пушкинским текстам // Лотман Ю.М. Пушкин… С. 338.

Уважаемые читатели Альманаха «Русский мир и Латвия»!

Общество «SEMINARIUM HORTUS HUMANITATIS» регулярно издает Альманах за счет пожертвований частных лиц и организаций. Редакция Альманаха будет искренне благодарна за любую помощь в издании Альманаха.
Денежные средства можно перечислять на счет общества:

Biedrība "SEMINARIUM HORTUS HUMANITATIS"
Reģ. Nr. 40008117326
Adrese: Staraja Rusas 18/20, Rīga, LV-1048
Konts (IBAN): LV65UNLA0050013727121
Banka: a/s "SEB UNIBANKA"
SWIFT: UNLALV2X
Подписное агентство PKS (Abonēšanas aģentūra P.K.S.) Латвия обеспечивает круглогодичное оформление и доставку Альманаха «Русский мир и Латвия».
Произвести заказ на текущую подписку и заказать подборку предыдущих изданий Альманаха можно на сайте Подписного агентства PKS: www.pressa.lv

(по ссылке: http://www.pks.lv/ru/info/6035 Русский мир и Латвия. Альманах), а также через сайт общества SEMINARIUM HORTUS HUMANITATIS http://seminariumhumanitatis.info/
Стоимость абонемента на 2014 г.:
по Риге – 40 EUR/год
по Латвии – 50 EUR/год
по Европейскому Союзу – 70 EUR
в другие стораны мира – 85 EUR
(в том числе России, Украине, Беларуси и странах СНГ)

Также в подписном агентстве PKS вы имеете возможность:
— заказать практически все периодические издания Латвии, Литвы, Эстонии, России и Украины;
— популярные экономические и деловые издания Европы и Америки;
— заказать необходимые книги стран Балтии, России и Украины.

Подписное агентство PKS гарантирует индивидуальный подход к каждому клиенту и качественное обслуживание!

Координаты Abonēšanas aģentūra P.K.S.:
Akadēmijas laukums 1 – 141, Rīga, Latvija, LV–1050
Tālr.: +371 67320148, fakss: +371 67509742,
E-mail: pastamedia@gmail.com, media@appolo.lv

Расценки на рекламу в Альманахе «Русский мир и Латвия»:
4-ая сторона обложки (165x245мм) – Ls200,- (EUR286,-)
2,3 стороны обложки – Ls130,- (EUR186,-)
Внутренняя страница (ч/б) – Ls70,- (EUR100,-)
½ страницы (ч/б) – Ls40,- (EUR57,-)