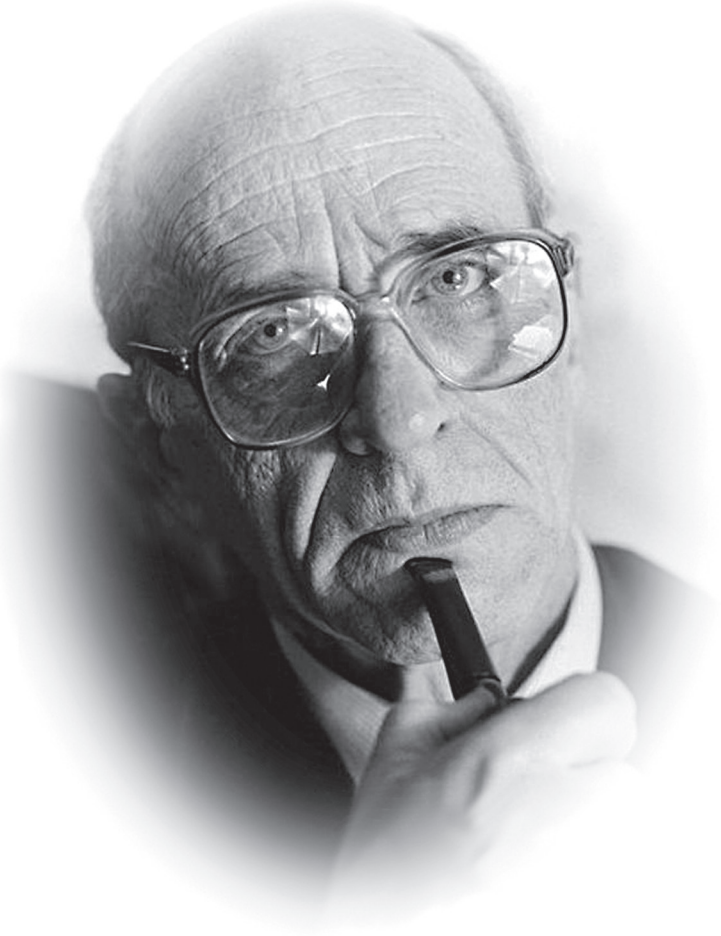
Валентин НЕПОМНЯЩИЙ

СОБРАНИЕ ТРУДОВ

ТОМ
I



В.С. Непомнящий

СОБРАНИЕ ТРУДОВ
В ПЯТИ ТОМАХ

ТОМ
I

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ
Москва
2019

УДК 82.09
ББК 83.3
Н 53

Печатается по решению Редакционно-издательского совета
Московского государственного института культуры

Научный руководитель проекта
кандидат филологических наук, ректор МГИК
А.С. Миронов

Научный редактор-составитель
доктор филологических наук, профессор
А.Л. Семёнов

Ответственный редактор проекта
Н.К. Миронова

Художественное оформление
М.Ю. Маяков

Непомнящий В.С.
Н 53 **Собрание трудов: в 5 т.** – Москва: Издательский центр МГИК, 2019. – Т. I. – 468 с.

ISBN 978-5-94778-555-5
ISBN 978-5-94778-556-2 (т. I)

В первый том полного собрания научных трудов пушкиниста и мыслителя, лауреата Государственной премии РФ 2000 года в области просветительской деятельности за книгу «Пушкин. Русская картина мира» В.С. Непомнящего включены работы 1960–1970-х годов.

ISBN 978-5-94778-555-5
ISBN 978-5-94778-556-2 (т. I)

© В.С. Непомнящий, 2019
© Московский государственный институт культуры, 2019

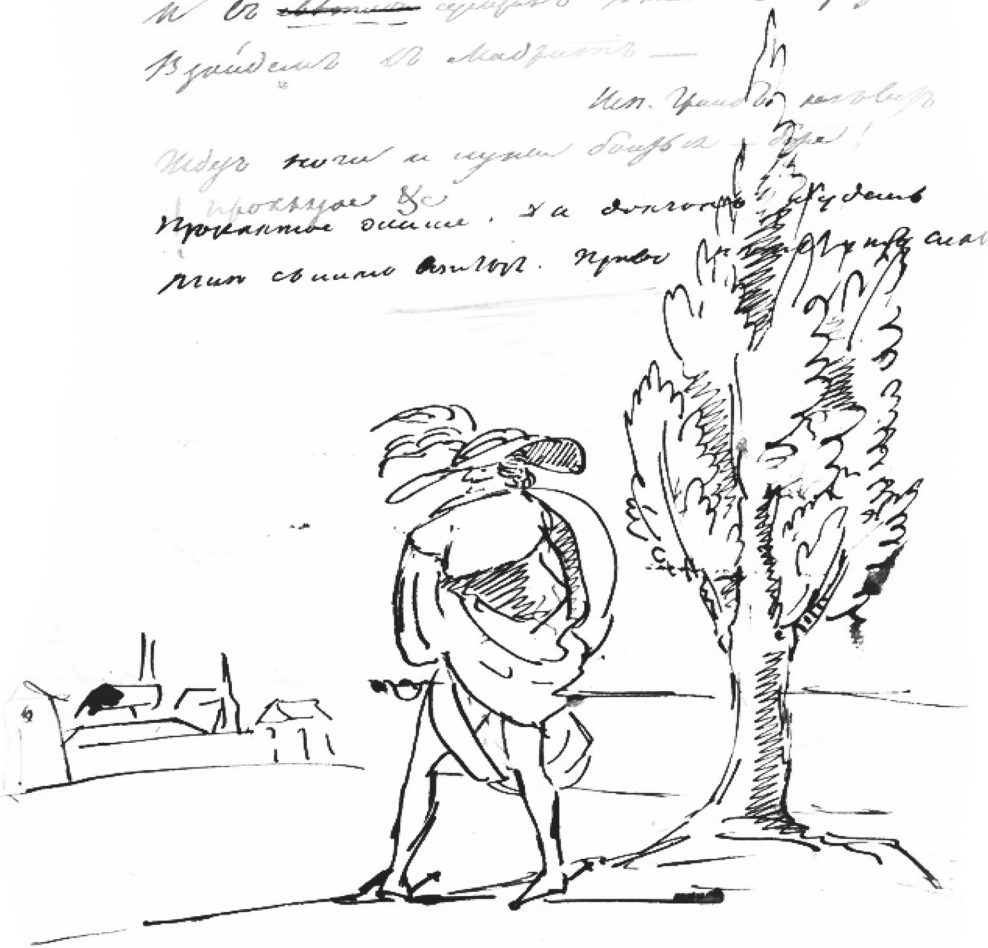
Предлагаемый читателю первый том трудов крупнейшего русского пушкиниста Валентина Семёновича Непомнящего объединяет его работы 1960–1970-х годов. Они созданы в ту эпоху, когда обостренное вслушивание в русскую классическую литературу знаменовало собой переход из мира черно-белой советской идеологии в пространство «тайной свободы» истинных чувств и настоящей жизни. Тогда мы, советские дети, готовясь писать свои ученические сочинения, в потоке шумящих бессмысленных цитат улавливали голос Валентина Непомнящего и заучивали наизусть его мысли о Татьяне Лариной, о «Маленьких трагедиях», о Петруше Гриневе и капитанской дочке... Для многих из нас В.С. Непомнящий стал персональным Дантом, выводящим из ада большевистского литературоведения к «верхнему воздуху» – в мир живого Пушкина, мир восхитительной вольности и свободы духа.

Настоящее издание открывает серию «Университет культуры», предпринимаемую Московским государственным институтом культуры для того, чтобы обеспечить более широкий доступ учащейся молодежи к тем достижениям отечественной гуманитарной науки, которые обретают все большую актуальность в условиях глобального кризиса культуры.

Издатель убежден в том, что подлинные смыслы Пушкина, глубоко пережитые и мастерски раскрытые исследователем, весьма востребованы в эпоху постмодернистских «цитат» и эпатирующих интерпретаций, не учитывающих биографический контекст и зачастую искажающих исходный ценностный код пушкинского наследия.

Полное собрание трудов В.С. Непомнящего подготовлено к изданию впервые. Хронологический принцип подбора публикаций размыкает границы изданных ранее сборников и позволяет читателю проследить развитие взглядов ученого, историю его труда – и кропотливого, и вдохновенного – по воссозданию живой и цельной «русской картины мира», гениально отраженной в творчестве А.С. Пушкина.

А.С. Миронов,
кандидат филологических наук,
ректор Московского государственного
института культуры



Симфония жизни[1]

(О тетралогии Пушкина)

Пушкин-мыслитель был великой тайной своего века. Он околдовал людей, и они ошибались, думая, что околдованы лишь гармоничностью и чистотой. Открытие Пушкина-философа происходит сегодня, и происходит не случайно. Только в наше время появилась наука о Пушкине, только эта марксистская наука оказывается способной проникнуть в высший смысл его творчества. И именно поэтому за ней – большой долг. Эпоха, которая не могла еще осознать в Пушкине философа, естественно, не могла понять и по достоинству оценить «Маленькие трагедии». Но сейчас само время заставляет великую тетралогию Пушкина звучать в полную силу.

* * *

Ум Пушкина был не только равен его таланту. Это был ум в высшей степени аналитический. «Цыганы», эта романтическая поэма, «зараженная» реализмом, потому и обнажили, по словам Плеханова, ахиллесову пяту романтизма, что несли на себе печать углубленного и трезвого анализа действительности и ее противоречий. В «Цыганах» с большой силой проявилась тяга Пушкина к диалектическому анализу, к поискам причин и сущности явлений, смысла жизни. С течением времени поиски эти становятся все более тревожными. Стихотворению «Герой» предпослан эпиграф: «Что есть истина?» В мрачных «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы» Пушкин обращается с вопросом к самой жизни:

[1] Первая публикация: Вопросы литературы. 1962. № 2. С. 113–131.

Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу…

В 1829 году рождается одно из мудрейших и благороднейших созданий поэзии – стихотворение «Брожу ли я...», где неразрывно сплетены скорбь личности, которая смертна, и торжество ее разума, познавшего вечную преемственность и великую диалектику жизни. «Брожу ли я...» знаменует зрелость Пушкина-философа. Через год появляются «Маленькие трагедии».

Для Пушкина, ищущего смысла жизни, истина была не абстрактным, а социальным понятием. Именно поэтому так часто появляется у него тема Наполеона и наполеонизма, тема человека, которому «все можно», тема могучей личности и ее личного права – в конечном счете тема человека и общества, столь сильно звучащая и в лирике, и в «Пиковой даме», и в «Сцене из Фауста». Этот философский диалог, являющийся, в сущности, прологом к «Маленьким трагедиям», был написан в 1825 году. Вскоре появился известный список десяти тем: «Скупой. Ромул и Рем. Моцарт и Сальери. Дон Жуан. Иисус. Беральд Савойский. Павел I. Влюбленный бес. Димитрий и Марина. Курбский».

Список лежит в бумагах нетронутым несколько лет. Эти годы, протекшие после поражения декабристов, были для Пушкина годами поисков, метаний и напряженных раздумий о том, «что есть истина». Он не только пытается доискаться подлинных причин декабрьской трагедии; он стремится проникнуть в сущность законов истории. Человек, написавший «Бориса Годунова», уже в 25-м году в понимании этих законов шагнул далеко вперед от декабристов. После декабря в трагедии, помимо исключения двух сцен, было сделано лишь одно существенное изменение – но какое! Крики народа: «Да здравствует царь Димитрий Иванович!» – были заменены ремаркой: «Народ безмолвствует».

Пушкин видел глубже и дальше декабристов потому, что не был уже романтиком, «просветителем», потому что не считал уже движущими силами истории абстрактные категории добра и зла. В записке «О народном воспитании» – этом недооцененном еще документе – он в завуалированной форме, с глубоко скрытой болью, говорит о причинах поражения декабристов: их оторванности от народа, романтизме, непонимании законов исто-

рии – «силы вещей», «необходимости». К мысли о безусловном существовании таких законов ведут все его размышления.

Новая эпоха с ее меркантилизмом, торжеством грубо материального начала внушала Пушкину чувство омерзения, тем более острого, что сам он с болью ощущал свою зависимость от того, что он ненавидел. В «Разговоре книгопродавца с поэтом» дается точная оценка этой эпохи:

Наш век – торгаш; в сей век железный
Без денег и свободы нет...
...Нам нужно злата, злата, злата,
Копите злато до конца!

Не случайно в эти годы так остро, так воинственно звучит тема поэта и появляются «Поэт и толпа» и сонет «Поэту». Эти стихи были реакцией человеческой личности на оголтелое наступление мещанства, взнесенного на гребне крепнущего капитализма с его культом чистогана, – личности, издающей вопль ужаса и гнева:

Подите прочь – какое дело
Поэту мирному до вас!

Пушкин употреблял точные слова. «Раб нужды, забот» могло быть сказано не о трудящемся человеке, а о том слое общества, который создал культ «печного горшка», – о буржуазии. Он был в высшей степени прав, считая, что печной горшок, как воплощение мещанского мировоззрения, абсолютно несовместим с «бельведерским кумиром». Причем наибольшее возмущение вызывало то, что практичные люди, предпочитающие делать кумиром печной горшок, стараются и искусство использовать «практично».

Вместе с тем о господстве буржуазии, о капитализме Пушкин мог бы, вероятно, сказать нечто подобное тому, что было сказано им о феодализме: без него было бы хуже. Ибо капитализм – закономерно возникший и при всей своей мерзкой сущности необходимый на определенном этапе строй.

Так в размышлениях об истории родился «Скупой рыцарь».

Название первой из «Маленьких трагедий» – не просто парадокс. Оно говорит прежде всего об историческом переломе,

о столкновении времен, когда меч отступает перед денежной мошной, когда в мир идет то, что еще не получило имени капитализма.

Как трагедия о золоте, «Скупой рыцарь» – всеобщая трагедия. Наступает новый век, в жилах которого течет отравленная золотом кровь. Там, где действует золото, ярче всего и ужаснее всего проявляются характеры (Жид; Альбер в III сцене). Как страшной силы кислота, оно вызывает бурные реакции и разъедает души людей. Золото – то, «на чем вертится мир». Как представители этого мира, Жид и Альбер сами по себе достаточно крупные личности; но даже рядом с ними поистине грандиозной выглядит полная мрачной поэзии фигура Барона. Сама история вызвала его к жизни. Альбер, развращенный противоестественными имущественными отношениями с отцом, – лишь его порождение. Жид – его alter ego – всем своим бытовым, земным обликом подтверждает несомненную и угрожающую реальность того явления, которое так величественно и обобщенно воплотилось в Бароне. Отношения Барона и Герцога – отношения вассала и сюзерена, но мертвый Барон страшен Герцогу. Сама гибель Барона открывает всесильному феодалу глаза, делает чутким его слух, и он слышит неумолимую поступь истории: перед ним не просто вассал, не просто человек, а предтеча «ужасного века», который наступает неотвратимо.

В смерти Барона – ключ, который открывает тайну трагедии. Смерть эта говорит отнюдь не о слабости наступающего «железного», «жестокого» века, шаги которого, как Дон Гуан – шаги Командора, услышал Герцог, но о силе его. Силе настолько колоссальной, дьявольски сокрушительной, что она не вмещается даже в могучей личности Барона, и он гибнет от нее сам. Значит, новая эпоха, так жестоко поступившая со своим собственным посланцем, по-своему права, значит, Барон не удовлетворяет какому-то ее «идеалу»... Какому же?

В Бароне все сложно, все противоречиво, сам он – огромное противоречие, грандиозный парадокс. Поэтому название трагедии есть как бы «формула» Барона, выражающая и силу его, и слабость. Мощь духа, нечеловеческая целеустремленность придают Барону обаяние сильной, демонической личности, возвышающее его над всеми другими лицами, трагедии, в том числе и

над собратом его – Жидом. Жид силен своим низменным практицизмом, возведенным в философию. Барон неизмеримо выше его, потому что он бескорыстен. Стяжательство, когда-то бывшее для него средством для достижения богатства, а главное – независимости, стало своего рода «чистым искусством», в котором он ищет уже не просто независимость, но абсолютную сверхчеловеческую духовную свободу; и ему кажется, что он нашел ее в сознании того, что все может, в отождествлении силы золота со своей силой. Он не хочет и не может тратить свои деньги: «Ступайте, полно вам по свету рыскать, служа страстям и нуждам человека...» – ибо они для него вообще не средство покупать, а самодовлеющая величина, фетиш, бог, нечто высшее по сравнению с низменными «страстями и нуждами». И в этом – сила Барона, потому что именно это его качество предвосхищает собою черту новой эпохи, основывающей свое могущество на обожествлении денег, приписывающей капиталу и товару самостоятельную чудодейственную силу.

Тут-то и настигает Барона роковое противоречие. Как бы ни была величественна и трагична его фигура, каким бы сверхчеловеком он ни казался, его могучая страсть к золоту, его одухотворенная любовь к шести сундукам есть не что иное, как поклонение огромному, обожествленному, возведенному в абсолют «печному горшку». И если в I сцене за увертливым и трусливым ростовщиком Соломоном вставала лишь огромная тень Барона, то в III сцене Соломон заговорил вдруг устами самого Барона, унизившегося до жалкой лжи и клеветы. Золотой монумент, воздвигнутый Бароном в честь самого себя, вставшего выше «страстей и нужд человека», разваливается на куски при первом же толчке, когда сын называет его лжецом в присутствии Герцога:

Я лгу! и перед нашим государем!..
...иль уж не рыцарь я?

«Иль уж не рыцарь я?» Барон вдруг понял, что его могущество, ценность его личности – иллюзия. Он понял, что не может ничего. Он с ужасом обнаружил, что он – не только не «сверхчеловек», но даже не рыцарь! Дрожащей рукой он силится ухватиться за соломинку, спасти свою честь – бросает перчатку сыну...

Истощенный многолетними лишениями, он гибнет от потрясения, вызванного тем, что родной сын смертельно оскорбил его и показал всю бездну его падения с рыцарских – человеческих духовных высот. Если бы Барон полностью удовлетворял «идеалу» новой эпохи, не было бы не только смерти, но и самого потрясения. Не было бы и вызова на поединок, ибо страсть к золоту победила бы чувство оскорбленного достоинства: ведь Барон боится смерти именно потому, что она разлучит его с золотом. И вдруг обнаружилось, что не только «печной горшок», которому он поклонялся, не только золото, которому он так истово служил много лет, но и высокое человеческое чувство – чувство чести – является для него реальной ценностью! Барон, сам того не желая, поклонился «бельведерскому кумиру» и изменил себе, изменил идеалу «железного века», непростительно, с его точки зрения, смалодушничав. Он наивно пожелал совместить в себе бесчеловечное с человечным, став Скупым, остаться Рыцарем – и погиб под тяжестью жестокой альтернативы: или золото, или человеческое достоинство; третьего не дано. Если быть бесчеловечным рыцарем наживы, то надо уж быть им до конца, надо доводить до конца и ложь и клевету и извлекать из них выгоду. Барон не смог этого сделать, в нем проснулся человек, и за это новая эпоха подмяла его под себя, раздавила и, унося с собой его богатство, покатилась дальше под вопль: «Ключи, ключи мои!»

Подлинная и мнимая ценность человеческой личности, человеческое и «сверхчеловеческое», несовместимость двух начал, борющихся в Бароне, и еще много, много мыслей объединяется в этой трагедии пафосом одной огромной темы. История! Ее поступь неотвратима, ее рука тяжела, «необходимость», «сила вещей» непобедима. Поэтому гибнет Барон – самая мощная личность в трагедии, и смертью своей утверждает победу нового строя и одновременно предрекает ему гибель. В «Скупом рыцаре» – этой «Человеческой комедии» в двухстах стихах – начала и концы, рождение, жизнь и смерть капитализма. Строй, основавший свое могущество на силе денег, как скорпион, умерщвляет сам себя. Ибо такова «сила вещей», «необходимость». Растеряв все моральные ценности, соединив материальное могущество с духовным ничтожеством, он породит в конце концов реакцию, которой ничего не сможет противопоставить: духовное преиму-

щество будет на стороне противника, а грубая материальная сила не может властвовать бесконечно.

В «Скупом рыцаре» нет того ужаса, с которым Поэт восклицает: «Подите прочь...»; здесь – взгляд философа на общество, которое само себе копает могилу. Но есть здесь и боль за величие человека, втоптанное в грязь, – боль, побуждающая Поэта горько сказать себе: «Ты царь: живи один».

Тот, кто поймет эти слова как апологию поэта-жреца, поймет их превратно. О месте художника в жизни Пушкин еще скажет во весь голос в одном из величайших мировых шедевров – «Моцарте и Сальери».

В «Моцарте и Сальери» Пушкин обращается к вырастающей из «Скупого рыцаря» теме высшего духовного начала в человеке, к «бельведерскому кумиру». Это трагедия творчества, ибо вопросы творчества являются в ней вопросами жизни и смерти.

Сальери – не завистник от природы, он не лжет, когда говорит, что «никогда он зависти не знал»; иначе Моцарт был бы не первой его жертвой: несладко пришлось бы и Глюку, за которым, однако, Сальери «пошел... бодро», признав его более великим музыкантом и своим учителем. И если зависть, чувство столь же мелкое и ничтожное, сколь и вторичное (как «скупость» Барона по отношению к его страсти – стяжательству), могла возникнуть у Сальери и стать чувством трагическим, значит, у этой зависти была великая причина.

Снова, как и следовало ожидать, перед нами переломная эпоха, когда мысль и творчество человека освобождаются от пут сухого рационализма, все более обращаясь к действительности. Сальери – эта мощная, мрачная, страстная личность – рационалист до мозга костей. «Все впечатленья бытия» он пропускает сквозь фильтр своего разума, и они выходят оттуда четко и беспримесно распределенными по полкам непреложных для него метафизических законов. Его возмущение игрой слепого скрипача облечено в яркую и категоричную форму, заключающую в себе не только эмоцию, но чуть ли не эстетическую программу. Это Барон искусства. Как подвал для Барона, так музыка для Сальери – храм, капище, где приносятся жертвы, где поклоняются божеству. Как Барон завоевал право считать себя всемогущим, так и Сальери выстрадал право называть себя жрецом, избранником

искусства. Уйдя целиком в музыку, видя в ней единственное, что достойно любви и преклонения, а в себе – ее жреца и поверенного, он (как и Барон) приходит к преклонению перед самим собой – идеальным представителем «искусства для искусства». Отвергнув жизнь ради музыки, он изменил жизни, а значит – и музыке. Он любит уже не музыку; он возлюбил себя в искусстве. Он не понимает, что для художника нет ничего страшнее, и не без самолюбования говорит: «...мало жизнь люблю». Жизни, людей для него, как и для Барона, не существует. Такие, как слепой, – низшие твари, заслуживающие только окрика: «Пошел, старик». Сам же он – существо высшего порядка. Порочность Сальери-художника и его социальная порочность оказываются двумя сторонами одной медали.

Поскольку для Сальери сам он – высший и единственный объект внимания, то свой опыт он тотчас же возводит во всеобщий принцип, в незыблемый закон. Это индивидуалистический кодекс «чистого искусства», нарушить который способен только безумец. Главное положение этого кодекса: вне искусства не существует ничего, достойного внимания. Сальери – вообще метафизик: ему точно известно, что в искусстве нужно, а что не нужно, что можно, чего нельзя, что – так, что – не так.

И тут совершается трагедия. Здание, выстроенное Сальери кирпич по кирпичу в течение многих лет, начинает потрясать безумец, у которого все – не так! В подвал, где хранятся сокровища, накопленные Сальери и делающие его великим, ворвался узурпатор или, как возопил бы Барон,

Безумец, расточитель молодой!..
...Он разобьет священные сосуды,
Он грязь елеем царским напоит –
Он расточит... А по какому праву?

Да, по какому праву?! Вот какой вопрос мучит Сальери! Это не жалкая зависть, нет, но бунт:

– О небо!
Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений – не в награду
Любви горящей, самоотверженья,

Трудов, усердия, молений послан –
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?..

«...правды нет – и выше». Весь Моцарт – само его существование – есть надругательство над самыми заветными святынями Сальери; весь он – воплощенное опровержение стройной схоластической догмы о художнике-жреце. Уже в I сцене Моцарт наносит Сальери страшный удар и сам подвигает его к преступлению: он дерзко попирает музыку, слушая игру нищего, а затем играет великий шедевр... Гений, который не может, не должен быть гением! В этом преступное нарушение законов, нелепая ошибка природы. Ошибку нужно исправить, поколебленный порядок – восстановить. Иначе погибла музыка, а с нею – ее жрец и служитель. Ведь музыка – это Сальери и ему подобные, а Моцарт – случайность; «как некий херувим, он несколько занес нам песен райских...».

Как и Барон, задающий вопрос о «праве» других, Сальери ни минуты не сомневается в собственной правоте, в своем праве на убийство, он берет на себя ответственность решать судьбу человека и судьбы музыки. Самое важное – и самое жуткое – здесь то, что гениально заметил еще Белинский: Сальери любит свою жертву, любит со всей силой, со всей нежностью, на которые способна его страстная натура. Ибо что такое Вольфганг Моцарт, как не сама музыка? Стоит только прислушаться: сколько суровой, стыдливой нежности в словах Сальери: «Ах, Моцарт, Моцарт! Когда же мне не до тебя? Садись: я слушаю». Тут-то и заложено неизбежное противоречие: любя и понимая Моцарта-композитора, Сальери не понимает, не принимает, не в силах принять Моцарта-человека. И, быть может, ужаснейшее в преступлении Сальери то, что, убивая Моцарта во имя «долга» перед искусством, во имя мертвой догмы, он проявляет дикое изуверство, насилуя свое живое чувство к другу, топча свою любовь к нему. Идеология «жрецов», смертоносный индивидуализм отравили душу Сальери страшным ядом: трудно представить себе что-либо более извращенное, более противоречащее человечности, всегда бывшей знаменем искусства, чем Сальери, плачущий, слушая игру мертвого уже Моцарта. Он оплакивает не столько друга, сколько свою любовь к нему и торопит «еще наполнить звуками мне душу», пока

не наступила смерть! Убийца, плачущий, слушая музыку убитого! В этом – апогей изуверства и бесчеловечности.

Услышав Реквием, Сальери, наконец, понимает, что то, что он совершил, называется злодейством. Но он не раскаивается. Убив друга, он делает практический вывод: значит, я не гений? И это наполняет его ужасом; как и Барон, он понимает: сокровища, накопленные им, – мастерство, знание, убежденность в своей исключительности – не сделали его счастливее и свободнее. Жизнь и подвиг пошли прахом.

Но как ни страшна трагедия Сальери, страшнее и глубже трагедия Моцарта. Вопреки убеждению аристократа и формалиста Сальери, Моцарт – вовсе не праздный гуляка. «Мне было б жаль расстаться с моей работой» – это наивное, застенчивое признание, сделанное между прочим, открывает нам душу труженика, влюбленного в свой труд. Моцарт пишет музыку, может быть, быстрее и «легче», чем Сальери, не только потому, что он гениален и смел, а Сальери зауряден и погряз в традициях, но потому, что Моцарту есть что писать. Вся его жизнь – от «праздных гуляний» и игры с сыном до святых часов сосредоточения за роялем и нотным листом – единый творческий процесс. Моцарт черпает музыку из жизни, в которой он – свой, а Сальери – чужой. Потому-то так радостно и забавно Моцарту слышать свою музыку на улице, ставшею достоянием даже нищего. Сама жизнь, которую он любит, учит его, что художник должен творить добро. И потому если Сальери умен, то Моцарт истинно мудр, и в его репликах о гении и злодействе, о «низкой жизни» больше мудрости, чем во всех философствованиях Сальери. «Низкая жизнь», которую Сальери презирает, – почва, которая питает искусство, и счастье таких, как Моцарт, что именно им она даровала право быть «счастливцами», которых мало. Но если бы все занялись искусством и перестали заботиться о нуждах «низкой жизни», «тогда б не мог и мир существовать»; это, может быть, и обидно и горько, но это пока так... А мир, жизнь, люди – самое дорогое для Моцарта.

Моцарт, в конце жизни полунищий, обремененный заботами о семье, когда-то «вундеркинд», вознесенный обществом, любящим сенсации, а теперь зрелый мастер, отвергнутый и, в сущности, презираемый этим самым обществом, напоминает Пушкина

в последние годы жизни. Человек высокого и тонкого интеллекта, он подвергается непрестанному материальному и моральному давлению со стороны общества, которое безуспешно пытается сделать из него своего раба, лишить его творческой свободы. Все в этом обществе, включая Сальери, пытаются учить гения, каким должно быть искусство. Это настоящая трагедия, но Моцарт мужественно переносит ее только потому, что его взгляд на мир светел и человечен.

Но неотступно преследует его Черный Человек с его пророческим заказом. Что это? Мистика? Случайное совпадение?

Нет, не совпадение. Именно в это тяжелое для Моцарта время именитому шутнику пришла низкая мысль поэксплуатировать композитора, нанять его за деньги. В Черном Человеке воплотилась та безликая сила, которая душит Моцарта, душила Пушкина в этом обществе, где художник – подручный наемник, раб и шут, в этом обществе, которое ненавидит все новое, не терпит гениев, потому что они на сотню голов выше его, потому что они не продаются. Сальери – плоть от плоти этого самодовольного, высокомерного, косного общества. Оно убивает Моцарта его рукой.

Пушкин одержал великую победу уже одним тем, что художественно выразил эстетическую программу реализма, основные положения которой двадцать с лишним лет спустя сформулировал Чернышевский: прекрасное есть жизнь; действительность выше искусства. Пушкину удалось совершить чудо: в образе Сальери он облек в плоть теорию, догму, социальный и эстетический предрассудок, в образе Моцарта – саму жизнь, само искусство. То, что ему ненавистно в искусстве и жизни, он сокрушает, доведя это до мыслимой крайности, смело превратив бесчеловечную теорию в бесчеловечное деяние. А казалось бы, что общего между возвышенным жрецом чистого искусства и убийцей?

В «Моцарте и Сальери» – разрешение великих эстетических вопросов об отношениях действительности и искусства, художника и жизни, мастерства и формализма; на этом фундаменте и поныне стоит наше искусство.

Так же как из социальной (скажем условно) темы «Скупого рыцаря» исходит эстетическая в основе своей тема «Моцарта и Сальери», так «Моцартом и Сальери» рождается тема этическая в «Каменном госте».

Здесь опять перелом, стык эпох. В «каменной» Испании, где кавалеры, будущие инквизиторы, духовные близнецы Барона, проповедуют мертвящую, извращенную, ханжески-аскетическую философию («Ты молода... и будешь молода еще лет пять иль шесть» – монолог Карлоса), где жены плачут на могилах нелюбимых мужей, бессознательно фарисействуя, – в этом мире появляется искрометный человек Ренессанса, волокита и забияка, безбожник и дуэлянт, поэт и воин, не признающий над собой никаких законов, кроме своей собственной буйной природы, взахлеб пьющий жизнь, не задумываясь, чем она кончится. На его совести действительно «много зла», ибо, не ценя свою жизнь, он ни в грош не ставит и чужую; заботясь лишь о своей свободе и чести, нарушает чужую свободу и оскорбляет чужую честь. Но он обаятелен, пылок и непосредствен, как дитя («Я счастлив, как ребенок!»), умен и красноречив, не верит ни в сон, ни в чох, но лишь в свою счастливую звезду. Его занятие – любовь, его бог – свобода.

Существовало, да и теперь еще существует мнение об особой «извращенности» Дон Гуана, декадентском его пристрастии ко всему темному, «кладбищенскому», противоестественному: полуживая Инеза с ее «помертвелыми» губами; любовные ласки в двух шагах от трупа Карлоса; свидания на кладбище, приглашение Статуи Командора на свидание с Анной и т.п. Более того, эта черта распространяется иногда... на самого Пушкина, якобы тяготевшего к мертвечине и болезненности, например, в стихах из «Осени» о «чахоточной деве», которая «нам порою нравится».

Мнение о такой «извращенности» само представляется невероятно извращенным. Пушкин совершил великое: он сумел представить жизнь как огромный, диалектически противоречивый и в то же время единый процесс. В его лирике, в «Евгении Онегине» и более всего в «Маленьких трагедиях» жизнь на каждом шагу сталкивается и соседствует со смертью; они борются и взаимодействуют. У Пушкина смерть часто подает свой голос; но все дело в том, что «глагол времен, металла звон», «страшный глас» которого «смущал» Державина, Пушкина не смущает, потому что «у гробового входа младая будет жизнь играть...»: жизнь и смерть неразделимы, одно не существует без другого. Этот вечный закон вечной материи Пушкин познал и выразил. В частых

соседствах жизни и смерти, светлого и мрачного, здорового и болезненного, в противоречивых чувствах Барона («приятно и страшно вместе»), Сальери («и больно, и приятно»), Дон Гуана – во всем этом есть ликование гения, постигнувшего безмерную сложность бытия, осознавшего мощь своего разума и спешащего еще и еще раз насладиться ею.

Мудрая мысль Пушкина течет естественно, и надо за ней доверчиво следовать. В Дон Гуане, произносящем свой блистательный монолог на кладбище у ног Анны, говорит не только «донжуанизм» обольстителя, но и азарт ниспровергателя законов и условностей. Пушкин, на каждом шагу смело ставя жизнь рядом со смертью, делает то же самое: ниспровергает условность, метафизику и утверждает диалектику – и находит в этом такое же наслаждение, как Дон Гуан, осмелившийся в средневековой Испании объясняться вдове в любви над гробом ее мужа. И, зная, что статуя придет, Дон Гуан все же идет на свидание – не только потому, что он по натуре игрок, но и потому, что он – рыцарь любви. Может быть, придя на свидание, он говорит те или почти те слова, которые говорил другим женщинам, но это – до поры... Наступит момент, и Дона Анна спросит:

Вы узами не связаны святыми
Ни с кем – не правда ль? Полюбив меня,
Вы предо мной и перед Небом правы?

И пораженный Дон Гуан, человек, обремененный многими грехами, вдруг увидит перед собою чистейшего ребенка, для которого самое страшное преступление – полюбить, будучи женатым! В его «Пред вами! Боже!» – в этой реплике, которая легко может оказаться пустой, начисто лишенной конкретного смысла, заключен момент острейшей внутренней борьбы. Перед лицом наивного, чистого существа, так беззаветно поверившего ему и так отважно нарушившего святые, казалось бы, заповеди, Гуан впервые теряется и мучительно соображает: горе или счастье принес он Анне, убив ее мужа? Подвиг Анны тем более значителен, что она не по легкомыслию или бесчестию нарушает догму (ведь узы церковного брака остаются для нее «святыми»), но поступает так потому, что иначе не может, потому что так велит ее

свободная душа. Вопрос: прав он перед Анной или нет – тревожит Дон Гуана потому, что, поражаясь детской ее наивности, он не может не восхититься силой ее духа, не может не уважать ее как равную себе.

Перелом происходит постепенно; в дальнейшем поведении Гуана есть еще элементы игры, азарта, но они приобретают новое качество: проверить силу, крепость этой натуры. Отвоевать ее окончательно. Идет к развязке дело... Он играет ва-банк, он рискует, это ему не раз приходилось делать, но никогда еще риск не был так необходим. Он открывает карты и называет себя; но этого ему мало, и он наносит последний удар:

Я убил
Супруга твоего; и не жалею
О том – и нет раскаянья во мне.

И жадно следит. Слабая женщина, Дона Анна не выдерживает потрясения. И вот его слова: «Небо! Что с нею?» И только потом: «Что с тобою, Дона Анна?» Он растерян перед нахлынувшим на него чувством: «Встань, встань, проснись, опомнись: твой Диего, твой раб у ног твоих». Мало ли женщин падало при нем в обморок?

И когда появляется Статуя Командора, первым возгласом потрясенного, забывшего (и недаром!) о своем дерзком приглашении Дон Гуана будет: «О боже! Дона Анна!» На что Статуя скажет: «Брось ее...» Ибо первое побуждение Дон Гуана – заслонить, защитить обретенную любовь.

И умирает он как рыцарь – с именем любимой на устах. Он умирает на вершине жизни – первый раз сделав доброе дело, освободив две человеческие души: Доны Анны – от оков фарисейства, свою – от закона «донжуанизма».

Мысль, вложенная Пушкиным в явление Командора и смерть Дон Гуана, по-видимому, сейчас ясна; верное ее толкование было намечено еще Белинским. Дон Гуан терпит возмездие не просто за «совращение» вдовы. Командор – «Черный Человек» Дон Гуана, воплощение каменного мира, на права и святыни которого посягнул этот безумец. И хотя высокая любовь самим рождением своим торжествует победу над этим миром, Дон Гуан терпит

и другое возмездие, по большому человеческому счету справедливое. Это наказание за аморализм, за сверхчеловеческое «все можно». К своему светлому зениту Дон Гуан шел порочным путем, посвятив себя лишь любви, на каждом шагу нарушая не столько божеские, сколько человеческие законы, подчиняя все своему «я хочу». Цепь завершилась приглашением Командора. Это было глумлением, унижением человеческой личности, которого простить нельзя.

Итак, через четыре года после возникновения списка десяти тем для драматических этюдов три из них обрели жизнь.

«Маленькие трагедии» были написаны в период с 23 октября по 4 ноября – написаны единым духом, в озарении одной идеи. Из десяти намеченных тем Пушкин выбрал три, наиболее отвечавшие этой идее.

Сущность человека определяется тем, чего он в конечном счете хочет и что делает для осуществления своего желания. Поэтому основой для художника становятся страсти человеческие. Пушкин отобрал из них три основные, три определяющие, три «субстанции» человеческого духа: свободу, творчество, любовь.

Пушкин-философ изучал страсти человеческие как «хотения» социальные. Концепция жизни строится им на социальной основе, и поэтому каждая из «Маленьких трагедий» – не абстрактное философское построение, а выражение социально-исторических, эстетических, этических, общефилософских взглядов Пушкина.

Можно условно сказать, что в «Скупом рыцаре» заключена идея социальная, как в «Моцарте и Сальери» – эстетическая, а в «Каменном госте» – этическая. Но так же, как в жизни невозможно разделить социальное, этическое и эстетическое, так нельзя отделить одну от другой «Маленькие трагедии»; они составляют одно произведение, которое, естественно, нельзя понять, разорвав его на части. Все части тетралогии, каждая из которых выражает взгляд поэта на определенную сторону бытия, нерушимо скреплены одной общей идеей. Это идея свободы.

Со стремления к богатству, являющемуся, по его мнению, залогом свободы, началась трагедия Барона. К независимости – через богатство – стремится Альбер. Лишенный творческой свободы, страдает и гибнет Моцарт. Неограниченной свободы для

себя, избранника музыки, добивается Сальери. Утверждение абсолютной свободы своей личности есть вся жизнь Дон Гуана; высшую нравственную свободу он обретает, полюбив Дону Анну и отказавшись тем самым от своего аморализма, который для него, вечного отрицателя всяческих законов, стал своеобразным законом. Дона Анна, полюбив его, рвет оковы лжи и фарисейства.

Создавая философское произведение о жизни, Пушкин нашел всеохватывающий, универсальный принцип. Ибо что такое история человечества, история его духовной жизни, как не вечная борьба за свободу – свободу от страха перед природой, от угнетения, от заблуждений и предрассудков? В сущности, всякая борьба – это борьба за свободу, всякая победа – освобождение.

Так вопрос «Что есть истина?» в «Маленьких трагедиях» получает разрешение. Истина – в свободе. Герои «Маленьких трагедий» чувствуют это и всю жизнь стремятся к этой далекой звезде, и порою им кажется, что вот-вот – и они дотронутся до нее рукой, что она уже опалила им лицо своим сиянием...

Но именно в эти моменты, в «звездные часы», настигает их гибель или духовный крах. Устроив пир при свечах, Барон переживает момент великого духовного торжества, но тут-то и приходит к нему мысль о смерти, и недаром: еще несколько часов – и он прохрипит свои последние слова, цепенеющей рукой хватаясь за пояс, на котором он носит свою свободу...

Сальери стал «гением одной ночи»: высшим творческим актом был для него акт правосудия над узурпатором искусства, акт преодоления любви во имя долга, во имя искусства; но гибель его предрешена, она, как болезнь, живет в нем самом, он обречен чумой собственного индивидуализма, и духовный пир его обрывается в самом зените, когда Сальери только-только уверился в благородной жертвенности своего поступка, в сверхчеловеческом величии своей личности. Подобно Барону, он понимает, что жизнь прожита напрасно, и соломинка: «А Бонаротти?», за которую он хватается, как Барон за ключи, не спасает его, ибо это такой же миф, как сказка о могуществе Барона.

И солнечный, отважный, обаятельный Дон Гуан, который всю жизнь ходит между любовью и смертью, тоже обречен своей роковой порочностью, пренебрежением ко всем личностям, кроме

своей. И гибнет он тоже в высший момент своей жизни, на пире высокой любви, переродившийся и обновленный.

И все они увлекают за собою в пропасть, как Дон Гуан Анну, людей, с которыми связала их судьба: Барон коверкает молодую душу Альбера, Сальери убивает Моцарта.

В этой гибели на вершине торжества, в этом возмездии в час победы, в этом суде над победителем есть поистине античная трагедийность и глубочайший философский смысл.

Видимая победа («освобождение») не есть еще истинная победа и свобода. Важно, как добыта эта победа. Если деяние творится не в согласии с жизнью и ее законами, оно по существу своему преступно, и возмездие назревает в нем самом. Жизнь творит над преступником свой мудрый суд за то, что преступник не смотрит ей прямо в лицо, не понимает ее законов и пытается утвердить над ней свои собственные. То, что он считает своей победой, на деле лишь означает, что в своем волюнтаризме, в своем стремлении руководствоваться только своими законами, он дошел до апогея, до мыслимого предела. Так во время «пира при свечах», в момент торжества, вместе с мыслью о смерти к Барону приходит мысль о сыне, наследнике, а за нею ползет и другая – мысль о том, что необходимо убрать его с пути. И у Герцога Барон решается на низкую подлость, обвинив отсутствующего сына в покушении на отцеубийство и ограбление. Так Сальери совершает тягчайшее преступление, лишая гения жизни. Так Дон Гуан, считая, что ему все дозволено, глумится над прахом умершего – и тем оскорбляет, сам того не желая, Дону Анну.

Вот в такие моменты и происходят, наконец, решающие столкновения, грандиозные конфликты между всей практикой героя, всей его философией и – жизнью, которая жестоко мстит ему, ниспровергая выдуманные им «законы» и водружая свои. Под давлением этих естественных законов герой вынужден изменять себе, отступать от своего кодекса, своей догмы. Устами сына жизнь говорит Барону правду о нем самом, и Барон, всю жизнь попиравший человечность, гибнет от потрясения, вызванного высокочеловеческим движением души – проснувшимся в нем чувством чести. Сальери, считавший атрибутом гения жречество и отрешенность, терпит крах, сраженный простыми словами Моцарта о гении и злодействе. Само преступление – убийство

автора только что прозвучавшего Реквиема – заставляет Сальери изменить себе, усомниться в своей правоте и, значит, гениальности, что для него равносильно смерти. Дон Гуан изменяет себе, полюбив Дону Анну, оскорбленную им. Он, которому смерть была всегда безразлична, который всегда играл с ней, встречает ее в самый сладкий момент своей жизни, когда она ему в высшей степени небезразлична, и умирает не в честном бою, а смертью нелепой, бессмысленной, унизительной, хоть он и встречает ее мужественно.

Все герои эти – незаурядные личности, незаурядные огромностью своих «хотений», целеустремленностью, страстностью натур. Но как бы ни были могучи эти люди, они не могут стать в полной мере свободными, а значит, счастливыми, ибо над всеми ими властен закон, выраженный Моцартом: гений и злодейство – две вещи несовместные. Злодеяние – акт индивидуалистической, античеловеческой «свободы»; такая «свобода» враждебна гению, который есть самое высокое проявление добра, а без добра нет свободы.

Не случайно это говорит именно Моцарт. Пушкин взирает на жизнь с разных сторон, поворачивает ее разными гранями: на одной из них личность предстает величественной и мощной, на другой – ничтожной и слабой; Статуя Командора есть одновременно и воплощение тупой и косной силы, и орудие справедливой кары; жизнь соседствует со смертью; торжество героя обращается в его гибель. Пушкин взглянул на жизнь широко и объективно и показал, что неспособность именно так смотреть на нее, понять ее многообразие и закономерности, стремление создавать свои собственные законы – все это «ложная мудрость», ведущая к краху. Моцарт – самый светлый образ «Маленьких трагедий», какой «гранью» ни повернешь его. Ибо ему не чуждо ничто Человеческое, именно он живет полной жизнью, ничего не нарушая, не выдумывая догм, не поклоняясь идолам, вслушиваясь и вглядываясь в самое жизнь. Он разносторонен, и поэтому у него самый светлый ум, и «ложная мудрость мерцает и тлеет» перед ним. Погибнув физически, он остается истинным победителем, остается сильнее, чем Барон, Сальери и Дон Гуан. Слабость их в сравнении с Моцартом – в их тенденциозной узости, в том, что, желая неограниченной свободы, они свою личность подчинили всецело

одному эгоистическому «хотению» и этим отрезали путь к гармонии, нарушили законы жизни. В «Маленьких трагедиях» – тоска по такой гармонии, и стремление к ней – в образе Моцарта. Дисгармоничность героев, окружающих Моцарта, – это дисгармоничность Алеко, который «для себя лишь хочет воли». Стремясь завоевать свободу для себя всеми доступными средствами, считая, что все они хороши, герои выбирают такой путь, который противоречит самому понятию свободы и неизбежно ведет к преступлению. Наиболее чудовищным из этих преступлений выглядит то, которое совершил Сальери. Образ этот, как и вся тетралогия, говорит о том, что Пушкин, быть может интуитивно, многое понимал и многое предвидел, что философия «Маленьких трагедий» – это не отвлеченное философствование, но предостережение. Преклонение перед собственной абстрактной догмой, культ своего «я», вера в свою избранность, в свое несомненное право на злодеяние «во имя идеи»; изуверство, попрание живого человеческого чувства, убежденность в том, что «все дозволено», – вот что такое Сальери. Еще не существовало слова «сверхчеловек», еще не родился Ницше и не были сформулированы положения его жалкой философии, когда Пушкин вынес ей свой приговор как мировоззрению идеалистическому, немощному и обреченному в зародыше. Противопоставление «печного горшка» и «бельведерского кумира» было не только поэтическим образом, но таило в себе глубочайший социальный смысл. Мудрым чутьем диалектика Пушкин проник в законы развития общества и понял, что всяческий «бонапартизм», идеология «исключительности» и крайнего индивидуализма, возникает неизбежно на основе буржуазно-мещанской. Надменный и аристократичный Сальери при ближайшем рассмотрении оказывается ограниченным мещанином. Этот «возвышенный», «витающий в облаках», отрешенный от «прозы жизни» жрец искусства – прямой наследник рыцаря-буржуа, трясущегося над кровавыми, но от этого не перестающими быть весьма прозаичными, сундуками с золотом. И если Моцарт пренебрегает «презренной пользой», то «сверхчеловек» Сальери проявляет неожиданный, казалось бы, практицизм, обосновывая необходимость убийства творца духовных сокровищ именно соображениями пользы; отсюда недалеко и до «долга», и до «права».

Но какое отношение имеет к философии «печного горшка», к буржуазно-мещанскому мировоззрению Дон Гуан? Непосредственное; ибо взгляды Дон Гуана, следуя которым он стремится взять от жизни все, не давая ей ничего, суть в конечном счете проявление практицизма, который и толкает его к принципу «все можно». Личность, принадлежащая эпохе Возрождения, несет в себе не только светлые, но и мрачные ее черты. Человеческая личность, «возрождавшаяся» в ту эпоху, возрождалась в новом качестве – как личность буржуазная. Культ этой личности и ее разума выродился впоследствии в буржуазный рационализм и индивидуализм.

Сама жизнь раскрыла перед Пушкиным свои глубины и указала ему на врага, с которым должен бороться освобождающийся человек. Этот враг еще только набирает силы, у него все впереди. Капитализм и буржуазия с ее печным горшком, который ей, безусловно, дороже всех «бельведерских кумиров», стремительно идут вперед, выполняя свою неизбежную и необходимую историческую миссию; но пройдет всего сто лет, настанет период агонии – и тогда воинствующее мещанство исторгнет из своих недр страшное свое детище – фашизм, в котором самое ужасное выражение найдет «сверхчеловеческий» индивидуализм. И люди смогут узнать в фашистских бестиях, в фашистской догме, во имя которой попирается человечность, в фашистской философии исключительности, в уворованном у Канта «категорическом императиве», превращенном в проповедь беспринципности, – те черты, на которые указал поэт в своей тетралогии.

Борьбе с этим началом, борьбе, далеко еще не закончившейся, – борьбе за истинную свободу, – и посвящены «Маленькие трагедии». Эта симфония рисует беспримерную в истории литературы, не шекспировского, не дантовского – пушкинского масштаба картину пути Человека к свободе.

Как в первой части классической четырехчастной симфонии, в «Скупом рыцаре» заложен фундамент, звучит основная тема, которая в дальнейшем будет подвергнута разработке; здесь положено главное – социальное – начало всех конфликтов. От Барона тянется нить, соединяющая его с другими героями. Он – а не «аптекарь бедный» (слова Жида) – вырабатывает тот яд, который восемнадцать лет носит Сальери, которым отравлен Дон Гуан.

Два противоположных, но самой своей противоположностью и борьбой соединенных начала выступают в Бароне и Моцарте; борьба между ними составляет содержание тетралогии – так же, как борьба противоречий составляет содержание жизни. Противостоящая Барону линия «бельведерского кумира» в «Скупом» была намечена, но герою, воплощающему ее, здесь нет места: сама тема трагедии – тема свободы через богатство, пресловутого «печного горшка» исключает всякую возможность появления чего-либо светлого. Личность, несущая в себе основное человеческое начало – творческое, – появляется только во второй трагедии – трагедии творчества, где даже потомок Барона – Сальери – не может не носить печати большего (пусть даже внешнего) благородства. В области искусства Сальери воплощает начало Барона; именно поэтому он не является подлинным творцом («гением», сказал бы Моцарт) и профанирует искусство, опошляет его; но его уже объединяет с Моцартом та любовь к музыке, которая олицетворяет его тягу к высокому. В Дон Гуане – этом творце любви, «импровизаторе любовной песни» – качества Барона и Моцарта сочетаются и вступают в непосредственную схватку. Это постепенное сближение двух противоположных линий наряду с непрекращающейся их борьбой и отдалением друг от друга, эта неразрывная связь и борьба между началами Жизни и Смерти – все это и есть диалектика Пушкина.

Так Пушкин приходит к «Пиру во время чумы». Так взаимодействие и борьба двух начал – Барона и Моцарта – через Сальери и Дон Гуана приводит к Вальсингаму, в котором соединились и внутренняя мощь и гордое одиночество Барона, и напряженное раздумье Сальери, ищущего справедливости и истины, и отвага Дон Гуана, и творческий гений Моцарта, в час смертельной опасности диктующий Председателю бессмертные строфы гимна Чуме.

Неожиданно появившаяся, не намеченная в списке (до 30-го года не было никаких упоминаний о ней) трагедия «Пир во время чумы» оказалась для Пушкина более нужной, чем «Ромул и Рем», «Павел I» и все остальные, вместе взятые. Ибо она стала финалом симфонии. «Пир во время чумы» – решающий этап на пути Человека к свободе. От мрачной бездны – подвала с золотом –

к снежным вершинам человеческого духа – таков этот путь борьбы, путь, на котором победы оборачиваются трагедиями, а поражения заключают в себе победу и прокладывают дорогу дальше. Ибо, как сказал вслед за Гёте Энгельс, «все, что возникает, заслуживает гибели».

И если Моцарт – жертва, а Дон Гуан – отважный рыцарь, то в «Пире» во весь рост встает человек, стремящийся к высшей духовной свободе, – безоружный человек, бросающий свой вызов в лицо слепой, стихийной силе, самой смерти. Здесь к триптиху «свобода – творчество – любовь» присоединяется огромное обобщающее полотно: Жизнь и Смерть.

Тетралогия была начата под знаком восстания и поражения декабристов: из размышлений о путях развития истории родился «Скупой рыцарь». Не случайно последняя трагедия, этот апофеоз тетралогии о борьбе за свободу, тесно связана с самым значительным явлением времени – событиями на Сенатской площади.

В этом, казалось бы, отвлеченном философском произведении – и одиночество поэта, запертого в кольце не только холерных карантинов, но и карантинов непонимания и одиночества, потерявшего после декабря лучших друзей (не зря, вчитываясь в стихотворение «Чем чаще празднует Лицей...», мы в деталях узнаем обстановку пира во время чумы); и трагическое бессилие и героизм Человека, гордо противостоящего, несмотря на «ничтожность средств», страшной «силе вещей» (записка «О народном воспитании»), и те поиски, нащупывание гармонии, которые, как верно заметил один советский поэт, в конечном счете привели друзей Пушкина на Сенатскую площадь.

В «Пире во время чумы» то отвратительное начало, которое окружило себя ореолом в образе Барона, которое обнаружило свою античеловеческую и нетворческую сущность в Сальери, свое ханжество и свою лживость – в Дон Карлосе, – это начало низведено до мещански-бабьего в образе Луизы; именно о ней сказаны мудрые слова: «Нежного слабей жестокий». Здесь действует только высокое, и даже индивидуализм Вальсингама предстает здесь как героизм гордого человека, презирающего смерть. Здесь побеждает окончательно «бельведерский кумир», здесь он торжествует. Равно прекрасны и огненный гимн Председателя, и песня

Мери, в которой звучит такая же героическая и в то же время моцартовски-человечная нота: самоотверженная любовь страшится смерти только для любимого. Песня Мери и гимн Вальсингама тяготеют друг к другу, ибо их слияние и даст ту гармонию, через которую только и достижима свобода духа.

И вот появляется Священник, и происходит последний в «Маленьких трагедиях» поединок – поединок между слепой верой и мятежным разумом. Священник – не мракобес, он творит действительно святое дело, находясь рядом со страдающими людьми и облегчая их участь. И этим он силен. И Вальсингам, сильный, со своей стороны, тем, что он, как Наполеон в стихотворении «Герой»,

...хладно руку жмет чуме,
И в погибающем уме
Рождает бодрость, –

понимает, что это – далеко не все, что должен делать Герой, обязанный быть прежде всего Человеком, бороться вместе с людьми и за людей. И он смущен призраком жены – своей «Дженни», столь человечный образ которой только что возник в песне Мери. Но идти за Священником он все же не может – не может стонать, и плакать, и молиться вместе с теми, кто страдает и покорно подчиняется каре божьей. И потому так тверды его последние слова, которые заставляют Священника оставить его в покое и уйти. Вера Священника, его мировоззрение противны гордому существу Вальсингама, который скорее прислушается к высокому откровению Мери, чем к проповеди Священника. Не она вселит гармонию в душу Председателя, не она заставит его действовать.

Герой «Пира во время чумы» – единственный из героев «Маленьких трагедий», кто не гибнет и не терпит краха на сцене. Он находится на высочайшей из вершин, возможных в мире «Маленьких трагедий». Ему остается один шаг к гармонии между собою и людьми и тем самым – к свободе. Но куда сделать этот шаг, какая «новая вера» приведет к этому?

«Председатель остается, погруженный в глубокую задумчивость», – гласит ремарка.

Герой последней трагедии остается жив. Он задумывается.

Таково, в самых общих чертах, грандиозное здание «Маленьких трагедий». Они неисчерпаемы, как искусство, как истина; здесь каждая мысль – великая мысль. Пушкину непостижимым, казалось бы, образом удалось воссоздать самое жизнь, в гениальной художественной форме создать философскую концепцию жизни как явления глубоко противоречивого и в то же время развивающегося по непреложным законам. «Маленькие трагедии» – это торжество диалектики; они являют пример произведения революционного, созданного для будущего, устремленного в будущее; в прошлом им тесно, они полны поразительных прозрений. Именно поэтому они так долго оставались непонятыми или недопонятыми.

Тот образ Человека, который создается постепенно и сверкает прекрасными и разнообразными гранями в Моцарте, Дон Гуане, Вальсингаме, есть образ Пушкина – нежного, солнечного, отважного и мудрого, свободолюбивого и человечного, – Пушкина, который шестью годами позже подвел итог «Маленьких трагедий», а вместе с тем и своей жизни в бессмертных словах:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал.

Он обличал тех, кто «для себя лишь хочет воли», кто нарушает святые законы жизни и человечности, показал, как глупо, как безумно стремление остановить жизнь, повернуть ее вспять. Но есть и другие «безумцы» – это и Моцарт, и Дон Гуан, и Вальсингам; так называют их Сальери, Священник и все те, кому непонятно, что такое настоящая свобода. Они – «безумцы», потому что отваживаются нарушить другие законы – законы духовного рабства, косности, лжи, законы «печного горшка». «Маленькие трагедии» – гимн этим «безумцам».

Автор Гимна Чуме боролся за бессмертие в самой смерти. Автор «Маленьких трагедий», создавший в них образ человека, устремленного в будущее, – свой образ, – завоевал это бессмертие. И именно о нем сказаны те слова, которые вряд ли могли

быть сказаны о каком-нибудь другом художнике, – мудрые слова Гоголя: «...это русский человек в конечном его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет».

«Маленькие трагедии» долго ждали своего времени. Мы не заметили, как оно пришло.

Двадцать строк[2]

(Пушкин в последние годы жизни и стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный»)

И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

А.С. Пушкин

Нам грязным что может казаться привольнее –
сплошною ванною туча, и вы в ней.
В холодных прозрачнейших пахнущих молнией
купаетесь в душах душистейших ливней.
А может быть, это в жизни будет,
на что же иначе, когда не на это,
поэтов каких-то придумали люди.
Или я в насмешку назван поэтом?

В.В. Маяковский

Есть произведения, которые кажется невозможным анализировать, ибо истины, заключенные в них, настолько огромны, что на первый взгляд могут выглядеть слишком простыми.

Есть произведения, которые трудно разбирать – и потому, что они разбирались много раз, и потому, что они зачитаны и приобрели хрестоматийное сияние банальности.

Есть, наконец, произведения, к которым страшно подступаться со строгим анализом, так как в каждое из них вложена целая жизнь и каждая их строка написана кровью.

Все это можно сказать о стихотворении, первая строка которого стоит в подзаголовке статьи. Считается, что оно – одно из

[2] Первая публикация: Вопросы литературы. 1965. № 4. С. 111–145.

самых известных стихотворений Пушкина. Это неточно. Оно не одно из самых известных, а одно из самых прославленных. Слава же нередко скорее отдаляет, чем приближает. Потому в задачи этой статьи не входит дать какую-то новую концепцию или очередной разбор знаменитого стихотворения, – ни одна концепция, ни один разбор не охватят его целиком. Задача – помочь приблизиться к этим двадцати строкам, на время отставив их хрестоматийную славу на второй план. Дорога эта длинна, но ее стоит пройти.

* * *

31 августа 1836 года Александр Карамзин, сын Николая Михайловича Карамзина, писал в Швейцарию брату Андрею письмо, в котором сообщал о своем здоровье и, по обыкновению, делился новостями жизни петербургского света. Рассказывая о праздновании своих именин, он между прочим заметил: «Обедали у нас Мещерский и Аркадий (А. Россет – *В. Н.*). После обеда явились Мухановы... Старший накануне видел Пушкина, которого он нашел ужасно упадшим духом... вздыхающим по потерянной фавории публики. Пушкин показал ему только что написанное им стихотворение, в котором он жалуется на неблагодарную и ветреную публику и напоминает свои заслуги перед ней. Муханов говорит, что эта пьеса прекрасна»[3].

Таково первое по времени – из известных нам – письменное упоминание о том стихотворении, строки которого ныне высечены на пьедестале памятника, стоящего на площади Пушкина в Москве. Можно даже сказать, что мухановский пересказ – в какой-то мере – есть также первое из известных нам толкований стихотворения «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» (будем по традиции называть его просто «Памятник»).

Толкование это в наши дни покажется, пожалуй, странным. Автор «Памятника» предстает перед нами в непривлекательном, жалко-меркантильном свете: «вздыхая», «жалуясь» на «неблагодарную» публику, «напоминая свои заслуги перед ней», он как бы выторговывает у нее право на потерянную «фаворию». В лучшем случае это толкование показывает, как мало понимали

[3] См.: *Карамзина Е.А., Карамзина С.Н., Карамзин А.Н.* Из писем 1836–1837 года // Пушкин в воспоминаниях современников. СПб.: Академический проект, 1998. Т. 2. С. 359.

Пушкина его современники и даже знакомые. Любой «средний» школьник, проходящий литературу по учебнику С. Флоринского, может объяснить, что Пушкин никому не жалуется и ничего не «напоминает публике». Раскрыв учебник, этот школьник прочтет: «В IV строфе содержится *основная мысль* (курсив мой – *В. Н.*) всего стихотворения – оценка Пушкиным идейного смысла своего творчества, Пушкин утверждает, что право на признание и любовь народа он заслужил, во-первых, высокой человечностью своего творчества («чувства добрые я лирой пробуждал»); во-вторых, своей борьбой за свободу («в мой жестокий век восславил я свободу», а в варианте этой строки он назвал себя последователем революционера Радищева: «вслед Радищеву восславил я свободу»); в-третьих, защитой декабристов («и милость к падшим призывал»)».

Итак, это и есть основная мысль всего стихотворения «Памятник», которое проходится в наших школах обязательно, при любых сокращениях программ. Согласно этой канонической для школьного преподавания трактовке, Пушкин вовсе не напоминает свои «заслуги» «публике», отнюдь. Он напоминает свои заслуги народу. Он не «жалуется» – он заявляет и обосновывает свои претензии, но не «публике», а народу. Он торгуется – но не с «публикой», а с народом. Он выторговывает – но не «фаворию», а любовь и признание.

Могут с негодованием возразить, что кощунственно видеть такое «торгашеское» истолкование там, где «во главу угла» ставятся «чувства добрые», свобода и другие великие понятия.

Однако негодование здесь неуместно. Пушкин не позволяет так возразить. Его Сальери поклонялся великому понятию – искусству, у него была величайшая цель – спасение искусства. Этой целью он оправдывал величайшее преступление – убийство человека. Скупой Рыцарь вдохновлялся чрезвычайно высокой целью – он стремился к духовной независимости. Руководствуясь этой целью, он превратил в шесть сундуков золота «слезы, кровь и пот» своих должников. Пушкин лучше многих других ведал, как выгодно торгуют именно высокими словами и великими понятиями и какой неслыханный барыш может такая торговля – до поры до времени – приносить. Полагать, что Пушкин, подобно Барону, копил, собирал «заслуги», а за пять месяцев до смерти предъя-

вил «задолжавшему» народу счет на бессмертие и что именно в этом и заключается «основная мысль всего стихотворения», – полагать так – это и значит кощунствовать. Замена «фаворii» «народной любовью», а «заслуг» – «оценкой идейного смысла своего творчества» в этом случае мало что меняет. Никакое «перечисление», никакой «счет» к народу не могут быть «основной мыслью» «Памятника»; иначе это стихотворение было бы глубоко безнравственным. Оно утверждало бы читателя и учащегося в сознании того, что бескорыстию нет места даже в сфере духа, что все высокие понятия и красивые слова – вранье, ибо за ними прячется в конечном счете простейший, древний и всесильный принцип мены, мзды; я – тебе, ты – мне, а что сверх того, то либо смешное донкихотство, либо красивый камуфляж; добро делается во имя выгоды, платы в виде ответного добра, а не во имя добра как веления человеческой совести.

Таким образом, чисто «академическая», казалось бы, проблема анализа стихотворения поворачивается к нам своею нравственной стороной.

Здесь не может не возникнуть вопрос. О «Памятнике» существует целая литература. На рубеже нашего века начался спор об этом стихотворении – спор, в котором на протяжении многих лет в той или иной мере приняли участие видные исследователи: Вл. Соловьев, С. Венгеров, М. Гершензон, П. Сакулин, В. Вересаев, И. Фейнберг и др. Это стихотворение толкуют и комментируют многие пушкинисты; о нем написано большое исследование М. Алексеева. Проделана огромная работа. Проделана она, вероятно, не для самих исследователей, но – как итог – для тех людей, которые читают Пушкина и изучают его в школах и вузах. Каковы же ее практические результаты в этом – народном – смысле? Каковы уроки, извлеченные из споров о «Памятнике», и извлечены ли они?

* * *

То понимание «Памятника», с которым сталкиваешься, читая приведенный отрывок из письма Александра Карамзина, не было чем-то экстраординарным; напротив, оно было во многом типично для эстетического уровня тогдашнего русского общества. Более

того: подобное понимание (в несколько видоизмененном варианте, очищенном от откровенно обывательского налета) и было впоследствии возведено в степень научной истины и педагогического руководства. Задолго до революции сформировалась концепция (ставшая традиционной, канонической), смысл которой в общем виде сводился к следующему. Пушкин в течение жизни не раз ошибался относительно роли искусства и места художника в жизни общества, проповедуя «чистое искусство», призывая поэта «не дорожить любовию народной», провозглашая: «Цель поэзии – поэзия...»; однако в своей поэтической практике он сплошь и рядом противоречил своим же декларациям, а в стихотворении «Памятник» отрекся от них совершенно и сознательно. Ибо «Памятник» – это именно перечисление и прославление заслуг поэта перед народом.

Так, например, в монографической статье о стихотворении («Последний завет Пушкина») крупнейший пушкинист С. Венгеров писал, что взгляды Пушкина на задачи искусства «всего менее отличаются устойчивостью», что поэт мог «в минуту полемического раздражения» проповедовать искусство, оторванное от народа, чуждое общественных интересов. «Сердито говорит он в одном из своих писем: “цель поэзии – поэзия”, – пишет С. Венгеров и продолжает: – Но не говорит ли нам последний завет великого поэта – его величественное стихотворение “Я памятник себе воздвиг нерукотворный” – о чем-то совсем ином?» Доказывая, что «Памятник» есть отречение поэта от былых заблуждений эстетского толка, проповедь гражданственности поэзии (в этом и видится «последний завет»), автор анализирует четвертую строфу стихотворения, обращая особое внимание на то, что строка «Что звуки новые для песен я обрел» в окончательной редакции заменяется строкой: «Что чувства добрые я лирой пробуждал». По этому поводу Венгеров пишет: «И зачеркивается формула эстетическая, а взамен ее дается учительно-гражданская». На этом статья заканчивается.

Объяснение замены одной строки другою само по себе справедливо. Но поскольку из статьи в целом вытекает, таким образом, что весь «Памятник» есть «последний завет» Пушкина в «учительно-гражданском» духе, то возникает вопрос: откуда взялась и зачем нужна последняя, пятая строфа?

Веленью Божию, о муза, будь послушна,
Обиды не страшась, не требуя венца,
Хвалу и клевету приемли равнодушно,
И не оспоривай глупца.

Едва заменив «эстетическую» формулу «учительно-гражданской», Пушкин снова «принимается за свое» и прокламирует абсолютную автономность художника с самой откровенной категоричностью! До сих пор говорилось о связи с народом, о народном признании, народной хвале – и вдруг выясняется, что художник послушен только «веленью божию», что ему не нужна ничья хвала, что, стало быть, «цель поэзии – поэзия...»!

Именно так понималась (да и сейчас нередко понимается) эта «загадочная, волнующая своей непонятностью строфа, совершенно не увязывающаяся со всем строем предыдущих строф» (Вересаев).

Что же делают с ней исследователи?

Они с ней ничего не делают. Они ее просто опускают, – именно так и было сделано еще в статье Венгерова. В лучшем случае говорят о ней скороговоркой. Но если в научных трудах ей все же и уделяется внимание, то на практике это результатов не дает: в школьном изучении строфа до сего времени либо стыдливо замалчивается, либо невразумительно пересказывается: в ней видится «добавление» – то ли необязательное, то ли нежелательное. Какие учебные и нравственные результаты дает эта фигура умолчания – объяснять излишне.

Недоразумение с пятой строфой и было одним из поводов появления в начале нашего века остроумной и скандальной концепции М. Гершензона. Убежденный эстет, мистик, видевший в поэзии Пушкина «символы», которые необходимо «расшифровывать», встал на защиту великого пушкинского стихотворения от пушкинистов. В своей статье о «Памятнике» (она вошла в книгу Гершензона «Мудрость Пушкина», выпущенную в 1919 году) он противопоставил «традиционному» – в том числе венгеровскому – пониманию стихотворения («перечисление заслуг», манифест гражданской поэзии) следующее толкование: в четвертой строфе «Памятника» Пушкин говорит не от своего лица, он излагает чужое мнение – мнение о себе народа («И долго буду

тем любезен я народу...»)[4]. Строфа «расшифровывается» так: «Знаю, что мое имя переживет меня; мои писания надолго обеспечивают мне славу. Но что будет гласить эта слава? Увы! Она будет трубным гласом разглашать в мире клевету о моем творчестве и о поэзии вообще. Потомство будет чтить память обо мне не за то подлинно-ценное, что есть в моих писаниях и что я один знаю в них, а за их мнимую и жалкую полезность для обиходных нужд, для грубых потребностей толпы»[5]. Иными словами, четвертая строфа, по Гершензону, есть «косвенная речь», и читается она с грустно-иронической интонацией – примерно так: «И долго буду тем любезен я народу, что (мол) чувства добрые я лирой пробуждал, что (дескать) в мой жестокий век восславил я свободу и (видите ли!) милость к падшим призывал...»[6]

Толкование свое Гершензон подтверждает многочисленными ссылками на другие высказывания Пушкина, в том числе на слова: «Цель поэзии – поэзия...» и «Поэт! не дорожи любовию народной». «Я утверждаю, – продолжает он, – что лишь при таком понимании первых четырех строф становится понятной пятая, последняя строфа “Памятника”, совершенно бессмысленная в традиционном истолковании пьесы... Ее смысл – смирение пред обидой. Поэт как бы подавляет свой невольный вздох. Горька обида, но таков роковой закон – “Божье веление”; покорись Божьей воле: вот что говорит эта строфа...»[7]

Итак, вместо величественного манифеста «учительно-гражданской» поэзии – ироническая «косвенная речь», а вместо отступления Пушкина с позиций «чистого искусства» – окончательное утверждение на них (строка же о «звуках новых» заменяется строкой о «чувствах добрых» лишь потому, что «звуков» народу не понять). Наконец, если в «традиционном» истолковании пятая строфа практически не существует, то Гершензон старается строфу объяснить, целостность стихотворения – восстановить. Вот почему концепции Гершензона, по сравнению с «традиционной», нельзя отказать по крайней мере

[4] Мысль о том, что четвертая строфа есть не прямая, а косвенная, речь (от имени народа), была впервые высказана Вл. Соловьевым (1899).

[5] См.: *Гершензон М.О.* Памятник // *Гершензон М.О.* Избранное. Мудрость Пушкина. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2015. С. 47.

[6] Там же.

[7] Там же.

в пафосе осмысления, пафосе самостоятельной мысли. Этим она и привлекательна. И хотя она не раз опровергалась при помощи хитроумных – пожалуй, даже слишком хитроумных – литературоведческих доводов, к ней и сегодня с опаской относятся некоторые «маститые» пушкинисты и с откровенным любопытством – молодежь.

Между тем концепция Гершензона действительно глубоко порочна, и не только в специально научном смысле, но прежде всего в смысле нравственном.

Отличительная черта Пушкина – его великая чистота. Гершензоновская трактовка порочна своей нечистотой, своим цинизмом. Гершензоновское чтение четвертой строфы – это чтение не от лица Пушкина, по-серьезному простодушного, мудрого и честного, а от лица Пушкина хитрого, лукавящего, увертывающегося от «прямой речи», – от лица не-Пушкина, человека, который под видом серьезности втихомолку иронизирует над понятиями свободы, добрых чувств и милости к падшим.

Эти понятия для него слишком банальны.

Говоря же словами современника Гершензона – Блока, эти понятия были бы банальными, если бы не были священными.

Так «академический» вопрос об одном стихотворении обернулся вопросом сугубо современным. Всею плотью своею концепция Гершензона принадлежит к тем явлениям, которые возникают в эпохи общественного упадка, в эпохи, когда то, что считалось ценным и было им, для части общества оказывается скомпрометированным. Ценности либо используются для спекуляций, либо подвергаются осмеянию; понятия, которые были святыми, пародируются; в определенных кругах общественное самосознание подменяется общественным скептицизмом. Вот почему (не только в силу своих «чисто» научных взглядов) Гершензон приписывает Пушкину мысль о том, что «пленительный кумир» славы, народного признания «оказался безобразным скелетом; вот кости лица скалятся дьявольской насмешкой: он издевается над ожиданием!»[8]. И снова вспоминается Блок: «Эта болезнь – сродни душевным недугам и может быть названа “иронией”. Ее проявления – приступы изнурительного смеха, который начинается с дьявольски-издевательской провокаторской улыбки,

[8] См.: *Гершензон М.О.* Памятник. С. 49.

кончается – буйством и кощунством... Человек хохочет, – и не знаешь, выпьет он сейчас, расставшись со мною, уксусной эссенции, увижу ли его еще раз?.. Я хочу потрясти его за плечи, схватить за руки, закричать, чтобы он перестал смеяться над тем, что ему дороже жизни, – и не могу... Кричите им в уши, трясите их за плечи, называйте им дорогое имя, – ничто не поможет. Перед лицом проклятой иронии – все равно для них: добро и зло, ясное небо и вонючая яма, Беатриче Данте и Недотыкомка Сологуба. Все смешано, как в кабаке и мгле... захочу – "приму" мир весь целиком, упаду на колени перед Недотыкомкой, соблазню Беатриче; барахтаясь в канаве, буду полагать, что парю в небесах; захочу – "не приму" мира: докажу, что Беатриче и Недотыкомка одно и то же...»[9]

Холодная ироничность, рассудочная извращенность, откровенный снобизм концепции Гершензона – той же природы. Но именно поэтому к ней относятся и другие слова из блоковской статьи «Ирония»: «Не слушайте нашего смеха, слушайте ту боль, которая за ним».

Цинизм не падает с неба. Как общественное явление он пассивен, вторичен по своей природе. Часто он вырастает на почве, разрыхленной вульгаризацией. Именно там, где благонамеренно-упростительская «традиция» спекулятивно использует несколько «высоких слов», появляется кто-то, раздраженно отрицающий само их священное значение. Цинизм концепции Гершензона был болезненной реакцией на вульгаризацию мыслей Пушкина. И если Венгеров всю свою статью посвятил четвертой строфе, то Гершензон сделал то же самое, только истолковал эту злополучную строфу в прямо противоположном смысле. Он был в известной мере вызван на это: цинизм – эхо вульгаризации. Вот почему, иронизируя над «традицией», Гершензон методологически повиновался ей, пассивно шел именно в ее русле. Цинично-антиобщественная концепция оказалась нелюбимым, но вполне законным детищем декларативно-«гражданской»; и последняя бессильна «убить» это свое детище именно потому, что сама породила его.

Взгляды прямо противоположные, а методология одна.

[9] *Блок А.А.* Ирония // *Блок А.А.* Собрание сочинений: в 8 т. М.-Л.: Гослитиздат, 1962. Т. 5. С. 346.

И выдумана она не Гершензоном.

Живое тело стихотворения разымается как труп. Не для научного анализа – при анализе «разъятие» неизбежно, – а для того, чтобы из двадцати полных мысли строк выбрать четыре, отличающиеся от других тем, что в них наиболее, казалось бы, ясно проглядывает нужная – в данном случае «учительная», «гражданская» – тенденция. Такой «нужной» оказывается четвертая строфа: в ней есть слова, подходящие к заранее придуманной концепции о Пушкине, отрекшемся от «эстетских» заблуждений. И эти-то четыре строки, эта-то часть живого тела и выдается за его душу, провозглашается его «идеей», его «основной мыслью»; все остальное – за борт.

Методология эта слишком хорошо известна. Она исходит из обывательского представления, что искусство есть приложение – иногда полезное, иногда хлопотное – к жизни политической, социальной, нравственной и чуть ли не экономической; что в качестве такого приложения его и следует использовать, толковать, направлять...

Какими бы словами ни маскировалась эта своекорыстная методология, буржуазная по самой сути, она одинаково порочна всегда. На словах «идейная», а на деле формалистическая, она придает произведению мелочный смысл, принижает искусство, видя в нем облечение нужных «мыслей» в «высокохудожественную форму». Пренебрегая тем, что у искусства – свои законы и что, согласно этим законам, «идея» произведения выражается всей его целостностью, а не какой-либо частью, эта методология умерщвляет произведение именно ради нужной ей, понятной ей части. Она удовлетворяется синицей в руках, но важно делает вид, что синица эта – журавль.

В жалком потребительстве такого мышления – его пассивность и его скрытый цинизм. Не удивительно, что на подготовленной таким образом почве произрастают цветы цинизма явного, почти открыто иронизирующего над святыми понятиями.

Широко известно, что когда у Льва Толстого спросили, «что он хотел сказать» романом «Анна Каренина», в чем его «идея», его «основная мысль», писатель ответил: «Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, который я написал,

сначала». Толстой вступился за живое тело – и за живую душу – своего детища.

Думаю, если бы у Пушкина спросили, что он «имел в виду выразить» «Памятником», в какой строфе «заложена» его «основная мысль», он ответил бы примерно то же, что и Толстой.

Впрочем, однажды он и ответил то же, что Толстой, только лаконичнее: «Ты спрашиваешь, какая цель у Цыганов? Вот на! Цель поэзии – поэзия...»

...Казалось бы, этот эпизод борьбы вокруг Пушкина – спор между цинизмом и породившей его вульгаризацией – должен был послужить предупреждением, хорошим историческим уроком, должен был лишний раз подтвердить, что недостаточно клеймить тот или иной порок, необходимо искать его истоки, необходимо подчас и на себя оборотиться.

Но – история повторяется... Мы увидим это, вернувшись к той цитате из современного школьного учебника, которая была приведена в начале статьи. Мы увидим это, читая серьезное исследование, в котором о заключительных строках стихотворения «...Вновь я посетил» черным по белому пишется: «Для этого заключения и написано все стихотворение (!). Здесь раскрывается его идея, его лирический и философский подтекст...»[10]. А выше, после громогласного порицания Гершензона, приводится та же (все та же!) четвертая строфа «Памятника» и говорится: «Утверждение независимости поэта от правительственной опеки и светской “черни” нередко приводило его (Пушкина – *В. Н.*) к мысли об автономности искусства. Лишь (!) в стихотворении “Я памятник себе воздвиг нерукотворный” Пушкин нашел окончательную формулу (!), разрешавшую его сомнения и противоречия»[11]... История повторяется. И снова многих исследователей и педагогов повергает в целомудренное смущение «загадочная» пятая строфа: после «признания ошибок», после таких понятных и приятных слов, как «народ», «народная тропа» и пр., в этой строфе стоит (все еще!) какое-то «веленье божие». В 1949 году один из комментаторов даже зафиксировал свое недоумение печатно: «Нельзя сказать, что и в окончательной редакции этот

[10] *Степанов Н.Л.* Лирика Пушкина. Очерки и этюды. М.: Советский писатель, 1959. С. 405.

[11] Там же. С. 100–101.

стих получил удачную форму: Веленью божию (?), о муза, будь послушна...»[12]

Этот вопросительный знак в скобках многого стоит. Он сигнализирует о желании, воздав Пушкину хвалу за «правильные» слова, пожурить его за «идейно нечеткие формулировки». Сильно досталось бы автору этого «веленья божия», если бы он не был Пушкиным. Тут дело не ограничилось бы вопросительным знаком.

Но то было в 1949 году. Сейчас с Пушкиным таким тоном редко разговаривают. Однако метода – та же. Можно отлить кумира в бронзе и поклоняться ему, как идолу; но можно – одновременно! – относиться к этому изваянию как к истукану, которого удобно вертеть как заблагорассудится и ставить туда, куда хочется.

Пушкин был знаком с этой методой. В пятой строфе он мудро избежал уточнений относительно того, какую хвалу и какую клевету следует принимать равнодушно, ибо знал, сколь разнообразные формы может обретать и та и другая. Он немало знал о будущем своей музы. Но самое горькое его знание состояло в том, что он видел: если одни находят радость в том, чтобы «мыслить и страдать» вместе с поэтом, то другие испытывают удовольствие, выставляя ему оценки.

Холодная толпа взирает на поэта,
Как на заезжего фигляра: если он
Глубоко выразит сердечный, тяжкий стон,
И выстраданный стих, пронзительно-унылый,
Ударит по сердцам с неведомою силой, –
Она в ладони бьет и хвалит, иль порой
Неблагосклонною кивает головой...

«И выстраданный стих, пронзительно-унылый» – эта некрасовская тональность вполне отвечает горькой мысли о казенном бездушии, о потребительском снобизме «важных особ», «ценителей» и невежд – снобизме, к которому Пушкин испытывал глубокую и демократическую ненависть. Эти строки созвучны тем некрасовским стихам, где описывается Пушкин, кричащий при виде изуродованных начальственной рукой листов корректуры: «Это кровь... проливается – кровь моя!..»

[12] *Черных П.Я.* Из наблюдений над языком стихотворения Пушкина «Памятник» // Русский язык в школе. 1949. № 3. С. 37.

«Я их [писал] слезами, кровью», – говорится о стихах в наброске к «Разговору книгопродавца с поэтом». А то, что пишется слезами и кровью, – пишется не ради оценок самих по себе. Вот почему, вопреки всевозможным старым и новейшим утверждениям, Пушкин в «Памятнике» ни от чего не отрекается, не отступается от своих взглядов на роль и место поэта в обществе. Он не думает о «заслугах», не выторговывает ни «фавории» публики, ни «любви народной». Он не отказывается от дерзких слов: «Поэт! не дорожи любовию народной», – ибо они не оскорбление народу, не следствие минутного порыва, легкомысленного «полемического раздражения», а глубоко продуманная сознательным гением идея. Поэт – глашатай правды – не может требовать себе никаких «наград за подвиг благородный». Подвиг потому и подвиг, что совершается он не в предвидении признания и любви, но по велению совести, по внутреннему побуждению. Радость творчества, счастье возвещать правду, сознание творимого добра – вот «награды». «Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд; всех строже оценить умеешь ты свой труд». Потому что истинный поэт не есть что-то отдельное от народа; он – его собственный орган, его слух, глаз и глас. Он – самовыражение народа в его развитии, и не только в «конечном его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет» (Гоголь), но в его бесконечной исторической перспективе.

Эту перспективу и являет нам – зримо и чувствуемо – поэзия. Вот почему ни прославление чьих бы то ни было «заслуг», ни стяжание каких бы то ни было «наград» не бывает «основной мыслью» поэта. Это может быть для него лишь сюжетом; мыслит же поэт иными категориями. Автор оды к Фелице мог сколько угодно думать, что он воспевает правителя – реального или идеального; но он был великий поэт, народный гений, и поэзия распорядилась здесь сама. Смысл оды простирается далеко за пределы задачи, выполнявшейся Державиным; иначе о ее существовании помнили бы только специалисты. И о чем бы ни говорил Гораций в своей оде «Exegi monumentum aere perennius»[13] или тот же Державин в гениальном переложении горациевской оды, – сколько бы эти «Памятники» ни говорили о «заслугах» их авторов, «идея»

[13] «Я воздвиг памятник долговечнее бронзы» (*лат.*).

и смысл их не в этом. Смысл их в том, что каждый из них являет собою «апофеозу гордого, благородного самосознания гения» (Белинский), акт осознания великим художником своей миссии, своей исторической необходимости. В каждом из этих «Памятников» гений следует закону: «Ты сам свой высший суд».

Таков – я убежден – смысл тех «деклараций автономности» поэта, которые еще и сегодня нередко снисходительно «прощают» Пушкину, а в школе предпочитают обходить стороной.

Таково кредо, от которого Пушкин в «Памятнике» не отступил. Кто знает, каким жизненным опытом, какими терзаниями было куплено право написать «Памятник», написать его пятую строфу, в которую, как в фундамент, влит каркас стихотворения; кто знает, ценой каких мук, каких мятежей мысли далось Пушкину право сказать в конце жизни полным голосом о своем величии, о том, что он, поэт, подвластен лишь веленью божию!

...Как известно, Людовику XV принадлежит наивно-циничный афоризм: apres nous le deluge, – после нас – потоп. Сталкиваясь с некоторыми суждениями об искусстве, нетрудно представить, что потоп, напротив, уже был, и был сравнительно недавно; что мучительные раздумья художников и мыслителей об искусстве, их споры, их опыт, их ошибки – эти «драмы идей», оборачивавшиеся подчас трагедиями, – что все-все это кануло в волны какого-то недавно нахлынувшего океана, а осталось только то, что мы знаем со вчерашнего дня.

И вот стихотворение, порожденное одной из таких великих духовных драм, знаменующее одну из великих побед духа, предстает перед каким-нибудь простодушным школьником в качестве некоего «учетно-отчетного» явления поэзии Пушкина. Как будто не было спора о «Памятнике» – одного из самых острых споров вокруг Пушкина; как будто не было урока, преподанного этим спором... И школьник, убежденный, по наивности своей, что «прошел» это стихотворение, на самом деле проходит мимо него, уже за партой заражаясь – а вернее, заряжаясь – холодным, потребительским отношением к тому, во что вложена человеческая жизнь. Он бубнит текст, как доклад, состоящий из длинных общих фраз: «Идолгобудутемлюбезенянароду... Чточувствадобрыеялиройпробуждал...» Строки нетленнее бронзы кажутся вырезанными на резине канцелярского штампа. Этой официальной

круглой печатью, уже не глядя, что на ней значится, скрепляют суждения о Пушкине и об искусстве.

Попробуем все-таки прочесть этот текст. Прочесть хоть не на всю его глубину (она огромна и многомерна), но так, как он может быть почувствован – и чувствуется, пусть не всегда осознанно, – каждым, кто читает его со всей возможной непредвзятостью.

Для того чтобы прочесть, необходимо опираться на то многое, что сделано наукой. Для того чтобы почувствовать, мало читать слова, недостаточно заниматься стилистическими изысканиями и сопоставлять варианты. Надо припомнить, как и почему этот текст появился на свет, что стоит за ним.

* * *

«В... газете объявили, что я собою весьма неблагообразен и что портреты мои слишком льстивы. На эту личность я не отвечал, хотя она глубоко меня тронула».

Эта пушкинская запись, как и другие наброски к статье «Опровержение на критики», относится к 1830 году. Она говорит о том, как остро и болезненно начинает Пушкин реагировать на «критики» и личные нападки, которые он, по его собственному свидетельству, в течение «16-летней авторской жизни» оставлял без внимания. Это начало того периода, о котором Вяземский позже скажет: «Пушкин тогда (в 1836 году, году написания “Памятника” – *В. Н.*) не был уже повелителем и кумиром двадцатых годов. По мере созревания и усиливающейся мужественности таланта своего он соразмерно утрачивал чары, коими опаивал молодые поколения и критику»[14].

«Восторженных похвал пройдет минутный шум; услышишь суд глупца и смех толпы холодной...» Он прошел, этот шум. Нападки участились, становясь все более злобными, мелочными и глупыми. «Критикам» самого разного толка не нравилось уже не только то, что писал Пушкин; их переставал устраивать он весь. Незадолго перед тем, как убить Пушкина, Дантес, показывая в обществе перстень с изображением обезьяны, сострил, что изображение весьма напоминает m-r Pouschkine.

[14] *Вяземский П.А.* Взгляд на литературу нашу в десятилетие после смерти Пушкина // *Вяземский П.А.* Сочинения: в 2 т. М.: Художественная литература, 1982. Т. 2. С. 209.

В последние годы он был, пожалуй, более чем «неблагообразен». Потому что жизнь его становилась все ужаснее. Душевный покой, который характерен даже для самых пламенных его творений, который сказывается в неизменно присущих им «соразмерности и сообразности», в прямоте и уравновешенности взгляда на мир, – этот душевный покой, необходимый ему всего более, бежал от него.

Он предчувствовал, что так случится. Незадолго перед свадьбой, в 1830 году, он писал Плетневу: «Милый мой, расскажу тебе все, что у меня на душе: грустно, тоска, тоска... Осень подходит. Это любимое мое время – здоровье мое обыкновенно крепнет – пора моих литературных трудов настает – а я должен хлопотать о приданом да о свадьбе, которую сыграем бог весть когда. Все это не очень утешно. Еду в деревню, бог весть, буду ли там иметь время заниматься и душевное спокойствие, без которого ничего не произведешь, кроме эпиграмм на Каченовского. Так-то, душа моя. От добра добра не ищут. Черт меня догадал бредить о счастии, как будто я для него создан...»

Свадьбу сыграли. Анонимный доброжелатель поздравил его бесхитростными стихами, и этот знак человеческого внимания был трогателен уже потому, что был бесхитростным и человеческим. Появился «Ответ аноним у»: «К доброжелательству досель я не привык – и странен мне его приветливый язык». Ближайшие годы показали, что аноним не был пророком: женитьба по любви не принесла счастья – начиная хотя бы с того, что все последующее время семья стояла на грани материальной катастрофы.

Пушкин сам вытянул этот жребий, став первым профессиональным писателем в России. Литератор-дилетант, имеющий столько-то тысяч годового дохода, мог быть честным и бескорыстным без ущерба для себя. Писатель же, который сделал свою литературную работу единственным источником дохода, поставив свое благополучие в зависимость от успеха у публики, – такой писатель не мог жить хорошо, ибо для этого надо было бы, говоря словами Пушкина, «малодушно угождать господствующему вкусу». А этого делать он не умел: «можно рукопись продать», можно «прокормить головою брюхо», но нельзя быть писателем, торгуя вдохновением и совестью.

Жить и писать становилось все труднее. Большинство не понимало, что стряслось с Пушкиным, который когда-то чаровал общество своими прелестными романтическими поэмами, элегиями, посланиями, вдохновлял друзей пламенными свободолюбивыми стихами. Тогда дары его музы казались новыми и непривычными, но в меру. Они воспринимались как уже новаторские, но еще традиционные. Приятно было сознавать свою читательскую тонкость и восприимчивость к новому, не делая для этого чрезмерных усилий. Произведения зрелого Пушкина вызвали недоумение даже у некоторых друзей, любивших сразу улавливать тенденцию, «цель». «Цыганы» понравились своим привычно-романтическим обличьем, но до сути поэмы не многие успели докопаться. Потом появился «Борис Годунов», вызвавший самые разнообразные отзывы, но лишенный надежд на сценическое воплощение – и по цензурным соображениям, и потому, что он требовал нового театра. Переделывать трагедию в «роман наподобие Вальтер Скотта» Пушкин не захотел. Булгарин (который, по-видимому, и был «внутренним рецензентом», подсказавшим Николаю идею переделки трагедии в роман) оказался конечно же практичнее: вскоре он уже бойко распродавал «народный» роман о Борисе Годунове, не особенно смущаясь обвинениями в плагиате, которые предъявил ему Пушкин.

Наконец, появились вещи, требовавшие совершенно нового читателя. Из «маленьких трагедий» при жизни Пушкина была опубликована лишь одна – «Моцарт и Сальери» – и прошла почти не замеченной. «Повести Белкина» вызвали недоумение. «Медный всадник» не был напечатан – Пушкин не согласился с цензурными замечаниями. «История Пугачева» была принята холодно и не распродавалась. В 1832 году «Московский телеграф» писал о закате славы Пушкина, который перестал быть выразителем «дум и мечтаний своих ровесников». Это считающееся во все времена убийственным обвинение было отчасти верно, потому что и думы своих ровесников, и их мечтания Пушкин уже перерос.

Если «душевное спокойствие», которого он искал, было недостижимо для него, то сам он был настигнут одиночеством. После трагедии 14 декабря, сокрушившей все романтические иллюзии, живя в обществе, которое не знало, куда идти, в обществе, где одни предались отчаянию, другие – изящному ироническому

скепсису, третьи равнодушно плыли по течению или подличали, а народ по-прежнему прозябал в нищете и рабстве, то там, то здесь колебля эту трясину бунтами и только начиная выдвигать новые идейные силы, – он был одинок многократно: как гений, обогнавший свое время; как самый передовой мыслитель тогдашней России, который еще в 1825 году смотрел глубже и видел дальше декабристов; как друг этих людей, составлявших цвет и гордость русского общества, а теперь пропадавших в ссылке и низведенных до положения рабов, прикованных к тачкам. Чувство солидарности с закованными в кандалы людьми не могло – хотя бы временами – не переходить в ощущение невольной трагической «вины» уцелевшего человека перед плененными и казненными друзьями. Сочиняя веселые стихи, танцуя на балах, ухаживая за женщинами, развлекаясь со знакомыми, он оставался одиноким.

Но он был Пушкиным. Он был художником и мыслителем, в котором воплощался гений народа, и потому его одиночество оборачивалось своею исторической стороной и тут обретало великий смысл. Непонимаемый современниками, он усваивал и вбирал в себя мир, слушая дружественные голоса, доносившиеся из прошлого и из будущего. Повинуясь этим зовам, повинуясь своему дару, призванию и долгу, он взваливает на себя задачу огромного исторического масштаба. Размышляя о причинах декабрьской трагедии, он стремится постигнуть пути человека, народа, человечества в будущее. И здесь, в произведениях, проникнутых пафосом истории, по-новому раскрывается его поразительная способность прямо и объективно смотреть на жизнь, из горечи опыта извлекая радость познания. Сопоставляя восстание декабристов с революционными событиями на Западе, он пишет, что «политические изменения... у других народов» были вынуждены «силою обстоятельств и долговременным приготовлением». Говоря, таким образом, об исторической необходимости, неизбежности «политических изменений», говоря это в первых же строках записки «О народном воспитании» – официального документа, поданного Николаю, – он проявляет поистине безумную личную смелость; но самый смысл этих слов свидетельствует об осмотрительности и дальновидности мудрого историка и социолога, размышляющего о причинах трагедии декабристов, которые совершили великий подвиг во имя народа вдали от этого народа.

Но политическое «безумие» этого подвига оказалось необходимым историческим стимулом нового этапа развития русского общества и его передовых сил. Пушкин был в числе первых вершителей этого этапа. В поражении декабрьского восстания явила ему свой лик историческая «необходимость», «сила вещей» (так говорится в записке «О народном воспитании»); и под ее напором юношеское романтическое бунтарство уступило место трезвому реалистическому раздумью. В страшные последекабрьские годы, в пору духовной нищеты общества, которое, по словам Герцена, «с подлым и низким рвением спешило отречься от всех человеческих чувств, от всех гуманных мыслей», – тема народа все больше и больше влечет к себе Пушкина; он исследует глубины народного характера, изучает его великие сокровища, его необъятные возможности. Он стремится доискаться основного, проникнуть в главное – в законы человеческой истории. Живя в атмосфере нравственного убожества, он воинственно заявляет тему поэта как тему человеческого самосознания, высоко поднимает знамя искусства, пробуждающего «человеческие чувства» и «гуманные мысли».

Поэт и философ, он в эти годы бьется над главнейшими, сложнейшими вопросами бытия, он занимается своим делом – исследованием (не зря, кстати, к «маленьким трагедиям» он «примеряет» такие названия, как «драматические изучения», «опыты драматических изучений»).

Но до исследований никому не было дела. От него требовали «полезной отдачи» в виде нравоучений; «исправлять пороки» – так это называлось. «Должно стараться иметь большинство голосов на своей стороне: не оскорбляйте же глупцов», – иронически записывал он и делал как раз все то, что глупцов не могло не оскорблять. Он отсылал их за нравоучениями по другому адресу: «В самом деле, любезные слушатели, что может быть нравственнее сочинений г. Булгарина? Из них мы ясно узнаем: сколь не похвально лгать, красть, предаваться пьянству, картежной игре и тому под.». Он наотмашь бил их «Домиком в Коломне», снабжая эту поэму – с демонстративно «низким», «простонародным» сюжетом – «нравоучением»: «Вот вам мораль: по мненью моему, кухарку даром нанимать опасно...» – и издевательски добавлял: «Больше ничего не выжмешь из рассказа моего». «Глупцы»

недоумевали, возмущались, шикали, но – читали; и тут уже, как марионетки, становились подвластны ему, потому что перед ними был поэтический шедевр; читали поневоле – не догадываясь, но смутно чувствуя, что «мораль» этого шедевра в том и состоит, что искусство властно над всем и неподвластно им. И это вызывало еще большее возмущение: как может быть гениальным или хотя бы талантливым столь неправильное, столь безнравственное сочинение?

Обыватель – обыкновенный и литературный – любит конкретное. Делая шаг, он должен быть уверен, что этот шаг что-то ему даст, принесет какую-то пользу, не практическую, так хоть «моральную», и притом немедленно, сейчас же. Без такой уверенности, без синицы в руке, он предпочтет остаться на месте, ибо не умеет глядеть дальше своего носа. Любя поболтать о «высоких материях», он, в сущности, в действительное существование этих материй не верит, а верит в то, что ими всегда камуфлируются мелкие житейские, тактические побуждения. Высокую тему он немедленно снижает до более или менее пошлого уровня – подобно сестрам Василисы Премудрой, у которых вместе со словами изо рта извергались жабы. Ему непонятно, почему нужно поднимать себя до темы, а не опускать ее до себя. Просто думать, страдать, сопереживать с поэтом он не хочет. Ему принципиально непонятен глубоко человеческий смысл признания:

Когда б не смутное влеченье
Чего-то жаждущей души,
Я здесь остался б…
……
И все бы слушал этот лепет,
Все б эти ножки целовал…

«Влеченье» – пусть; но зачем же «смутное»?

То, что делал Пушкин, злило и раздражало, потому что, помимо прочего, были неясны его «тактические побуждения». Было непонятно, чего ему надо. Со страниц журналов неслось улюлюканье. Если либералы упрекали его за непосредственные и честные – как и все, что он писал, – «Стансы» и «Друзьям», то правительство учинило за ним надзор за отрывок из «Андрея

Шенье», распространявшийся под пометой «На 14 декабря». Аристократам не нравился демократизм его новых произведений; «демократы», вроде Булгарина, ругали его аристократом. Одни обвиняли его в безнравственности сочинений, другие объясняли их появление в печати его корыстолюбием. Одних беспокоила его личная жизнь, других раздражали его поведение и внешность. Все это становилось предметом оживленного обсуждения на страницах печати и в гостиных.

К концу жизни он был издерган до такой степени, что этого нельзя было не заметить даже стороннему человеку. Ему было тридцать шесть лет, когда он в Михайловском услышал от знакомой бабы: «...ты, мой кормилец, состарелся да и подурнел». Рассказывая об этом в письме к жене, он с грустью добавляет: «Хотя могу я сказать вместе с покойной няней моей: хорош никогда не был, а молод был. Все это не беда; одна беда: не замечай ты, мой друг, того, что я слишком замечаю».

Отсюда, из Михайловского, он снова, как и пять лет назад, в 1830 году, пишет тому же Плетневу: «Для вдохновения нужно сердечное спокойствие, а я совсем не спокоен», – и эта сдержанная жалоба звучит уже как рефрен.

В эти годы в его лирике все явственнее слышны мрачные и низкие ноты. Это не тот скепсис с молодым и терпким романтическим привкусом, который появлялся раньше и даже совсем недавно. Там была державинская патетика: «Их жизнь (поэтов – *В. Н.*) – ряд горестей, гремяща слава – сон» («К Другу стихотворцу», 1814); были величие и космичность: «Кто меня враждебной властью из ничтожества воззвал?..» («Дар напрасный, дар случайный...» 1828). Теперь слышится что-то действительно жуткое:

Мне не спится, нет огня;
Всюду мрак и сон докучный.
Ход часов лишь однозвучный
Раздается близ меня.
Парки бабье лепетанье,
Спящей ночи трепетанье,
Жизни мышья беготня...
Что тревожишь ты меня?..

Эти шепчущие строки говорят, что жуть таится не где-то в отвлеченностях, а рядом, что она подстерегает в любом углу.

Появляются стихи, предвещающие Некрасова: «Румяный критик мой...». Появляются «Чем чаще празднует лицей» (где говорится, что «праздник наш в своем веселии мрачнее»), «Эхо», страшноватый юмор пародии на Дантов «Ад», «Стою печален на кладбище», «Полководец», «Странник», «Когда за городом, задумчив, я брожу», «Мирская власть» и последнее, незаконченное стихотворение на лицейскую годовщину, дочитать которое при друзьях Пушкину помешали рыдания.

Элемент фантастики, точнее, фантасмагории, занимающий все больше и больше места в творчестве «ясного», «гармоничного» Пушкина, порожден, в сущности, тем же, чем рождены страшные фантазии гоголевского «Портрета» (который продолжает темы не только «Египетских ночей» и «Моцарта и Сальери», но и «Пиковой дамы», и «Скупого рыцаря») и улыбчиво-зловещая шалость «Носа». Это фантасмагория действительности – действительности, в которой – не сегодня, так завтра – может произойти все что угодно: у чиновника среди бела дня может пропасть нос и разгуливать по Невскому; вместе с партией подметок может продаваться дворовая девка; честные люди попадут в Сибирь; «раб и льстец» могут наслаждаться жизнью, а всерьез задумавшийся человек может быть объявлен, как Чаадаев, сумасшедшим.

Для Гамлета было естественно то, что человек подобен богу; фантастичен для него был Полоний. У Пушкина фантасмагория также появляется и вне фантастических обстоятельств: его Барон был жив и по-своему счастлив, пока подавлял в себе все человеческое ради золота; он переживает трагедию и умирает именно тогда, когда дает волю своим человеческим чувствам, вступается за свое достоинство человека.

Пушкин всегда был готов мужественно встать на защиту своей чести, он всегда готов был обороняться от нападок и нападать в ответ. И именно поэтому он был обречен. Сестра писала о нем: «...куда ему, с его высокой, созерцательной, идеальной душой, окунуться в самую обыденную прозу...»[15] Один из исследователей замечает: «...гениальность лишила его способности быть хорошим

[15] См.: *Павлищев Л.Н.* Мой дядя – Пушкин. Из семейной хроники. М.: Алгоритм, 2012. С. 252.

социальным животным, испортила в нем обывателя»[16]. Чтобы жить спокойно в этом обществе, надо было хоть изредка погружаться с головой в «жизни мышью беготню», в мелкую житейскую тактику, надо было хоть изредка позволять себя унижать. Это было необходимо, это было нормой в обществе, о котором Герцен позже сказал: «На поверхности официальной России, “фасадной империи”, видны были только потери, жестокая реакция, бесчеловечные преследования, усиление деспотизма. В окружении посредственностей, солдат для парадов, балтийских немцев и диких консерваторов, – виден был Николай, подозрительный, холодный, упрямый, безжалостный, лишенный величия души, – такая же посредственность, как и те, что его окружали. Сразу же под ним располагалось высшее общество, которое при первом ударе грома, разразившегося над его головой после 14 декабря, растеряло слабо усвоенные понятия о чести и достоинстве»[17].

Носителем этих высоких понятий, сохранявшим их в чистоте, был народ; это стало особенно ясно видно в эпоху тирании, разврата и цинизма. Именно поэтому народ становится у Пушкина главным действующим лицом. Влачащий жизнь в нищете, кладущий последние силы, чтобы добыть лишний кусок хлеба, труженик может быть темен и безграмотен, но он в конечном счете более духовен, чем те «образованные», что обеспечивают свое благополучие доносами или просто дрожат за свою шкуру, боясь проронить слово недозволенной правды. Им-то как раз не до «высоких материй», посему они считают, что «сочинитель» тоже не должен заноситься высоко – он обязан чувствовать себя литературным чиновником, находящимся на государственной службе и занимающимся по должности «исправлением пороков» под недреманным оком начальства. Не случайно некто Лобанов, видя цель искусства именно в нравоучениях, в 1836 году требовал усилить бдительность цензуры. По этому поводу Пушкин тогда же писал о «мелочной и ложной теории, утвержденной старинными риторами, будто бы польза есть условие и цель изящной словес-

---

[16] См.: *Овсянико-Куликовский Д.Н.* Пушкин // *Овсянико-Куликовский Д.Н.* Литературно-критические работы: в 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1989. Т. 1.

[17] См.: *Герцен А.И.* Литература и общественное мнение после 14 декабря 1825 года // *Герцен А.И.* Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1986. Т. 2. С. 118.

ности», и о том, что на самом деле «цель художества есть идеал, а не нравоучение». Он понимал, что «утвержденная старинными риторами» теория «пользы» в его время – время принижения всяких «идеалов» – со ступени «мелочности» перешла на ступень меркантильного цинизма, выгоды – какой угодно и во что бы то ни стало; и в черновике письма Чаадаеву в том же году он пишет: «Что надо было сказать и что вы сказали, это то, что наше современное общество столь же презренно, сколь глупо; что это отсутствие общественного мнения, это равнодушие ко всему, что является долгом, справедливостью, правом и истиной, ко всему, что не является необходимостью. Это циничное презрение к мысли и к достоинству человека». В сущности, это та же мысль, что и в «Онегине»:

Двуногих тварей миллионы
Для нас орудие одно;
Нам чувство дико и смешно.

Когда человек – не цель, а «орудие», когда цинично попирается все, что «не является необходимостью», – мысль и достоинство человека, его непосредственное человеческое чувство, его личность, его идеалы, – тогда и искусство меряется привычной «практической» мерой – «на вес»; и именно эта мера объявляется самой лучшей, самой правильной; и художника, который этого не понимает, надо наставить на путь истинный. Как говорится в наброске к «Домику в Коломне»:

...меня без милости бранят
За цель моих стихов – иль за бесцелье, –
И важные особы мне твердят,
Что ремесло поэта – не безделье...

Легко понять горечь этих строк о «важных особах», разъясняющих поэту, что ремесло его – «не безделье»!..

Вместе с тем и важные, и не очень важные особы понимали, что такое Пушкин, и почти каждый шаг его в литературе кто-нибудь норовил истолковать в свою пользу, пытаясь причислить поэта к своему лагерю; его обнимали за плечи, когда это казалось выгодным. Такие объятия были оскорбительны еще более, чем

ругательства. Прочитав в одной газете: «Александр Сергеевич и Фаддей Венедиктович, сии два корифея нашей словесности», – он пишет в письме: «Воля ваша: это пощечина»[18].

Крепче всех обнимал его Николай. Он считал, что ему удается поладить с поэтом, который так не ладил с почившим Александром. В какой-то мере царь уже считал Пушкина своим: поэт не фрондировал, а думал о чем-то другом, о каких-то там отвлеченных проблемах (которые «не являются необходимостью»); начальству это казалось по крайней мере признаком того, что автор оды «Вольность» остепенился. Николай в качестве «покровителя искусств» иногда даже защищал Пушкина от нападок, демонстрируя отеческую заботу о гении. Он отечески цензуровал его – для его же пользы и для пользы Российского государства, отечески поучал, выговаривая и за несоблюдение этикета на дворцовых балах, и за «тривиальность» «Бориса Годунова». Он не ссылал его, как Александр, – напротив, он все время держал его под своим любящим, отеческим взглядом. Стоило Пушкину без разрешения отлучиться в другой город или в деревню, – пулей летело письмо Бенкендорфа с учтивой просьбой объяснить, с какой стати был сделан этот «шаг в сторону». Стоило получить письмо от ссыльного Кюхельбекера – следовала депеша: представить письмо на прочтение, а заодно и сообщить, кем оно передано.

Все эти мероприятия, начавшиеся с разведки – с вызова Пушкина к императору после восстания, – конечно же представлялись как проявления внимания и заботы: ведь отеческая забота о воспитуемом предполагает и отеческую строгость к нему, особенно если этот воспитуемый – enfant terrible, художник. Бенкендорф выразил это по-солдатски просто, когда писал Николаю: «Он все-таки порядочный шелопай, но если удастся направить его перо и речи, то это будет выгодно».

На официальном языке это звучало так: «Его величество совершенно остается уверенным, что вы употребите отличные способности ваши на предание потомству славы нашего Отечества, передав вместе бессмертию имя ваше... Сочинений ваших никто рассматривать не будет: на них нет никакой цензуры. Государь император сам будет и первым ценителем произведений ваших, и цензором» (Бенкендорф – Пушкину).

[18] Письмо М.П. Погодину. Около (не позднее) 7 апреля 1834 г. Петербург.

Постигнуть эту психологию продажности, это чиновничье-иерархическое отношение к художнику и к искусству Пушкин сумел как никто. Но подладиться не мог. Он не был приспособлен для этого.

Но это было никому не интересно. «Не хочешь – заставим», – сказали ему. И принялись приспосабливать его, заставлять его, живя с волками, хотя бы выть по-волчьи. Его надо было приспособить, коли уж он жил на свете. И если раньше его просто ссылали, то та политика, которая проводилась по отношению к нему теперь, была политикой самой бессовестной купли-продажи.

То проявление заботы, которым было камер-юнкерство, выглядело не только наглым оскорблением; оно обрекло его на огромные расходы и огромные долги и оказалось просто мышеловкой. Запутавшись в долгах, сидя без денег, он вынужден просить у правительства ссуду на издание «Истории Пугачева». Ссуду выдают, и это, конечно, пишется в строку. Он просит отставки при дозволении пользоваться архивами – его извещают: на службе г. Пушкина не удерживают, но посещать архивы дозволить не могут. Потом милостиво разрешают... отпуск. Когда долги достигают 90 тысяч, Пушкин просит позволения уехать на три-четыре года в деревню для поправления дел или взять у правительства крупную ссуду. На прошении Бенкендорф надписывает, что государь предлагает отпуск на шесть месяцев и ссуду в 10 тысяч рублей. Пушкин дает понять, что сумма эта смехотворна. В ответ государь предлагает ему несколько больше, но – с вычетом из жалованья. Все прекрасно, но вычеты оказываются непомерно большими. В конце концов его императорское величество, «поучив», таким образом, «умнейшего человека России», как он его называл, милостиво возвращает ему вычеты и позволяет рассрочить уплату долга на четыре года...

И вдруг настает такой момент, когда государь проявляет неслыханные благородство и щедрость. Он платит все долги Пушкина. После его смерти. Торговля кончилась; куражиться больше не над кем.

До самой смерти Пушкин чувствует на своем плече каменную «отеческую» руку, чувствует, что с ним торгуются, что им торгуют, но ничего не может сделать: в этой отвратительно-низменной сфере он никакой не поэт, не гений, не слава России, а –

подчиненный. Даже хуже: он – объект грязного начальничьего сладострастия: ты гений, а я умнее, потому что я твой начальник, твой хозяин, и без моего ведома ты, гений, шагу не сделаешь!

И его на самом деле ни на миг не выпускают из поля зрения; он нигде не может спокойно заниматься своим делом, нигде не может укрыться от всевидящего взгляда и всеслышащих ушей.

Он едет собирать материалы для «Истории Пугачева» – петербургский обер-полицеймейстер сообщает нижегородскому военному губернатору об установлении за Пушкиным надзора. Нижегородский военный губернатор пишет казанскому и оренбургскому губернаторам об установлении надзора за Пушкиным в Казанской и Оренбургской губерниях. Оренбургский губернатор сообщает нижегородскому, чем Пушкин занимался в Оренбурге. Казанский губернатор сообщает нижегородскому губернатору о пребывании Пушкина в Казани... Секретные бумаги ползут за ним, где бы он ни был, и кружатся вокруг него в тот момент, когда он уже сидит в Болдине и ставит последнюю точку в «Медном всаднике». Словно петля стягивается все туже и туже – надзор, цензура, долги, нападки, сплетни, письма, запросы, требования канцелярии его императорского величества... «Жизни мышья беготня» перестает казаться мышьей, она оказывается бесовским хороводом, а «скучный шепот» становится все громче, все пронзительнее и превращается в дьявольский визг и вой, надрывающий сердце...

И в эти годы – годы, когда его подвергают планомерному удушению, – он, наряду с «Бесами» и «Пора, мой друг, пора...», пишет «Сват Иван, как пить мы станем...» и веселые анакреонтические стихи. Так и должно было быть, потому что он был поэт. Он был могучий человек. Он любил жизнь – любил жадно и мощно, любил смех, шутку и соленое слово, был задирист и драчлив. Он пил вино и любил женщин, и женщины любили его. Он писал в молодости: «Мне бой знаком – люблю я звук мечей...» Он писал в конце жизни: «...дружина ученых и писателей... всегда впереди во всех набегах просвещения, на всех приступах образованности. Не должно им малодушно негодовать на то, что вечно им определено выносить первые выстрелы и все невзгоды, все опасности». Он писал: «...клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество или иметь другую историю, кроме истории

наших предков, такой, какой нам бог ее дал». Он и сейчас мог бы повторить:

Во цвете лет свободы верный воин,
Перед собой кто смерти не видал,
Тот полного веселья не вкушал
И милых жен лобзаний не достоин.

И что бы он ни писал – «Бесов», сказку или «Сват Иван...» – здесь была его главная битва. Здесь была его жизнь, жизнь подлинная, настоящая, – жизнь, в которую он возвращался от призрачной суеты житья, и все титулованные и нетитулованные фантомы, плясавшие вокруг него свой бесовский танец, теряли власть над ним, а он снова становился свободен и могуч, как бог.

Незадолго до смерти, в одном из самых последних набросков, он говорит:

Забыв и рощу и свободу,
Невольный чижик надо мной
Зерно клюет и брызжет воду,
И песнью тешится живой.

Измученный и уже заказавший себе могилу, он снова и снова говорит о том, что он – из тех птиц, которые не могут не петь, не тешиться своим даром песни, пока живут.

И в этих четырех строках опять прорывается мука. Стихи о птичке, поющей в клетке, зловеще напоминают другое стихотворение, написанное тремя годами раньше. Это-то стихотворение и есть настоящий вопль отчаяния, и вопль этот страшен.

Не дай мне бог сойти с ума.
Нет, легче посох и сума;
Нет, легче труд и глад.
Не то, чтоб разумом моим
Я дорожил; не то, чтоб с ним
Расстаться был не рад:

Когда б оставили меня
На воле, как бы резво я
Пустился в темный лес!

Я пел бы в пламенном бреду,
Я забывался бы в чаду
Нестройных, чудных грез.

И я б заслушивался волн,
И я глядел бы, счастья полн,
В пустые небеса;
И силен, волен был бы я,
Как вихорь, роющий поля,
Ломающий леса.

Да вот беда: сойди с ума,
И страшен будешь как чума,
Как раз тебя запрут,
Посадят на цепь дурака
И сквозь решетку как зверка
Дразнить тебя придут.

А ночью слышать буду я
Не голос яркий соловья,
Не шум глухой дубров –
А крик товарищей моих,
Да брань смотрителей ночных,
Да визг, да звон оков.

В этих мрачных интонациях, в этом маниакально-монотонном ритме нет ничего неожиданно-декадентского, таинственного. Как «прием» философического размышления такие стихи были бы цинично, кощунственно эффектны. На это Пушкин не был способен. Здесь потрясает обнаженность мысли, прямота высказывания и страшная достоверность переживания. Это выстраданная правда. Как всегда, Пушкин сказал прямо то, что думал и чувствовал. Он, «умнейший человек России», действительно иногда завидует сумасшедшему, который не видит, что творится вокруг, не знает и не помнит ничего и, как «невольный чижик» песней, наслаждается своим незнанием, своей внутренней, одному ему понятной свободой. У него, провозгласившего: «Да здравствует разум!» – действительно бывают моменты, когда он рад был бы расстаться со своим божественным разумом, только чтобы его «оставили на воле», не мешали хотя бы безумствовать так, как ему хочется; моменты, когда он готов на этот ужасный,

худший, чем фаустовский, но единственный для него торг: отдать разум – не за счастье, – «на свете счастья нет», – но за покой и волю. И единственное, чего он боится, – что торг этот будет жульническим и, вместо того чтобы обрести свободу, он будет посажен на цепь, в клетку.

Но есть самое страшное. Боязнь быть посаженным на цепь – бессмысленна. Бояться ему нечего. Все это с ним уже случилось.

Вспомним другие строки:

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется...
.....
Бежит он, дикий и суровый,
И звуков и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы...

Да ведь это то же самое, что делает сумасшедший, «оставленный на воле» – бегущий «в темный лес», поющий «в пламенном бреду», отдающийся чаду «нестройных, чудных грез», слушающий шум волн! И если безумец бежит куда хочет, если он сравнивается с «вихрем», «роющим поля», то и поэт, отвечая тем, кто кричит ему: «куда? куда? Дорога здесь», – сравнивает себя с ветром: «Зачем крутится ветр в овраге?..» И если сумасшедший радостно глядит «в пустые небеса», то и поэт пишет в дневнике: «.. холопом и шутом не буду и у царя небесного», – и мечтает «никому отчета не давать... по прихоти своей скитаться здесь и там, дивясь божественным природы красотам»...

Сойди я с ума, говорит Пушкин, я вел бы себя как поэт – если меня не посадят на цепь.

Сама действительность обращает это предположение в трагическую иронию, в абсурд. Написавший эти стихи и есть поэт, и потому – уже безумен, уже на цепи. Безумцем, в клетке, он пишет: «Не дай мне бог сойти с ума».

Не зря в набросках к «Домику в Коломне» – этому безумному шедевру «безнравственной» поэзии, утверждающей свою «бесцельность», – он тоже говорит о «желтом доме». Стены клетки уже сомкнулись вокруг него, и скоро исполнится его пророчество: «И сквозь решетку как зверка дразнить тебя придут».

Дразнить придут. Будут потешаться над ним и «сквозь решетку» смотреть его трагедию как водевиль. И дочь его друга Карамзина всего за месяц до дуэли будет писать брату Андрею – тому, который из письма Александра Карамзина узнал о существовании «Памятника»: «...Пушкин продолжает вести себя самым глупым и нелепым образом; он становится похож на тигра и скрежещет зубами всякий раз, когда заговаривает на эту тему...»[19]

Дразнить придут, ибо сумеют увидеть в его ярости лишь африкански-темпераментную ревность и не смогут удержаться от пошлых каламбуров об «арапе» Отелло, тогда как «безумец» «вступался не за обиду, которой не было, а боялся огласки, боялся молвы и видел в Дантесе не серьезного соперника, не посягателя на его настоящую честь, а посягателя на его имя, и этого он не перенес»[20]. Он был безумец, сказавший о себе: «Я числюсь по России», – а они мерили его по себе: «Он мал и мерзок, как и мы». В их глазах он уже давно был безумен, ибо был иным, чем они; опутав его цепью интриги, они надеялись, что, опустившись со своих вершин в это болото суеты, он от ревности станет так же нормально низок, как и они. Он уже давно был «страшен, как чума», и потому его заперли в клетке сплетен, клеветы, долгов, цензурных придирок и полицейского надзора – заперли, как зверя, как бунтовщика Емельку Пугачева, как обезьяну, уродливым человекоподобием которой можно потешаться.

Пророк, призванный глаголом правды жечь сердца людей, жить и мыслить высоко, попадает впросак и превращается в безумца, шута и дурака. «Холодная толпа взирает на поэта, как на заезжего фигляра». Не удивительно: «Чем более мы холодны, расчетливы, осмотрительны, тем менее подвергаемся нападениям насмешки. Эгоизм может быть отвратительным, но он не смешон, ибо отменно благоразумен».

Мотив безумства, с такой пронзительной силой прозвучавший в стихотворении «Не дай мне бог сойти с ума», – самое яркое и сильное выражение отношений Пушкина, поэта, с теми, кому даны имена «толпы» и «черни».

---

[19] С.Н. Карамзина – А.Н. Карамзину 29 декабря 1836 г. (10 января 1837 г.). Петербург.

[20] См.: *Соллогуб В.* Повести. Воспоминания. Л.: Художественная литература, 1988.

Это не только и не просто «светская» чернь. Это понятие не сословное, а социально-нравственное. У «толпы» и «черни» есть синонимы – «глупцы» и «посредственность». Слово «посредственность» Пушкин употребляет очень точно – противополагая его непосредственности. Непосредственность – это «живое приятие впечатлений», чуждое корысти, искательству, снобизму, задним мыслям; это неумение говорить неправду, свободный творческий дух. Непосредственность – это стремление к истине, бескорыстие, простодушие («гений обыкновенно простодушен»), это то, что присуще самому мудрому и творческому герою русских сказок – Ивану-дураку (он же – Балда), то, что присуще «гуляке» Моцарту. Это великая «неприспособленность» к «отменно благоразумной» «жизни мышьей беготне»; это тот «ветр», тот «вихорь», без которого жизнь – существование, а не жизнь. «Холодная толпа», «толпа глухая», «чернь хладная», «хладная посредственность» – холодны мертвенно, ибо в своем благоразумии цинично равнодушны ко всему, что бескорыстно, ко всему, что «не является необходимостью» для существования и что на самом деле составляет высшую необходимость для человеческой жизни.

В глазах «благоразумных» Моцарт – «безумец, гуляка праздный», в прозорливце из стихотворения «Странник» «благоразумные» «здравый ум... расстроенным почли». Безумен тот, кто делает не так, как все; и, уж конечно, сумасшедший тот, кто не требует «наград за подвиг благородный», о ком говорят: «Твой труд тебе награда; им ты дышишь...»; дурак тот, кто поражен «высокой страстью» «для звуков жизни не щадить», тот, кто отдает жизнь тому, что «не является необходимостью». Безумцем считался «рыцарь бедный... духом смелый и прямой», предтеча «идиота» князя Мышкина. Он считался безумным, потому что верил не так – не слепой, привычной, бездушной верой-идолопоклонством, когда о вере вспоминают лишь в положенные для молитвы часы, а верой-любовью, всем существом полюбив свой идеал, стремясь слиться с ним; верил такой великой верой, что даже самому богу не молился. Это было странно: живи по-скотски слепо и тупо, делай гадости, но – молись, говори красивые, затверженные слова, кричи о своей вере, иначе ты – не веришь! «Он-де богу не молился, он не ведал-де поста, не путем-де волочился он за

матушкой Христа», – вот так толкует веру рыцаря «бес», «дух лукавый», и, надо сказать, бес этот – циник и пошляк – из знакомого Пушкину ада. Для циника Дон Кихот, живущий по закону своей веры, воплотивший ее в жизнь и потому с радостью глядящий «в пустые небеса», – нелеп, безумен, непонятен, ибо верит уже в нечто большее, нежели бог.

Итак, поэт – и вообще всякий непосредственный, искренний, творческий человек – безумец в глазах благоразумных «глупцов». Так было до сих пор, до стихотворения «Не дай мне бог сойти с ума».

Это стихотворение – взрыв, смещающий все границы: Пушкин здесь сам уничтожает разницу между поэтом и сумасшедшим; он признает их тождество в этом мире. Более того: он открыто, на наших глазах переворачивает соотношение между собою и «глупцами», когда в конце стихотворения называет дураком себя...

Раньше, заканчивая «Разговор книгопродавца с поэтом» неожиданной прозаической концовкой: «Вы совершенно правы. Вот вам моя рукопись. Условимся», – он как бы поневоле соглашался говорить с «глупцами» на их языке.

Ныне он пишет последнее большое стихотворение о поэте и глупцах.

В нем он отказывается продолжать разговор. Он не хочет знать языка торговцев.

Ибо его мечта: «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать».

А они спрашивают: «Зачем сердца волнует, мучит?»

Он говорит: я хочу жить, как человек.

А они спрашивают: зачем ты пробуждаешь в нас человеческие чувства?

* * *

Эта фантасмагория жизни, в которой человек не может жить по-человечески, открыто и просто, без оглядок и задних мыслей, где попрание человеческого возводится в закон, доводит Пушкина в конце концов до исступления, в котором он и пребывает последние месяцы своей жизни. Л. Павлищев, муж сестры Пушкина, рассказывал, что при последнем свидании с братом «Ольга Сергеевна была поражена его худобою, желтизною лица и расстройством его нервов. Александр Сергеевич с трудом уже вы-

носил последовательную беседу, не мог сидеть долго на одном месте, вздрагивал от громких звонков, падения предметов на пол; письма же распечатывал с волнением; не выносил ни крика детей, ни музыки»[21].

Это – конец июня 1836 года, за два месяца до «Памятника».

Скоро среди тех писем, что он с волнением распечатывает, окажется анонимное. Пока он мечется между «Современником» и собственными рукописями, дерясь с цензорами, пока любуется волокитством Дантеса, пока изучает историю своей Родины, пока с надеждой прислушивается к молодым голосам Кольцова и Белинского, – ему нанесут последний удар.

Но раньше он напишет «Памятник».

Те, кто хотел избавиться от него, знали, что на удар он ответит ударом. Они знали, что борьбу он будет вести честно, в открытую, и в этом будет его слабость перед ними, владеющими сотней способов борьбы косвенной, хитрой, борьбы на измор. Они понимали, что у него хватит мужества, но не хватит сил на тактику, на маневры, что он и так измучен, что он хочет хотя бы немного покоя и независимости – чтобы его не дергали со всех сторон, не хватали за руки, не мешали ему жить.

Они не предусмотрели одного: нельзя заставить его перестать быть поэтом. И потому, прежде чем стать их жертвой, он ушел от них.

В стихах последних лет все чаще встречается слово «бежать», тема побега. Поэт «бежит... на берега пустынных волн»; «как раб, замысливший отчаянный побег»; «давно, усталый раб, замыслил я побег»; «бегу к Сионским высотам»; «как бы резво я пустился в темный лес!».

Это не трусливое бегство от врага. Здесь другое. Как бы ни был высок дух человека, каким бы божеским разумом он ни был одарен, все равно он – грешное дитя человеческое – «усталый раб» повседневности, подвластный призрачному, но дурманящему влиянию житейской суеты. Раньше Пушкин от этого мира мышьей беготни, фантомов, «бесов» уходил в иное измерение – в поэзию, – подчас стихийно, безотчетно, уходил, повинуясь живительному «вихрю» своего творческого дара, как некоему повелительному указанию свыше. Теперь же он вполне осознает это свое

[21] Цит. по: *Вересаев В.* Пушкин в жизни. М.: Московский рабочий, 1984.

всегдашнее стремление и сознательно декларирует его. Его так называемые «религиозные» стихи оказываются как раз высшей ступенью человеческого самоопределения. Теперь он сознательно стремится слить свое житейское существование со своим творческим даром, стать достойным этого дара. Именно это стремление и нашло парадоксальное выражение в стихотворении «Не дай мне бог сойти с ума»: стремление быть «безумцем» до конца – как «рыцарь бедный»; стремление, очистившись от мелочной суеты житья, бежать – как герой стихотворения «Странник»; бежать на «Сионские высоты» жизни духа – там человек обретает свое человеческое достоинство, свое истинное подобие богу.

Тема побега – это сознательное отрешение от «беготни», это стремление к катарсису, к очищению в «творчестве и чудотворстве» от той пошлости, к которой понуждают «безумца» «глупцы». «Теперь они смотрят на меня как на холопа, с которым можно поступать как им угодно... Я, как Ломоносов, не хочу быть шутом ниже у Господа бога»[22].

Эта тема – не уход от жизни. Наоборот, это высшее слияние с ней, высшая степень ее познания, высшая степень действия. Вот почему Пушкин, первый в числе тех, кто «на всех приступах образованности», в эти годы все глубже уходит, «бежит» в познание судьбы человеческой и судьбы народной – в судьбы «маленьких людей» и в исторические судьбы страны, в себя и в историю.

«Что значит аристократия породы и богатства в сравнении с аристократией пишущих талантов? – говорит он в “Путешествии из Москвы в Петербург”. – Никакое богатство не может перекупить влияние обнародованной мысли. Никакая мысль, никакое правление не может устоять противу всеразрушительного действия типографического снаряда». Запомнив слова о «типографическом снаряде», обратимся к незаконченным «Сценам из рыцарских времен» – и мы поймем, что эта драма не просто историческое произведение, но и пророчество.

«*Бертольд.* Золота мне не нужно, я ищу одной истины.

Мартын. А мне черт ли в истине, мне нужно золото». (Сравним: «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать» – и «Зачем сердца волнует, мучит?»)

[22] А.С. Пушкин – Н.Н. Пушкиной. 8 июня 1834 г.

Заглянем в план продолжения «Сцен». «Бертольд в тюрьме занимается алхимией – он изобретает порох. – Бунт крестьян, возбужденный молодым поэтом. – Осада замка. Бертольд взрывает его. Рыцарь (воплощенная посредственность) убит пулей. Пьеса кончается размышлениями и появлением Фауста на хвосте дьявола (изобретение книгопечатания – своего рода артиллерии)».

Ищущий лишь истину – изобретает порох. При помощи пороха убивают воплощенную посредственность – во время восстания, поднятого поэтом! Поистине – красноречивая «схема»! Рядом с порохом – «типографический снаряд», «артиллерия» «аристократии пишущих талантов». «Безумцы», пренебрегающие «необходимостью», вершат прогресс, то есть историческую «необходимость» (вспомним записку «О народном воспитании»)...

Незаконченные «Сцены из рыцарских времен» – это скрижаль победы духа, пророчество лучезарного торжества «безумцев».

И все пред Бога притекут,
Обезображенные страхом,
И нечестивые падут,
Покрыты пламенем и прахом.

Пушкин пророчил себе победу, и она пришла к нему. Она была в самой его трагедии, в самой обреченности, в самой смерти.

Ибо как бы ни опошлялись и ни попирались идеалы человечности, правды и свободы, всегда, во все времена эти идеалы сохраняются в душе народа. И потому в январе 1837 года народ тысячами валил к дому на Мойке. Идеалы составляют «душу живу» любого народа; Пушкин и был такой живой и чистой душой. И это было его счастьем и его тяжелым крестом. Историческая трагедия эпохи стала его личной, его кровной трагедией. Ему, в сущности, было уже предназначено, как первому в «дружине ученых и писателей», быть сожженным, подобно безумной Жанне д'Арк, возглавившей французское воинство.

И он знает это. А то, что поэт знает, – он говорит. Сливаясь с историей, он рассказывает об этом. «Побег» оборачивается победой.

Так – за два месяца до начала последней травли и за пять месяцев до смерти – появляется «Памятник».

Здесь, в спокойном величии победы, очистились и запечатлелись навеки его трагедия и его борьба.

Ибо «Памятник» – акт мужества и борьбы. Борьбы не личной уже, а исторической. Поэт, слушающий голоса времен, – представитель истории, глашатай ее гигантского пафоса, ее истины. Он зажигает свой огонь от факелов Горация и Державина, – история продолжается.

Вот почему «Памятник» – не только итог биографии, личной судьбы (как было у Горация и Державина, писавших именно о себе). Судьба поэта Пушкина – для Пушкина сюжет. Содержание же – судьба и миссия поэта. Излишне конкретные временные детали убраны, осталось движение истории.

Первая строфа – гордая и наступательная. Ее четкая, воинственная поступь – в намеренно яркой звукописи, где множество твердых, повелительных «р», требующих послушного и благоговейного внимания, напоминают рокотание грома. Здесь сразу дается понять, что спор идет не со славой Державина. Ни «Фелицы», ни иных «царей» здесь нет – им здесь не место. Вся земная иерархия, все земные повелители и начальники – все это укладывается в одну короткую строку: «Александрийского столпа». Это не только тот столп, что был открыт в честь Александра I недавно, в 1834 году, и на открытии которого Пушкин отказался присутствовать; это неодушевленный символ, величественно-тупое воплощение безжизненного, мертвенного, преходящего – того, от чего векам остается лишь мертвый камень. Но это не все. Слово «нерукотворный» – то слово, которым была наречена «нерукотворная росская гора», несущая на себе монумент Петру Великому. Уже не только Александр – «властитель слабый и лукавый», – но и великий Петр оказывается ступенью ниже; ибо дело не в личностях земных правителей: сама природа их власти – преходяща рядом с властью поэта.

И однако самооценка дается с еще более головокружительной высоты: памятник не «меди нетленнее» (как у Горация), не «металла тверже... выше пирамид» (как у Державина), – нет, – он «нерукотворный», а это слово чаще всего применялось к религиозным святыням; и так же, как к «святому месту», к нему тянется

бесконечной вереницей народ; и «непокорная глава», вознесшаяся выше колоссальной Александровской колонны, может быть и головой монумента, и – главой храма.

И вся первая строфа, монументально-статичная и, как собор, вся тянущаяся ввысь, создает почти до богохульства грандиозный образ, единым стержнем связывающийся с «веленьем божьим» пятой строфы.

Когда-то, в стихотворении 1823 года «Надеждой сладостной младенчески дыша», Пушкин с грустью отказывался от детской веры в бессмертие души, в то, что «некогда душа, от тленья убежав, уносит мысли вечны...». Может быть, так он спорил именно с державинским «Памятником» («часть меня большая, от тлена убежав, по смерти станет жить»). Прошло тринадцать лет, от скептицизма молодости он пришел снова к «младенческой» – и уже иной, мудрой – вере в свое бессмертие, согласившись с Державиным. С недосягаемой высоты первой строфы он говорит: «Нет, весь я не умру», – и эти слова к одним обращает как слова привета из глубины времен, к другим – как пощечину.

«Часть меня лучшая избежит похорон», – писал Гораций. «Часть меня большая... по смерти станет жить», – сказал Державин. «Душа в заветной лире мой прах переживет и тленья убежит», – говорит Пушкин. Он страдал всем существом и жил всем существом именно потому, что безумие поэзии не удовлетворяется частью – «лучшей» или «большой», – оно занимает всю душу. И поэтому же не «часть» поэта, но вся его душа останется будущему, вопреки тем, кто попирал ее ногами. И тут уже, перешагнув через его собственный прах и убежав от тленья (вот как претворилась здесь тема «побега»!), она станет неуязвимой для оскорблений, не будет страшиться ни клеветы, ни хвалы глупцов, – так же, как он сам, поэт; ибо тогда, когда писались эти строки, он сам бежал от праха и тленья мелочей, от житейской «необходимости» в высокое безумие творчества.

Статический образ нерукотворного памятника, переливаясь во второй строфе в воздушно-легкий, летящий, как Нике, образ «нерукотворной» святыни – души, сообщает новое качество стиху, делая и его легким и воздушным; изменяется и становится мягче звукопись; «Душа в заветной лире мой прах переживет и тленья убежит...» После монументальности – лиризм, после

напора первой строфы – образ ускользания, летучести, свободы. После стремления вверх – движение вперед. Образ обретает объемность. И вот границы его начинают шириться – мир души поэта раздвигается в пространстве до размеров «подлунного мира», вселенной. Он совпадает со всем миром людей. Он движется и во времени: «И славен буду я...» – не до тех пор, пока существует государство (как у Горация), и даже не до тех пор, пока «славянов род вселенна будет чтить» (как у Державина), – это все преходяще, – но «доколь... жив будет хоть один пиит». Значит, пока существует человечество; ибо, когда не останется поэтов – «безумцев», – тогда и человек перестанет быть человеком. Вот почему вторая строфа как бы замкнута между величавым и в то же время интимным символом «заветной лиры» и торжественным словом «пиит»: образ поэта возвращается к самому себе как к некоему необходимому условию, без которого ничего не может быть. «Или я в насмешку назван поэтом?» – скажет через много лет Маяковский, продолжив пушкинскую мысль.

Полная высокого гуманизма, эта мысль и диктует третью строфу. У Державина она была «географической», величественно-планетарной («Слух пройдет обо мне от Белых вод до Черных, где Волга, Дон, Нева, с Рифея льет Урал...»), показывающей величие поэта в связи с величием империи. У Пушкина она полна иным смыслом. В этой строфе, уже начиная со слов: «Слух обо мне пройдет...» («слух» – как что-то огромное, необъятное и всепроникающее), космичность предыдущих образов снимается. Торжественное и ласковое название «Русь»... Населяющие ее народы – великие и малые, знаменитые и безвестные... Языки, на которых говорят они... Грандиозные образы приближаются к земле, к людям, в разных местах живущим, на разных языках говорящим, – приближаются к каждому из этих людей (ибо не «внуки», а «внук славян», не «тунгузы», а «тунгуз», не «калмыки», а «калмык»)...

Поэт входит в дома «всей Руси великой». Да и сама «великая Русь» вдруг обретает иное величие – не только планетарное, но воплощенное в населяющих ее людях. В народе. Так идея нерукотворного памятника, оставаясь по-прежнему космически-грандиозной, приобретает интимный, человечный, народный характер. Рождаются слова: «И долго буду тем любезен я народу...»

Гораций в своей оде действительно говорит о конкретной заслуге – о том, что он первый переложил «эолийские», греческие песни на «италийские лады», сделал греческую культурную традицию достоянием Рима. Державин действительно перечисляет те великие заслуги, что составляют поэтический приоритет первого гениального служителя русской музы. У Пушкина иное. Разница здесь не только в том, что у Державина цари, а у Пушкина народ. На место любой из перечисляемых заслуг («что первый я дерзнул в забавном русском слоге о добродетелях Фелицы возгласить, в сердечной простоте беседовать о боге и истину царям с улыбкой говорить») Державин мог подставить любую другую, и в принципе ничего не изменилось бы. Перечень остался бы перечнем. Именно так отнесся Жуковский к пушкинской строфе, заменив слова: «Что в мой жестокий век восславил я свободу» – словами: «Что прелестью живой стихов я был полезен». Изменилось не несколько слов – изменилась вся строфа. Новая строка была не просто плохой строкой. От замены ряд рассыпался, в него влезала чуждая, ненужная мысль о «прелести», – как будто «прелесть стихов» существует отдельно от их прочих качеств. Стоит сравнить подлинное звучание строфы с этим, искаженным, – станет ясно и другое: искаженная строфа сразу приобретает как раз характер меркантильного «перечисления», имеющего целью упомянуть обо всех и всяких «заслугах», не забыть ни одной...

По черновикам «Памятника» (например: «...что в русском языке музыку я обрел, что вслед Радищеву восславил я свободу и милосердие воспел») ясно видно, как Пушкин уходил от перечислительности. Он пришел к четвертой строфе как к единству, которое существует органично, объективно и не может существовать иначе, не в таком виде. Каждая строка непререкаемо вытекает из предыдущей и обусловливает последующую.

Что такое «чувства добрые я лирой пробуждал»? Учил доброте? Благородству? Поучал: «будь бескорыстным, храбрым, справедливым»? Давал уроки добродетели (которые можно давать и помимо поэзии)?

Это не значит – «учил». Это значит: «пробуждал добрые чувства в людях». Пусть это назовут «учил», но Пушкин все-таки сказал точнее: «пробуждал»... Учить чему-то можно того,

кто этого «чего-то» не знает. Пробуждать можно то, что есть в душе; иначе искусству нечего делать, не к чему апеллировать. Пробуждать добрые чувства в сердце «черни» бесполезно – их там нет; она их не знает и именно потому требует, чтобы ее этим чувствам учили. И когда Пушкин говорит: «В разврате каменейте смело, не оживит вас лиры глас», – он точно представляет себе функцию искусства – оживлять, будить все человечное, что есть в человеке, поднимать его на высоты жизни человеческого духа, проявлять в нем человека. Радость общения с искусством, наслаждение искусством – это уже пробуждение добрых чувств; полнота наслаждения, доставляемого искусством, есть уже проявление высокой духовной раскованности, внутренней человеческой свободы.

«Что в мой жестокий век восславил я свободу...» В слово «свобода» можно вложить любое из его благородных, человеческих значений – будь то политическая свобода, «вольность», которую Пушкин «вслед Радищеву» восславлял в стихах; будь то внутренняя, духовная свобода, «покой и воля», по которым он томился; будь то высокая свобода, приходящая в моменты творчества и созерцания искусства, – та свобода, когда человек как будто все может, когда перед его внутренним взором открывается целый мир, когда он властен быть свободным даже в том унижении, которому подвергает его «жестокий век». И каждое из этих значений взывает к тому, чтобы отстоять его, совершив такой жизненный подвиг, какой совершил Пушкин.

Нет, не только по «цензурным соображениям» была снята строка: «вслед Радищеву восславил я свободу»; она была излишне конкретна, заключая в себе только политический смысл, и потому – ограниченна; ведь перед нами не автобиография Пушкина, а стихи о поэте и об искусстве, дающем человеку свободу.

Вот почему странно толковать строку «И милость к падшим призывал» в таком исторически ограниченном смысле, как она толкуется еще и сегодня, – мол, Пушкин «призывал помиловать декабристов». Наверное, речь идет и об этом. Но если бы строка значила только это, она была бы внутренне чужеродна в стихотворении, где говорится о категориях, а не о поступках, о мировоззрении, а не о заслугах, об истории, а не о «второй четверти XIX века». Она говорила бы, далее, о чисто «гражданской», а не

поэтической миссии, – ведь вступаться за декабристов можно было и помимо поэзии (а именно о поэзии говорится в «Памятнике»). Если иметь в виду только декабристов, то почему бы не вернуться к старому, уже забытому толкованию и других слов – слов о «чувствах добрых»: мол, это и есть те самые «bons sentiments»[23], за которые изволил похвалить поэта Александр, прочитав «Деревню»? Если «конкретизировать» одно – почему не «конкретизировать» другое? Нет, Пушкин, от чего бы конкретно он ни шел, находит именно эту, обобщенную, форму высказывания. «Милость к падшим призывал» – не загадка, не ребус, не эзоповская речь, которую надо расшифровывать. Пушкин здесь прям, и слова его значат буквально: призывал милость к падшим. Призывал смотреть на людей без злобы, на падших – с милосердием, на несчастных – с состраданием. Призывал видеть жизнь такою, как она есть. Призывал к человечности. Ибо нет никакой свободы – ни политической, ни духовной – без человечности и сострадания. Вот почему именно эта строка рождается строкой о «жестоком веке».

Четвертая строфа – не «список благодеяний», а гуманистическое кредо Пушкина. Это строфа о гуманизме искусства.

И поэтому строка о «милости к падшим» имеет еще один великий смысл. Она говорит о гуманизме творчества – о том, что Пушкин сам видел жизнь, как она есть, понимал ее собственные законы и потому относился к своим героям – даже «падшим» – по-человечески: не персонифицировал в них порок, не навязывал читателю свой собственный приговор над ними, не устраивал судилища, но стремился в логике образа показать суд жизни, стремился найти те силы, которые двигают героями в обществе, – то есть был реалистом. Гуманизм – это единственный реалистический взгляд на мир и на людей.

Четвертая строфа есть определение гуманистической миссии поэта и отповедь «толпе» с ее холодным, бездушно-меркантильным отношением к искусству. Она говорит не о том, что должен делать поэт, что должно делать искусство, – понятие «долженствования» в отношении искусства было Пушкину глубоко враждебно, – а о том, чего оно не может не делать, оставаясь искусством.

[23] Добрые чувства (*франц.*).

Почему не может не делать? Почему поэт пробуждает добрые чувства, восславляет свободу, призывает милость к падшим?

С таким же успехом можно спросить: «Зачем крутится ветр в овраге?»

Да потому, что функция поэта, функция искусства – гуманизм. Ему по природе присуще пробуждать в человеке человека, иначе оно – не искусство, и не о чем говорить. За эту миссию, за присущность добра оно и «любезно» людям. Но никто не может ни научить искусство этой миссии, ни внушить ее ему, ибо она – в нем самом. Пытаться «учить» его могут лишь «глупцы», «чернь», все те, кто способен задаваться нелепым и бесчеловечным вопросом: «О чем бренчит? Чему нас учит? Зачем сердца волнует, мучит?..»

Вот почему в последней, пятой строфе слова «Призванью своему...» и «Святому жребию...» были зачеркнуты:

Веленью Божию, о муза, будь послушна,
Обиды не страшась, не требуя венца;
Хвалу и клевету приемли равнодушно
И не оспоривай глупца.

«Веленье Божие» – это тот «ветр», «вихорь», который правит поэтом в часы творчества, заставляя его самого потом поражаться сделанному, «бить в ладоши» и кричать: «Ай да Пушкин, ай да сукин сын!»

«Веленье Божие» – это присущность искусству добра, это голос человеческой природы поэта. Гений есть свойство человеческое, а потому – доброе: «Гений и злодейство – две вещи несовместные», – и это верно, как бы при жизни и после смерти ни оценивали гения, какими бы соображениями ни диктовались эти оценки. «Веленье Божие» – это то, чему надо повиноваться, «обиды не страшась, не требуя венца», то есть бескорыстно и свободно, творя добро и красоту не по приказу, а по внутренней потребности, не для оценок, а для людей. Хвала и клевета преходящи, а высокое безумие свободы, добра, творчества, которое сеет искусство в душах людей, – остается. Это и есть нерукотворный памятник.

Истина эта столь проста и всеобъемлюща, что спорить о ней и отстаивать ее перед глупцами – бессмысленно. Ее простота и огромность сообщают последней строфе гигантскую широту и свободу дыхания: в отличие от первой строфы с ее рокочущими «р», через которые движение мысли шло воинственно, но и затрудненно, как через препятствия, – последняя строфа опирается на гласные, звучащие широко, строго и таинственно-спокойно: «Веленью Божию, о муза, будь послушна, обиды не страшась, не требуя венца...» Мысль поднимается на ту же заоблачную высоту, с которой началось движение в первых строках с их памятником-храмом, и еще выше. Ибо здесь уж даже не о памятнике идет речь, а о музе, о даре, о поэзии, о веленье Божием; и здесь уже нет страстного натиска и богохульства первой строфы, но есть спокойное признание поэта настоящим «помазанником Божьим». Пятая строфа, соединенная развитием мысли с первой, так же величественно-статична, как и первая, по сравнению с другими, движущимися, строфами, потому что она есть возвышение даже над теми великими конкретностями, о которых говорилось перед ней. Она – катарсис этого стихотворения о миссии поэта. В ней есть какое-то высшее знание – вот откуда ее торжественная грусть. И хотя весь «Памятник» заканчивается словом «глупца» – словом, которое напоминает об одной из мучительнейших тем Пушкина и которое, подобно вспышке зарницы, освещает ярким и трагическим светом уже возведенное здание стихотворения, – в этом слове нет ни гнева, ни ярости, а есть печаль, и снисхождение, и сознание своей непоколебимой правоты. В пятой строфе поэт очищается от спора, и потому, в отличие от первой строфы с ее бетховенским напором, с ее громовой звукописью она лишена эффектов, она отказывается от любых «венцов» и предстает нам полной спокойного и величественного баховского достоинства.

Державин создал себе памятник при жизни; он говорит как бы в настоящем времени: я создал; я стал; я дерзнул.

Пушкин говорит: пробуждал, призывал. Он смотрит уже из будущего. Он снова – пророк. Он знает: что бы с ним ни было, он сделал свое, и этого никто не уничтожит.

* * *

Через сто двадцать пять лет после его смерти, в 1962 году, Ахматова писала:

«Il faut que j'arrange ma maison»[24], – сказал умирающий Пушкин.

Через два дня его дом стал святыней для всей его Родины, и более полной, более лучезарной победы свет не видел...

Он победил и время, и пространство.

Говорят: пушкинская эпоха, пушкинский Петербург. И это уже к литературе прямого отношения не имеет, это что-то совсем другое. В дворцовых залах, где они танцевали и сплетничали о поэте, висят его портреты и хранятся его книги, а их бедные тени изгнаны оттуда навсегда. Про их великолепные дворцы и особняки говорят: здесь бывал Пушкин или здесь не бывал Пушкин. Все остальное никому не интересно. Государь император Николай Павлович в белых лосинах очень величественно красуется на стене Пушкинского музея; рукописи, дневники и письма начинают цениться, если там появляется магическое слово «Пушкин».

И напрасно люди думают, что десятки рукотворных памятников могут заменить тот один нерукотворный «aere perennius».

21 августа 1836 года Пушкин сказал обо всем этом в своем «Памятнике».

Через пять месяцев его тело – его часть – перестало принадлежать ему. И 30 января 1837 года Екатерина Андреевна Карамзина, помнившая его еще курчавым мальчиком, влюбленным в нее, писала сыну Андрею в Швейцарию из Петербурга:

«Милый Андрюша, пишу к тебе с глазами, наполненными слез, а сердце и душа тоскою и горестию; закатилась звезда светлая, Россия потеряла Пушкина! Он дрался в середу на дуэли с Дантезом, и он прострелил его насквозь; Пушкин бессмертный жил два дни, а вчерась, в пятницу, отлетел от нас; я имела горькую сладость проститься с ним в четверьг, он сам этого пожелал... Он был бледен как полотно, но очень хорош; спокойствие выражалось на его прекрасном лице»[25].

---

[24] Мне нужно привести в порядок мой дом *(франц.)*.

[25] Е.А. Карамзина – А.Н. Карамзину. 30 января (11 февраля) 1837 г. Петербург.

О сказках Пушкина[26]

Несколько лет назад Маршак писал: «У каждого возраста свой Пушкин. Для маленьких читателей – это сказки. Для десятилетних – “Руслан”. В двенадцать-тринадцать лет нам открываются пушкинская проза, “Полтава”, “Медный всадник”. В юношеские годы – “Онегин” и лирика»[27].

Маршак понимал условность выражения «открываются». Дальше он уточнил его: «С Пушкиным мы не расстаемся до старости, до конца жизни... Первые услышанные или прочитанные нами стихи его мы принимаем как подарок, ценность которого узнаешь только с годами»[28]. Пушкин продолжает «открываться» нам всю жизнь. Это как приближение к горизонту.

Так и со сказками. Тем более что они вовсе не были рассчитаны на детей.

Сказки Пушкина – тайна; особенно для того, кто берется их анализировать. Они ошеломляют сочетанием бесшабашного, азартного простодушия, классической строгости и глубокой, почти скорбной серьезности и ускользают, как ускользает горизонт. Их дразнящая простота повергает порой в отчаяние.

Подступаться к ним – страшновато. И то, что вы читаете сейчас, – лишь отдельные заметки, набросок будущих размышлений о пушкинских сказках, о том, чему они могут научить детей. И не только детей...

---

[26] Первая публикация: Детская литература. 1966. № 7.

[27] *Маршак С.Я.* Заметки о сказках Пушкина // *Маршак С.Я.* Собрание сочинений: в 8 т. М.: Художественная литература, 1971. Т. 7. С. 7.

[28] Там же.

* * *

Сказки Пушкин писал всю жизнь. Они были для него очень серьезным делом. Сказкой была его первая вышедшая в свет поэма, и «побежденный учитель» Жуковский увенчал лаврами голову «победителя-ученика». Другая сказка – «Гавриилиада» – могла стоить «ученику» его увенчанной головы.

Время шло. И фантастика все чаще и чаще завладевала пределами произведений, казалось бы, вовсе не фантастических, как бы готовя почву для Гоголя. Сказки становились страшными.

Жуток фантастический сон Татьяны, предвещающий реальную, не сказочную трагедию. Сказкой была «Русалка»; сказка прячется между строк «Метели» и выглядывает из «Гробовщика»; сказочен вещий сон Гринева, да и сам Пугачев из «Капитанской дочки» – с его иносказательной, поговорочной речью, с его сказкой об орле и вороне – сродни тем сказочным персонажам, которые (при всей их кровожадности) героя «поят, кормят, спать укладывают», а потом отпускают на все четыре стороны. Страшная сказка вторгается в «Медного всадника» и полновластным хозяином орудует в «Пиковой даме» – повести об уродливости человеческих отношений в современном мире.

Ничего удивительного нет в том, что пять произведений, объединившихся в нашем сознании как «сказки Пушкина», появились в тридцатые годы, когда гибель уже нависла над поэтом. И нет ничего странного в том, что у колыбели пушкинских сказок стоит стихотворение «Бесы» – отрывок из самой страшной сказки Пушкина, сказки его жизни. Всего за неделю до веселой «Сказки о попе и работнике его Балде» были написаны эти пронзительные стихи – пророчество и реквием самому себе:

Мчатся бесы рой за роем
В беспредельной вышине,
Визгом жалобным и воем,
Надрывая сердце мне...

Чем более углубляется пушкинский реализм, тем больше места требует себе фантастика. Ибо нужно было реалистически изобразить фантастику реальности, в которой все поставлено

вверх ногами, в которой продажность, произвол и попрание человечности возведены в норму.

Атмосфера, насыщенная такой фантастикой, густа и душна.

Чтобы не задохнуться совсем, Пушкин распахивает двери фольклору, простонародной фантазии. Если уж сказка – так пусть будет настоящая, «буквальная» сказка, с добрыми молодцами, красными девицами, с откровенно черными злодеями, с торжеством добра и справедливости в конце. Пусть будет не страшная, а веселая и добрая сказка – в которой можно сочинять и жить не так, как диктует фантастическая действительность, а так, как хочется, и так, как должно быть. И вот – «Сказка о попе и работнике его Балде», с ее грубоватым юмором раешника и красками лубка – сказка, в которой прославляется ум и находчивость простого человека и наказывается даже самое умеренное корыстолюбие. Здесь нет жути и чертовщины, нет надрывающего сердце «визга и воя», а есть туповатый старый бес, похожий на несмекалистого мужика, и жалкенький бесенок – последыши выродившегося могущественного рода дьяволов и Мефистофелей. Это – «чур, меня!», это – открещивание от ужасной реальности «Бесов», заклятие смехом...

А следом за «Сказкой о попе...» – радостная, многоцветная, переливающаяся, как перо Жар-птицы, сказка о царе Салтане – вся пронизанная нетерпеливым, задорным, почти плясовым ритмом; по темпу – скерцо, по композиции – рондо. Это история, в которой мало – только самое необходимое – рассказывается про печальные вещи, например про тоску отца по сыну и сына по отцу, и много про то, как легко и быстро исполняются все желания хорошего человека. Даже козни злых баб в конечном счете только помогают Гвидону устроить земной рай на своем острове.

Но жизнь вторгается и в земной рай. И появляется «Сказка о рыбаке и рыбке» – уныло-протяжная, как грустная народная песня (не зря она должна была войти в цикл «Песен западных славян»), и, как песня, монотонно возвращающаяся к одним и тем же словам. Тут старик со старухой, прожившие тридцать лет и три года, становятся друг другу так же чужды и враждебны, как крепостник и крепостной; тут творятся жестокие дела, тут всем движет алчность, а человека унижают пощечинами и

насмешками; и даже справедливость вершится невесело, под унылый и грозный шум моря. Напряженная патетичность этой сказки звучит диссонансом в светлом и простом мире, созданном первыми двумя. Акварельный лиризм «Сказки о мертвой царевне...» (написанной меньше чем через месяц после «Рыбки») – это передышка. Это попытка уйти от чего-то навязчиво-зловещего. Здесь никто не наказывается: царица умирает сама, не дождавшись мужниной кары, а о Чернавке, которая покорно (так же покорно, как ходил к синему морю старик) выполнила, в конце концов, преступный приказ мачехи, мы в финале сказки даже не вспоминаем. Но здесь и не прощают: царица все-таки умирает, а Чернавку, дважды предавшую – сначала царицу, а потом царевну, – мы презираем. И вся сказка эта, начинающаяся со щемяще-грустной ноты («...тяжелешенько вздохнула, восхищенья не снесла и к обедне умерла»), как бы таит в себе тяжелое предчувствие. Она предшествует «Сказке о Золотом петушке» – самой «современной» из всех пяти[29].

С этой – последней – пушкинской сказкой в мир светлой иллюзии врываются – с визгом и воем – бесы. Все, что сдерживалось и подавлялось силой поэтической воли, хлынуло открытым и неудержимым потоком, засверкало молнийным сверканием, закружилось в жуткой игре, саркастически хохоча и издевательски подмигивая. Простодушная праздничность «Салтана» обернулась здесь веселостью наигранной, почти лихорадочной, и вместо сказочно-простых и бесхитростных человеческих характеров, вытесняя их, появились фантомы. И вечно спящий Дадон, и неизвестно откуда возникающий загадочный старичок-скопец, и страшная картина поля боя, где, на кровавой траве, лежат братья, вонзившие друг в друга мечи, и эта странная Шамаханская царица, которая все молчала-молчала, да вдруг захихикала по-ведьмовски, – все это появилось в мире русской сказки вдруг, неожиданно; появилось и стремительно исчезло, неизвестно куда – как сама Шамаханская царица.

Так вернулась страшная сказка.

---

[29] В своей известной статье «Последняя сказка Пушкина» Анна Ахматова показала тесную связь «Сказки о Золотом петушке» с драматическими обстоятельствами последних лет жизни поэта, с отношениями между Пушкиным и царем, Пушкиным и светским обществом.

Ни откреститься, ни отчураться от реальности «Бесов» не удалось. Сказку о призраках, сказку-гротеск Пушкин написал потому, что был реалистом и писал о жизни только правду.

* * *

Чем больше постигаешь пушкинские сказки, тем больше чувствуешь их сложность, тем больше понимаешь, что они – как и все его позднее творчество – пронизаны ощущением кошмара современности, тревогой за будущее людей, стремлением утвердить простые и главные человеческие ценности, уберечь их от распада. И тем более завидуешь детям, которым все кажется ясным в этих сказках – за исключением разве только «старинных» слов и оборотов – и которые в них воспринимают, прежде всего, их радостную, утверждающую сторону. Взрослый везде находит пищу для размышления, ребенок – для воображения. Там, где мы стараемся проанализировать, дети видят и чувствуют. Для них не существует «проклятых вопросов» – такие вопросы вне их эмоционального опыта. Самая недетская сказка – «Сказка о Золотом петушке», самая мрачная, самая нерусская, самая интеллектуальная и многозначная, остается для многих взрослых зловеще-загадочной. Она взывает к анализу, но с трудом поддается ему. Ребенок же не задается вопросами, он просто-напросто видит все, о чем рассказывает ему Пушкин, впитывает в себя всю эту буйную многокрасочность, изощряет свое воображение, пирует на этом пиру фантазии, попутно усваивая то, что, быть может, поймет только с годами. Сейчас он не понимает, а чувствует. И чувствует, возможно, лучше, чем понимаем мы. Знаю это по себе.

С четырех или пяти лет, с тех пор когда мама читала мне «Руслана и Людмилу», я больше всего запомнил строчки:

Найду ли краски и слова?
Пред ним живая голова.

Это было самое страшное место. И страшнее всего была, как ни странно, первая строчка – про краски и слова. Было непонятно, какие такие краски, почему рассказчик их потерял, и зачем ему вздумалось именно сейчас их искать, и причем вообще здесь краски. Все это было, с одной стороны, вроде бы представимо

(терять краски), а с другой – совершенно немыслимо (как можно потерять или искать слова, и притом – опять-таки – в такой ответственный момент?) – и все это было так непривычно и странно, что весь страх – а страшнее то, что непонятнее! – перемещался на эту строку, и в ней мерещилось что-то клубящееся, что-то темное и разноцветное одновременно, и это-то и было самым жутким.

Так даже строчка, которая, может быть, и для самого-то Пушкина была лишь условным поэтическим приемом, для меня, ребенка, стала живой, облеклась в плоть и произвела то впечатление, на которое могла быть в идеале рассчитана.

Через много лет я прочел удивительные слова Цветаевой: «Глядя назад, теперь вижу, что стихи Пушкина... для меня досемилетней и семилетней были – ряд загадочных картинок, – загадочных только от материнских вопросов, ибо в стихах, как в чувствах, только вопрос порождает непонятность, выводя явление из его состояния данности. Когда мать не спрашивала – я отлично понимала, то есть и понимать не думала, а просто – видела. Но, к счастью, мать не всегда спрашивала, и некоторые стихи оставались понятными»[30]. Фаустовское стремление взрослых к сознательному анализу, к расчленению и расщеплению явлений – великое и противоречивое стремление. При определенных индивидуальных и общественных условиях эта способность к анализу мажет превратиться в бремя и стать проклятием. Детство – прежде всего эпоха синкретизма, пора «первоначального накопления», усвоения опыта, знаний, фактов. Детское познание – познание синкретическое, не рациональное и сознательное, а в огромной мере стихийное и безотчетное; не головой совершаемое, но всем существом. Личность еще не сформировалась, есть лишь ее зачатки, но зато они представляют собой гораздо более монолитное и органическое единство, чем личность взрослого человека – откованная молотом жизни, раздираемая противоречиями и потому нередко изуродованная всевозможными компромиссами.

Детская душа – пока она еще детская – по врожденному человеческому инстинкту цельности обороняет себя от резких противоречий, а стало быть, – и от компромиссов. Роль щита выполняет именно эмпиризм нерасчлененного, целостного детского позна-

[30] *Цветаева М.* Мой Пушкин. М.: Советский писатель, 1967.

ния – познания-чувствования. Взрослому не обязательно воочию представлять, как два родных брата

...Без шеломов и без лат
Оба мертвые лежат,
Меч вонзивши друг во друга...

Ему не обязательно зримо рисовать, как злая мачеха из зависти посылает падчерицу на смерть. Он может воспринять все это как своего рода общие места; так же «литературно», как принимает строку: «Найду ли краски и слова?» Это будет своего рода компромисс сознания, отягощенного трагическим опытом истории человечества.

Для ребенка строки о братоубийстве есть эмпирия, реальность, подлежащая воображению. И чем ярче вообразятся подобные ситуации, тем очевиднее будет разрыв между их противоестественностью и естественностью детского мироощущения. Ребенок извлечет из них прежде всего сказочность; то «страшное», «злое», «плохое», без чего сказка становится бесцельной, без чего бессмысленно ожидаемое торжество добра, как бессмыслен перевертыш, не утверждающий в сознании ребенка реальность.

И на любые испытанья
Согласны храбрые сердца
В нетерпеливом ожиданье
Благополучного конца.
(В. Берестов)

Эта мгновенная детская реакция на противоестественное как на сказочное, нереальное и есть бескомпромиссное, истинно человеческое восприятие – в отличие от «испорченного» жизненным опытом восприятия взрослых. «Испорченного» – потому что в результате неизбежного анализа взрослый найдет в любой противоестественности закономерность; в рамках сказки, в самом принципе которой – добро и справедливость, это равносильно частичному оправданию зла и несправедливости.

Именно сказка, и прежде всего сказка, соответствует этому нравственному максимализму детей, стремящихся подогнать все под свои бесхитростные и жесткие моральные нормы.

Речь идет не только о морали. Для детского познания вообще характерен некий «догматизм» – стремление «ужать» все новое до знакомых мерок, подогнать под известную схему, принять в привычном масштабе. Этот догматизм (ничего, разумеется, общего не имеющий с догматизмом «взрослым», настоящим, который исходит как раз из стремления не принять вообще) и есть могучая защита формирующейся личности от преждевременных резких сдвигов, от лавины противоречий действительности. И если взрослые зачастую приспосабливаются к фактам и обстоятельствам, то ребенок делает титанические усилия приспособить факты и обстоятельства к себе. Защищая свою цельность, он по-своему принципиален. И это надо учитывать. Пушкин здесь оказывается великим педагогом. Прежде всего, он – как настоящий педагог – уважает человека.

Он не подавляет и не ломает его мироощущения. Правда, он и не прячется. Он присутствует во всем обаянии и во всей мощи своей личности. Но это присутствие не стесняет.

В то же время он и не подлаживается. Он находит общий язык. Простейший пример:

«Здравствуй, красная девица, –
Говорит он, – будь царица
И роди богатыря
Мне к исходу сентября».

Рассказ обращен сразу в разные адреса. У взрослого человека, знающего, что детей не в капусте находят, эти строки воздействуют, прежде всего, на чувство юмора и вызывают ощущение удивительной чистоты, наивности и лукавства – особенно если их читать, как читает Игорь Ильинский: «...мне к исходу... э-э-э... сентября». Ребенку такая эмоция чужда. Эти слова помогут ему, в первую очередь, почувствовать в царе Салтане человека серьезного, практического, любящего не разговоры, а дела; ему очень нужен богатырь, и поскорее – лучше всего именно к исходу сентября. Если у взрослого этот «заказ» вызывает ощущение веселой сказочности, то ребенка, напротив, он утверждает в сознании серьезности и достоверности происходящего: девица пообещала, царь согласился, и вот теперь идет деловой разговор.

Объемность, многозначность – исконное свойство искусства; Пушкин не рассчитывал специально на детское восприятие. Он ориентировался на наивность народной сказки – с достигнутых им высот реалистического искусства.

Всякое большое искусство дает индивидуальности то, чего она заслуживает, что она в состоянии взять. Но нередко человек «дотягивается» лишь до своего среднего уровня, – может быть, потому, что слишком чувствует дистанцию между собой и автором и не верит, что сможет ее преодолеть (тогда он говорит: «Я не понимаю», «Это для меня слишком сложно», – или просто отворачивается).

Пушкин не демонстрирует эту дистанцию. Каждый берет от него что может.

В синем небе звезды блещут,
В синем море волны хлещут;
Туча по небу идет,
Бочка по морю плывет.
Словно горькая вдовица,
Плачет, бьется в ней царица;
И растет ребенок там
Не по дням, а по часам.

Эти сто раз цитировавшиеся строки понятны всем. Но по-разному. Для меня это огромное небо, это необозримое море, бочка, туча, ребенок – картина, почти космическая по своим масштабам и величию; какая-то наивная и грандиозная модель мира. Ряд сфер: небо – море, волны – звезды, туча – бочка; сферическая вселенная, а в центре ее, как в яйце, некий таинственный эмбрион – растущий ребенок. То ли Библия здесь слышится, то ли какие-нибудь индийские веды, то ли что-то еще более древнее, стихийное.

Ребенок понимает все проще, естественнее, буквальнее, но он не может не ощутить инстинктивно дыхания этой холодной беспредельности, в которой трепещет горячее и живое.

Понимать Пушкина можно более или менее глубоко, но ощущать можно только на его, Пушкина, уровне. Пушкин уважает индивидуальность и апеллирует к ней. Уважение это требовательное. Он не просто дает каждому то, что по силам. Он предлагает максимум того, что этот человек может взять. И еще чуть-чуть.

Только вымолвить успела,
Дверь тихонько заскрипела,
И в светлицу входит царь,
Стороны той государь.
Во все время разговора
Он стоял позадь забора...

Для взрослого, развитого читателя первое и главное здесь – вовсе не конкретная ситуация, не сюжетный ход, не «картинка» (все это воспринимается само собой, по ходу дела). Первое и главное – блистательный юмор веселой, милой, наивной и в то же время тонко продуманной нелепости. Юмор этот – не столько поворот сюжета, сколько эмоциональный ключ, дающий тональность празднично-игрушечной сказке, в конце которой тот же царь «топнул, вышел вон и дверью хлопнул».

Юмор юмором, но над природой его иному взрослому читателю придется, пожалуй, поразмыслить. Только тогда по-настоящему он уяснит свое отношение к царю, по-настоящему представит его.

Есть другая сказка – более позднего происхождения, сильно тронутая цивилизацией: «На веках не в котором царстве царь да еще другой мужичонко исполу промышляли... Мужичонко на имя звали Капитон. Он и на квартире стоял от царя рядом...»[31] Похоже. Но здесь цель юмора – глупого и жадного царя сначала уравнять с пройдохой-мужичонкой, потом в этом сравнении принизить. Да к тому же сделать это современно, остроумно, парадоксально.

Природа пушкинского юмора – иная. Юмор здесь рожден самим воздухом этой сказки о счастье – сказки, где счастливый конец так и просится, так и рвется буквально из каждой строчки, предупреждает о себе с первого слова, – сказки, где все так простодушно, все совершается так быстро и просто; и добро побеждает зло так сказочно легко и просто; и автор так запросто, по-свойски обращается с героями – своими сказочными созданиями; и сам царь запросто разгуливает вдоль заборов – до смешного милый и простой царь! Интимность нашего отношения к царю Салтану – вот к чему приходим мы, вот что достигаем, анализируя комический эффект.

[31] См.: *Шергин Б.* Золоченые лбы // *Шергин Б.* Избранное. М.: Советская Россия, 1977.

А ребенок?

Ребенок, по всей вероятности, не воспримет юмора – во всяком случае, поначалу. Ему нужно воспринять факт, сюжетный ход.

И тут произойдет самое интересное. Ребенок начнет с того, чем кончит взрослый. То, к чему мы пришли через анализ, через юмор, через стиль (сочетание несочетаемых словесных пластов: «царь» и «позадь забора»), то есть интимное отношение к царю ребенок испытает сразу, в первое же мгновение, иначе он просто не воспримет этот отрывок, пропустит его мимо ушей.

Ведь царь в других сказках – фигура, как правило, либо мифическая, почти условная («самый главный»), либо гротескная, буффонная. А тут ребенок должен вообразить царя – понятное дело, в короне, иначе какой же это царь! – стоящего позади забора. И вообразит. И эта «картинка», это вольное обращение с «мифом» – и есть интимное, личное отношение к царю Салтану. Перед ребенком появляется обыкновенный человек, только в короне.

А вообразить царя Салтана «позадь забора» ничего не стоит: на то он и «самый главный», чтобы ходить, где захочется.

Так почти отвлеченное понятие («самый главный») раздвигается, не исчезая, но наполняясь реальным, житейским смыслом: обыкновенный, живой человек – как все люди.

И интереснее всего то, что в этом «добром» эпизоде, в отличие от «страшных» («...меч вонзивши друг во друга...»), взрослый чувствует прежде всего... сказочность! Его не удивит злая мачеха или братоубийство, но мысль о «простом» царе, о том, что «самый главный» может быть «как все люди», – он воспримет юмористически, как «перевертыш»!

Ребенок же, не понимающий братоубийства в качестве возможной реальности, признающий его лишь как элемент «страшной» сказки, – в царе, стоящем «позадь забора», увидит, прежде всего, естественнейшую реальность.

Но вот тут-то, вместе с ощущением этой реальности, сверх этого ощущения, может прийти и какое-то «чуть-чуть» – смутная мысль о чем-то необычном, а потому забавном (все-таки – царь!). Это уж в зависимости от индивидуальности, от ее развитости, опыта, чувства юмора и пр., – словом, от ее потенциальных возможностей.

Для взрослого тоже существует свое «чуть-чуть». Это способность, не теряя «взрослого» ощущения сказочности происходящего, почувствовать и увидеть все так же непосредственно, как дети; это великая способность на мгновение превратиться в дитя и, подобно ребенку, поверить на минуту, что в мире все ясно, что все вокруг – в том числе и «главные» – люди и что жить просто и счастливо – это нормальное состояние человека. И тогда-то понимание сказки станет по-настоящему полным. Станет ясно, что под праздничностью сказки таится грусть, ибо и праздничность, и комично-простой царь – у Пушкина несбыточно-сказочны. Может быть, тут и станет понятным появление этой сказки у Пушкина...

Так, требуя от человека многого, Пушкин позволяет ощутить процесс познания, заставляет читателя – будь то взрослый или ребенок – верить в себя, в свою способность видеть и понимать, верить в то, что и ты таишь в себе какое-то «чуть-чуть».

Это свойство пушкинского реализма, пушкинского «нагого слова». «Прелесть нагой простоты» в литературе (выражение Пушкина) заключается, прежде всего, в точности, иными словами – в обращенности к вниманию и пониманию каждого. И вместе с тем это значит, что в атмосфере точности ярко сверкает малейший нюанс, еле ощутимый оттенок, сдвиг значения слова, любое «чуть-чуть». Точность каждого слова и его многогранность, бездонность у Пушкина нераздельны.

Своеобразие новаторства Пушкина состояло, в частности, в том, что он не ломал старые формы, не кромсал старые принципы, не отвергал старые каноны, а как бы изнутри раздвигал, расширял пределы этого «старого», и оно изменялось и становилось новым не скачками, а постепенно. В этом – один из секретов пушкинской гармоничности, уравновешенности, создающих иллюзию «спокойствия».

Детскому познанию эта поэтика соответствует как нельзя более. Ведь усвоить всем существом – то есть почувствовать и вообразить – для ребенка значит уложить новую «информацию» в достигнутые на сегодня границы опыта. Опыт ребенка невелик, способность к умозрительному, отвлеченному постижению еще не развита, и потому детское познание вместо одного большого шага делает множество мелких шажков, более или менее осторожно, незаметно, «чуть-чуть» раздвигая свои границы. И если

ответ на одно детское «почему» влечет за собой еще «сто тысяч почему», то это не аналитическое «разложение» явления, а свойственное ребенку стремление свести новое на уровень чего-то простого, первичного, найти для него наиболее узкие рамки уже знакомого, доступного чувству, воображению, опыту. Поэтика пушкинских сказок – это поэтика именно таких тончайших сдвигов, которые рождают новое, не нарушая старой гармонии, этих «шажков», этих легких штрихов, ложащихся в привычную систему и исподволь, незаметно усложняющих ее. Не ломая системы народной сказки, Пушкин раздвигает ее пределы. Народной сказке лексические тонкости чужды; и в пушкинских сказках сдвиги не лексические, не в значении слов – так, традиционные формулы фольклора «на добра коня садяся» и пр. здесь остаются неприкосновенными, а совсем иного порядка еще и потому, что ребенок – ярый догматик в языке – просто не понял бы многого. Не ломая системы сказки, Пушкин не ломает и восприятие ребенка, не требует от него невозможного. Сказки его психологические, это сказки характеров (об этом много верного сказано А. Слонимским в его «Мастерстве Пушкина») – и сдвиги в них тоже психологического порядка. В той же сказке о царе Салтане больше половины текста занимают повторы («Ветер по морю гуляет...» и пр.). Большие куски текста ритмично повторяются почти без изменений, если их не требует сюжет, – и замена отдельных слов («На раздутых парусах» – «На поднятых парусах») только подчеркивает неизменность целого. Если эти куски при чтении «проговаривать», сказка погибнет. Ибо именно эти повторы создают ее внутренний простор, ее интонационную многогранность, ее психологический реализм. Бернард Шоу говорил: есть пятьдесят способов сказать «да» и пятьсот способов сказать «нет», и только один способ это написать.

Найти эти интонации можно тоже только одним способом: вжиться в пятьдесят ситуаций, в пятьсот «предлагаемых обстоятельств», диктующих ту или иную интонацию. На протяжении сказки Салтан трижды

...сидит в палате
На престоле и в венце
С грустной думой на лице.

Это не традиционно-сказочный повтор («Скоро сказка сказывается...»). Это – каждый раз – определенное психологическое состояние. Состояние Салтана, который чем больше идет время, тем больше грустит о жене и сыне. Это, наконец, каждый раз – по мере течения сказки – и новое отношение автора к рассказываемому. И все это психологическое многообразие, определяемое общим контекстом сказки, вкладывается в одни и те же слова. Их можно произносить с самыми разнообразными интонациями, в зависимости от ситуации, от того, насколько вперед продвинулась сказка. А для этого необходимо вживаться в действие – то есть делать именно то, чего жаждет ребенок, во имя чего он слушает чтение и читает сам. Чем глубже его сопереживание, тем полнее наслаждение.

Так воспитывается в ребенке понимание многообразия человеческих переживаний, пристальное внимание к внутреннему миру человека. Понимание и внимание это – не абстрактно. Оно идеологично. Внутренние сдвиги в одинаковых кусках текста, передающие психологическое напряжение, еще более ощутимы в «Сказке о рыбаке и рыбке». Здесь воображение и эмоция больше «подталкиваются», чем в «Салтане», и ответы рыбки, выплывающей из все более гневного моря, при всем желании не прочтешь в одной и той же интонации. Да и сами повторы («Вот пошел он к синему морю...», «Воротился старик ко старухе...», еще раз «Воротился старик ко старухе...», «Старичок к старухе воротился...») куда важнее: это монотонное движение туда и обратно, пассивное и покорное, вызывает смешанное чувство жалости и досады. И не зря в конце сказки перед привычным уже: «Вот идет он к синему морю» – стоит неожиданное скорбно-негодующее:

Старик не осмелился перечить,
Не дерзнул поперек слова молвить.

Человек сам отрезал себе путь к протесту, с самого начала став жертвой собственной покорности. И кто знает, может быть, выросши, читатель вспомнит эту сказку, читая тяжелые, как удары молота, слова:

И он послушно в путь потек...

Во всяком случае, почувствовав эту простую, казалось бы, сказку, он будет уже в какой-то мере готов и к «Анчару».

В «Сказке о рыбаке и рыбке» Пушкин требовательнее и жестче – в ее драматической атмосфере противоречия грубее, резче, выпуклее, они требуют сильного, активного, так сказать, сострадательного переживания. Только вначале, когда драма лишь намечается и дело ограничивается новой избой, на миг сверкает юмор и психологическая ткань становится «нежнее». Значительный психологический сдвиг требует от воображения не столько силы, сколько тонкости и подвижности:

Пошел он ко своей землянке,
А землянки нет уж и следа;
Перед ним изба со светелкой...

Значит, сейчас будет подробное описание избы...

...С кирпичною, беленою трубою,
С дубовыми, тесовыми вороты...

...так и есть – прекрасная новая изба и, наверное, прекрасное новое житье старухи – а вот и она сама...

...Старуха сидит под окошком...

...сейчас рассказчик опишет старуху, ее наряд и что она делает, и...

...На чем свет стоит мужа ругает.

Круто повернулся рассказ! Совсем не в ту сторону, куда ожидалось. И рядом с комически-последовательной сварливостью старухи окончательно утверждается тема. Тема неблагодарности, несправедливости, ненасытной алчности.

Это довольно сложный поворот. Но при правильном чтении он должен оказать свое воздействие. И даже, может быть, скорее на ребенка, чем на иного взрослого.

Потому что ребенок все это обязательно увидит. Так же как он увидел царя, стоящего позадь забора, и ощутил единство

«царского» и житейски-человеческого в этом царе – так и теперь он не поймет, а скорее почувствует комически-тревожное противоречие между идиллическим описанием и житейским – но теперь уже зловещим – действием.

Ибо это противоречие – не умозрительно. Оно – зримо. Это авторский жест.

Психологизм пушкинских сказок идеально соответствует законам детского познания именно потому, что он опирается на жест.

По логике сказки, такой жест – не обязателен. В «Сказке о попе...» можно было просто сообщить, что бесенок не смог обогнать зайца. Для сюжета этого было бы более чем достаточно. У Пушкина:

Вот, море кругом обежавши,
Высунув язык, мордку поднявши,
Прибежал бесенок задыхаясь,
Весь мокрешенек, лапкой утираясь...

Казалось бы, выстрел Гвидона в коршуна – момент настолько важный сам по себе, что о нем можно лишь сообщить. Но нет:

Коршун в море кровь пролил,
Лук царевич опустил.

Почти «по Станиславскому». По его «методу физических действий». Эмоция – то есть личная заинтересованность в происходящем – рождается от точного физического действия, от жеста царевича. Жест уловлен поразительно точно психологически: оружие почти все опускают только тогда, когда видят результат попадания. Действие происходит на наших глазах, в разных точках, взгляд свободно перемещается в пространстве; две строки создают ощущение и простора, и мгновенности происходящего, и особой значительности события, и нашей сопричастности к нему.

Такое же ощущение живого, непосредственного контакта с героями – в комически-мультипликационном двойном жесте:

Флот уж к острову подходит.
Князь Гвидон трубу наводит:
Царь на палубе стоит
И в трубу на них глядит...

Во всех сказках все мертвые царевны, пробуждаясь, обязательно говорили: «Ах, как долго я спала!» Это была формула, непременный, чуть ли не ритуальный, атрибут сюжета. У Пушкина:

Гроб разбился. Дева вдруг
Ожила. Глядит вокруг
Изумленными глазами,
И, качаясь над цепями,
Привздохнув, произнесла:
«Как же долго я спала! »

В традиционную, почти условную ситуацию вносится реалистический сдвиг: «качаясь над цепями» – это зримое движение оказывается живой водой, от которой весь отрывок начинает дышать.

Казалось бы – велика ли разница: с цепями или без цепей, с подзорными трубами или без подзорных труб? Что они добавляют? Но вот из-за этих-то «бескорыстных» деталей, из-за этих «не важных» жестов, из-за этой зримости всего до мелочей пушкинские сказки и существуют как пушкинские.

Народной сказке чужда детализация действий и психологическая тонкость. Главное в ней – действие. И вот, оставаясь в рамках основного закона – непрерывного действия, – Пушкин нарушает эти границы, расширяет систему сказки легкими сдвигами к изобразительному и психологическому реализму. Через действие он изображает движения души.

Так реализм сказок Пушкина идет навстречу гениальному воображению ребенка, нисколько не теряя своего «взрослого» содержания. С читателями-детьми Пушкин так же серьезен, как и со взрослыми, давая каждым сдвигом максимум того, что доступно воображению ребенка. И еще чуть-чуть.

Это «чуть-чуть» – самое важное, что может дать ребенку сказка. И оно опять-таки основано на изобразительной правде пушкинских сказок.

Присмотримся к одной из «клеточек» этих сказок – «клеточке», в которой вся их эстетика:

Злая мачеха, вскочив,
Об пол зеркальце разбив,
В двери прямо побежала
И царевну повстречала.
Тут ее тоска взяла,
И царица умерла.

Смерть мачехи – не просто факт, о котором сообщается; это непрерывный ряд жестов, действий, среди которых самое неожиданное, нелогичное и именно поэтому самое яркое и выразительное: «В двери прямо побежала»; со злости и смятения человек часто делает что-нибудь непонятное. На фоне этого строжайшего изобразительного реализма – совпадение, сказочное и потому сохраняющее границы сказки, оберегающее ее от бытовщинки: «И царевну повстречала». И тут не гнев, не зависть, не злоба – тоска ее взяла, «и царица умерла». И весь этот каскад действий, отражающий бушевание необузданных страстей, которыми царица сама себя погубила, вся буря неподдельных переживаний – выливается в эту странную тоску – такую сильную и тяжкую, что от нее-то царица и умерла. И пока мы через все эти царицыны переживания добирались до ее смерти, ненависть наша к ней отступила куда-то на задний план, жажда возмездия притупилась, а потому и радости особенной по поводу ее смерти мы не испытываем. Мы сейчас видели смерть, а смерть, чья бы то ни было, – невеселая штука. И не зря несколькими строками выше Пушкин, не бросающийся словами, дважды подряд повторил: «Злая мачеха». Это чтобы мы все-таки не очень-то ее жалели... Кстати, то же – в другой сказке:

Лебедь около плывет,
Злого коршуна клюет,
Гибель близкую торопит,
Бьет крылом и в море топит...

Подробности убийства нарочито – даже не совсем по-пушкински – нагнетаются, чтобы косвенно убедить читателя в силе и живучести коварного чародея, в необходимости его убить.

И «злого» поставлено здесь тоже специально – чтобы не омрачать нашего торжества сомнением в зловредности коршуна.

Это – единственное место во всех пушкинских сказках, где мы должны всей душой радоваться убийству, смерти, наказанию – даже заслуженному. Ибо зло несет собственное возмездие в самом себе, и насильственная кара не может, не должна доставлять карающему удовольствия. Это – в идеале, скажем мы. Ну что ж, а разве пушкинские сказки устремлены не к идеалу? И разве ребенку мы внушаем не поступать плохо только потому, что за плохие поступки грозит наказание? Поэма «Анджело», написанная в 1833 году, в один год со «Сказкой о мертвой царевне...» и «Сказкой о рыбаке и рыбке» и сама заключающая в себе элементы сказки, кончается словами: «“...Прости же ты его!” И Дук его простил». Простил тирана и злодея Анджело. Там же рассказывается, что Дук, тайно вернувшийся в свой город, пока там правил Анджело,

...казнь остановил, а к Анджело отправил
Другую голову, велев обрить и снять
Ее с широких плеч разбойника морского...

Ну что ж, правильно. Лучше казнить разбойника, чем убить невинного человека. И все же:

...Горячкой в ту же ночь умершего в тюрьме...

Это – пушкинский нравственный уровень. Уровень этот соблюдается в сказках последовательно, сознательно и, можно сказать, тенденциозно. Если народные сказки нередко изобилуют жестокими – пусть заслуженными наказаниями злодеев (привязываемых, например, к хвостам двух необъезженных коней), то в «Салтане» мы радуемся, когда «ткачиха с поварихой, с сватьей бабой Бабарихой»

...во всем признались,
Повинились, разрыдались...
Царь для радости такой
Отпустил всех трех домой.

И зрелище старухи, сидящей у разбитого корыта, вызывает не злорадство, но грусть.

И смерть злой царицы – смерть от тоски – не вызывает ликования, хотя и удовлетворяет жажду справедливости.

И бесенка, пытающегося обвести вокруг пальца Балду, становится ужасно жалко, стоит только вспомнить: «Вот, море кругом обежавши, высунув язык, мордку поднявши, прибежал бесенок, задыхаясь, весь мокрешенек, лапкой утираясь...» – или: «Бесенок оторопел, хвостик, поджал, совсем присмирел...» И когда

Со второго щелка
Лишился поп языка,
А с третьего щелка
Вышибло ум у старика, –

то это можно прочесть самое большее с горькой иронией. Произнести слова: «вышибло ум у старика» – с радостным ощущением восторжествовавшей справедливости может только противоестественно развитый человек.

И когда, наконец, Золотой петушок

...Встрепенулся, клюнул в темя
И взвился... И в то же время
С колесницы пал Дадон –
Охнул раз, – *и умер он,* –

то это уже и не радостно, и не грустно, а таинственно и торжественно-жутко; как будто что-то темное и страшное взмахнуло крылом...

...В царе Салтане, стоящем позадь забора, ребенок постигал, прежде всего, человека. И человека этого – любил.

Но все, кто терпит справедливое возмездие в пушкинских сказках, – тоже люди (за исключением Дадона, который – не человек, призрак, фантом). И ребенок это чувствует. Позже он и умом должен понять, что как бы ни было заслуженно тяжкое наказание, как бы ни была тверда карающая рука, – сердце вправе хотя бы на мгновение дрогнуть, если это – человеческое сердце. Ибо пушкинские сказки всей своей правдой утверждают непреложную

истину: ценность таких понятий, как добро и человечность, – ценность абсолютная. Так реализм и гуманизм, эстетика и этика сливаются у Пушкина в одно. Сказки его еще раз убеждают в том, что правда и добрые чувства не существуют друг без друга. Всей своей мудрой наивностью они утверждают и отстаивают то, что мы сегодня называем человеческими ценностями.

Встречая детей на пороге жизни, Пушкин дает им ощущение познания и веру в себя. Он учит их правде и доброте, благородной доверчивости и мудрому вниманию к внутреннему миру другого человека. Он позволяет им бескорыстно наслаждаться художественной правдой. Он расширяет их эмоциональный опыт. Он воспитывает в них человечность. И дети понимают Пушкина.

Сказка – ложь, да в ней намек…

К сказке Пушкина тянуло всю жизнь.

И первая его поэма, которую закончил он двадцатилетним юношей, «Руслан и Людмила», была сказкой. Но при своем появлении она далеко не всеми была встречена с восторгом. В 1820 году, когда в печати появились отрывки из «Руслана и Людмилы», в одном из журналов была напечатана статья под заглавием «Письмо к редактору». Доказывая, что «Руслан и Людмила» – это «грубая», «мужицкая» поэзия, которую не следует пускать в общество «благородных» людей, критик писал: «Но увольте меня от подробностей и позвольте спросить: если бы в Московское Благородное Собрание как-нибудь втерся... гость с бородою, в армяке, и в лаптях, и закричал бы зычным голосом: “Здорово, ребята!”, неужели бы стали таким проказником любоваться?» Придирчивого критика раздражало то, что поэма написана языком простым, близким к подлинной народной речи, что в «Руслане и Людмиле» звучат мотивы русских народных сказок, к которым он, как и к самому «простому народу», относился с пренебрежением. И он был не одинок.

Бедный критик «Руслана и Людмилы»!

Сочиняя свое грозное послание про «гостя с бородою, в армяке, в лаптях», он и не подозревал, что ждет «благородную публику» через десять лет после «Руслана и Людмилы». Послушайте только, что сочинил Пушкин в 1830 году:

Жил-был поп,
Толоконный лоб.
Пошел поп по базару

Посмотреть кой-какого товару.
Навстречу ему Балда
Идет, сам не зная куда...

В поэзии действительно появился мужик – в армяке и в лаптях, да еще по имени Балда! И написано это было таким языком, который раньше и близко-то к поэзии подпускать считалось неприлично, – языком народным, ярким, сочным, выразительным, иногда даже грубоватым:

Идет Балда, покрякивает,
А поп, завидя Балду, вскакивает,
За попадью прячется,
Со страху корячится...

На гладкий паркет поэзии словно вломилось шумной ватагой русское, цветастое, голосистое. Вломилось в лаптях, в армяках и просто босиком. Вломилось, буйное и лукавое, разудалое и простодушное, размашистое и неудержимое в веселье и в печали. И затрещал паркет, и запахло базаром, и хлебом, и синим морем, и русским духом.

Так начались сказки Пушкина.

Правда, в них описывались не только мужики и бабы, а и цари и царевны; но уж очень эти цари и царевны походили на обыкновенных, простых людей. Ведь и для народной сказки что Иван-царевич, что Иванушка-дурачок – все едино; был бы человек хороший... Помните сказку о мертвой царевне и о богатырях? Царевна в ней очень похожа на скромную, работящую деревенскую девушку: попав в дом к богатырям, она не села сложа руки, а принялась готовить и прибирать. А царь Салтан, который подслушал беседу трех девиц, притаясь «позадь забора»? Ведь он обходит свое царство, как мужик осматривает свой дом и двор. А князь Гвидон с его простецкой речью? «Князь Гвидон тогда вскочил, громогласно возопил: “Матушка моя родная! Ты, княгиня молодая! Посмотрите вы туда: едет батюшка сюда”»...

А вот старуха из «Сказки о рыбаке и рыбке». Обыкновенная, сварливая старуха. Но кто скажет, что из нее не могла бы выйти еще одна глупая и злая, но все же заправская царица? Вон как она

распоряжается стариком, как, став царицей, бьет и «за чупрун таскает» своих слуг!

Сказки вызвали почти всеобщее недовольство. Снова Пушкина не понимали, снова он обогнал своих читателей. Он раньше многих других понял, сколько красоты и правды заключено в народных сказках и песнях. И, взойдя на вершину своей славы, он захотел приблизиться к простой мудрости народной сказки.

Это было очень трудно. Ведь сказки создавались веками, создавал их весь русский народ. Пушкин должен был как бы вместить в себя века, опыт всего народа.

И это ему удалось. Не все его сказки так похожи на настоящие народные, как «Сказка о попе и работнике его Балде», но все эти сказки народ принял и полюбил. Их не только все мы читаем и знаем с детских лет; еще до Октябрьской революции, когда деревня была неграмотной, пушкинские сказки – иногда в переиначенном, измененном виде – рассказывали в деревнях, передавали из уст в уста. Народ как бы признал эти сказки своими.

Да и как было не признать, если все в них так прекрасно и просто – и герои и события, – если каждая строчка просится, чтобы ее запомнили:

Ветер по морю гуляет
И кораблик подгоняет;
Он бежит себе в волнах
На раздутых парусах.

Или еще:

Жил старик со своею старухой
У самого синего моря;
Они жили в ветхой землянке
Ровно тридцать лет и три года.
Старик ловил неводом рыбу,
Старуха пряла свою пряжу.

Не правда ли – как будто все это сочинено легко, сразу, без всякого усилия, будто слова сами текли у Пушкина на бумагу? Захотел он – и вот полился щемящий душу напев, как в грустной народной песне:

Ждет-пождет с утра до ночи,
Смотрит в поле, инда очи
Разболелись глядючи
С белой зори до ночи;
Не видать милого друга!
Только видит: вьется вьюга,
Снег валится на поля,
Вся белешенька земля...

Захотел – и раздался неторопливый, обстоятельный говорок, нехитрый рассказ:

Ей в приданое дано
Было зеркальце одно;
Свойство зеркальце имело:
Говорить оно умело...

Захотел – и строчки, слова, даже слоги начинают играть друг с другом, озорно приплясывать, пристукивая каблуками и лукаво перекликаясь:

Не убила, не связала,
Отпустила и сказала...

Поднялася на крыльцо
И взялася за кольцо...

Засветила богу свечку,
Затопила жарко печку...

Усадили в уголок,
Подносили пирожок...

Как красиво и просто!

На самом деле не так уж просто. Добиться такой красоты и такой простоты было трудно. Но Пушкин был не только великий гений, но и великий труженик. Он часто подолгу работал над каждой строкой. И если бы он решил просто написать сказку, как две капли воды похожую на настоящую народную, то, вполне возможно, никто не стал бы его критиковать и ругать. Все решили

бы, что «прославленный певец» решил отдохнуть и поразвлечься – и вот на досуге скопировал народную сказку, пошутил, пошалил... Кто запрещает гению пошалить?

Но вот чего не могли понять и простить – это того, что Пушкин отнесся к сказкам очень серьезно.

Настолько серьезно, что не копировать стал народную сказку, а переделывать ее, придавая ей новую глубину или, вернее, вскрывая те глубины, которые в народной сказке есть, но которых поверхностные читатели не могли увидеть.

Вы сами знаете: сказка никогда не выдает себя за действительность. Она никогда не говорит: вот, мол, все это было на самом деле. Сказочник как бы уславливается со слушателями, что рассказывает небылицу, которая происходит «в некотором царстве, в некотором государстве», да еще, скажем, «при царе Горохе», которого, мы знаем, никогда не было. И люди в сказке вовсе не такие, как в жизни. В характере живого человека очень много самых разных черт и особенностей. А в герое сказки чаще всего одна-две черты, самые главные, нужные для действия. Хозяин, например, – это скупость и тупость. Работник – хитрость, сметливость, сила. Иван-царевич – отвага, готовность помочь слабому. Иванушка-дурачок – чудак, простофиля, которому в жизни везет.

У Пушкина же люди совсем не такие. Он как будто спрыснул их «живой водой», и они стали совсем как живые.

Вот, например, старик из «Сказки о рыбаке и рыбке». На первый взгляд он очень похож на Иванушку-дурачка, только невезучего. Его доброта, простодушие, бескорыстие доходят, кажется, до чудачества. В самом деле: рыбка предлагает ему выкуп, а он отказывается! Но, казалось бы, что тут плохого или замысловатого: отпустить рыбку и попросить у нее что-нибудь, ведь это ей ничего не стоит! Так нет, не догадался – «так пустил ее в синее море». И не только пустил, но и своей жадной и сварливой старухе рассказал и нажил себе неприятности. Какое-то обидное головотяпство. И вообще, читая сказку, иногда испытываешь не только жалость к старику, но и какую-то смутную досаду на его безропотное терпение и почти рабскую покорность. Что же это он все ходит и ходит туда-сюда, зачем по первому же требованию старой карги привычно тащится исполнять ее прихоть? Зачем

послушно, как эхо, повторяет старухины слова: «...наше-то совсем раскололось»? Но вот интересная вещь. Вся сказка написана без рифм, так называемым «белым» стихом. И вдруг:

Бог с тобою, золотая рыбка!
Твоего мне откупа не надо;
Ступай себе в синее море,
Гуляй себе там на просторе.

Рифма! Почему она здесь появилась?

А вот почему.

На фоне нерифмованных стихов – прислушайтесь сами! – рифма звучит особенно красиво и торжественно.

«Ласковое слово», которое старик сказал рыбке, благодаря красивой рифме «море – просторе» начинает звучать возвышенно, величественно. Пушкин как бы дает нам понять, что, столкнувшись с «великим чудом», старик невольно, сам того не ведая, сказал нечто необычное, высокое, красивое. Он почувствовал, что перед ним не просто странная, говорящая рыба, а таинственная представительница могучей, свободной и прекрасной стихии моря... Если он и побаивается этого чуда, то совсем немного. Он просто разговаривает с рыбкой почтительно, как с сильным и хорошим человеком: «Смилуйся, государыня рыбка! Опять моя старуха бунтует, не дает старику мне покоя...»

Старик как будто нашел с рыбкой общий язык; между ними существует какое-то взаимопонимание, какая-то близость.

Вот и смотрите теперь: разве это просто безответный чудак, с которого можно безнаказанно снять последнюю рубаху? Нет, это мудрый и наивный поэт. Там, где черствый, скучный, корыстный человек видит просто воду, песок, рыбу, пусть даже необыкновенную, старик видит величие природы, красоту, чудо. И это для него важнее, чем любой выкуп. С чудес не берут выкупа, как не берут его с красоты и радости.

Вот почему – не от испуга! – «не посмел я взять с нее выкуп», – говорит старик.

«Не умел ты взять выкупа с рыбки!» – вопит ему старуха.

Эта – совсем другой человек. Она из тех людей, которые, столкнувшись с чем-то незнакомым, удивительным, не имеют ни времени, ни охоты удивляться или восхищаться. Ведь в удивлении

проку, «корысти» нет, нет пользы. А такие, как старуха, во всем ищут прежде всего пользы, от всего, даже от чуда, стремятся поскорей отхватить кусок пожирнее. Они так спешат это сделать, что в спешке даже плохо соображают. Ведь что стоило старухе с самого первого раза пожелать не какого-то несчастного корыта, а сразу царского титула? Так нет, от жадности она даже этого не смекнула. Только потом она постепенно входит во вкус, и чем дальше, тем больше ей хочется хватать и хватать. И в конце концов мы замечаем, что старухе нужно уже не имущество, не богатство, а сила и власть над другими людьми, возможность унижать других и издеваться над ними, наслаждаясь своей властью.

Вспомним-ка Балду. Пушкин и тут изменил народную сказку. В народных сказках такой вот работник Балда (а чаще Иванушка) мстил скупому хозяину тем, что забирал себе все его добро. Пушкинский Балда бескорыстен: ему от попа ничего не надо, он, бедняк, хочет только наказать его, покуражиться над ним – богатым, сильным, спесивым и жадным. И мы сочувствуем Балде. Но скажите, когда Балда награждает попа своими страшными «щелками» (от которых «лишился поп языка» и «вышибло ум у старика»), неужели вам хоть немного не жалко попа? Ведь этого попа Пушкин сделал совсем живым человеком. Неужели вы не испытываете досады на Балду за его жестокость? Ведь он может так и убить старика (Пушкин не случайно вставляет здесь это слово – «старик»).

Что-то похожее происходит и со старухой. Когда она была бедна и несчастна, ее можно было и пожалеть. Но как только она получила от рыбки силу и власть, как только поднялась «из грязи в князи», – тут же захотела покуражиться и над стариком и даже над самой рыбкой, давшей ей эту силу. За это она и понесла наказание, оставшись вновь у своего разбитого корыта.

Она наказана за то, что, ставши царицей, не стала человеком, а осталась жадной, мелочной, сварливой и завистливой (согласитесь, что злобная царица – это гораздо хуже, чем просто злобная и вздорная старуха).

Больно и жутко видеть в людях такие черты. Но Пушкин понимает, что, несмотря ни на что, в жизни и в людях много прекрасного. Он создает «Сказку о царе Салтане» – веселую,

безмятежную, радостную сказку о том, как отец и сын вопреки козням находят друг друга. Он пишет «Сказку о мертвой царевне и о семи богатырях» – поэму о чудесном всесилии верности и любви. Он пишет волшебную, таинственную «Сказку о Золотом петушке», в которой беспощадно карает тупого и неблагодарного царя, не выполняющего своих обещаний, не верного своему слову. Он создает сказочный мир – мир добра и справедливости.

В самом деле, посмотрите; это и вправду целый мир. В этом мире своя земля, на которой живут цари и мужики, сварливые бабы и туповатые попы, воеводы и богатыри. Да еще зайцы, волки, белки, собаки, серые утки. Да еще неведомые иноземные люди – «сорочины», татары, «пятигорские черкесы», Да еще какое-то загадочное житье «за морем» («Ладно ль за морем иль худо» – «За морем житье не худо»). Здесь и море свое, тоже густо заселенное – рыбами, чертями, богатырями. И оно изменчиво от сказки к сказке, как от погоды к погоде. То оно спокойно, бесцветно и безучастно – его можно даже «морщить» веревкой. То оно радостная синяя стихия, приносящая счастье, соединяющая, а не разделяющая людей, несущая на себе веселые кораблики. И волны его, как живые: они могут послушаться просьбы и выбросить на берег бочку с бедными узниками и «тихонько» отхлынуть... А вот другое море – таинственная, грозная и справедливая держава маленькой и могучей Золотой рыбки...

Здесь свои небеса, в которых живут солнце и месяц; солнце вежливое и ласковое, месяц тоже довольно доброжелательный и учтивый, хотя несколько холодноватый: «Не видал я девы красной. На стороже я стою только в очередь мою. Без меня царевна, видно, пробежала...»

Здесь, наконец, своя вселенная:

В синем небе звезды блещут,
В синем море волны хлещут;
Туча по небу идет,
Бочка по морю плывет.
Словно горькая вдовица,
Плачет, бьется в ней царица;
И растет ребенок там
Не по дням, а по часам.

В одних этих строчках целый мир: небо, море, природа, люди.

И пусть этот мир, созданный Пушкиным, сказочный, но все в нем полно жизни и правды. Пусть не бывает на свете чертей или говорящих золотых рыбок, но неподдельна красота этого мира, правдивы человеческие чувства, мудры мысли – и радостные и горькие, – которые Пушкин увидел в древней народной поэзии и воплотил в легких и прекрасных стихах.

Вот почему последнюю свою сказку о том, как наказан был спесивый царь Дадон, он заключает многозначительными словами:

Сказка – ложь, да в ней намек!
Добрым молодцам урок.

Относитесь к сказке серьезно, как бы говорит Пушкин. Она учит понимать жизнь, учит видеть в ней добро и зло, учит отстаивать добро и бороться против злобы и несправедливости.

Кстати, цензоры вычеркнули из «Сказки о Золотом петушке» эту ехидную народную прибаутку. Они не хотели относиться к сказкам серьезно. А может быть, боялись...

«Веселое лукавство ума»

Тридцатые годы прошлого века[32]. В мир русской поэзии вошла – в таком масштабе, в таком качестве, как никогда раньше, – стихия русского фольклора, стихия устного народного творчества. Я не зря добавляю: «устного». Многие строки пушкинских сказок и впрямь производят впечатление не написанных, а из уст излетевших, родившихся только что, экспромтом, целиком, и тут же – в первозданном своем естестве, в порыве простодушной импровизации – сказавшихся:

Ветер весело шумит,
Судно весело бежит
Мимо острова Буяна,
В царство славного Салтана...

Или:

Жил старик со своею старухой
У самого синего моря;
Они жили в ветхой землянке
Ровно тридцать лет и три года.
Старик ловил неводом рыбу,
Старуха пряла свою пряжу...

Вот так, мол, – никак иначе – и сказалось; вот так будет сказываться и дальше – вроде как само собой, как Бог на душу положит...

Отсюда эти немудрящие, чисто разговорные, без затей фразы и выражения, вроде:

[32] XIX века [*прим. ред.*].

В город он повел царя.
Ничего не говоря.

Или почти детское в своей бесхитростной легкости и наивной необязательности:

«...А теперь пора нам в море;
Тяжек воздух нам земли».
Все потом домой ушли.

И, в полном ладу с этой естественностью и легкостью высказывания, само содержание, при всей своей сказочности, лишено сверхъестественности, мистики. Ну, конечно, домой ушли – князь Гвидон во дворец, а тридцать три богатыря – в море, ведь они там живут, и дом их – там. И совершенно не важно, почему это ткачиха с поварихой, с сватьей бабой Бабарихой не хотят царя пустить чудный остров навестить, – потому ли, что знают о том, что там – Гвидон, или просто из вредности; не хотят – и все тут, так положено по сказке.

Здесь все реально, все можно потрогать руками, все построено в соответствии с простым и мудрым народным миросозерцанием и в то же время окрашено юмором; все отражает национальный характер, о котором Пушкин в свое время сказал: «Отличительная черта в наших нравах есть какое-то веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться»; все основано на законах здравого смысла, трезвой практической сметки, с которой, однако, соседствует широта: «Эх, была не была!»

Черты эти с удивительной наглядностью обнаруживаются в трех торгах, с которых начинаются три первые сказки. Первый торг – на базаре.

Для попа это – сугубо меркантильная сделка, имеющая чисто практический интерес: подешевле купить работника на все руки. Но, между прочим, вышел поп на базар вовсе не нарочно с этой целью, а просто – посмотреть кой-какого товару. Шел, шел и встретил Балду, который – видно же сразу! – идет, сам не зная куда, и делать ему ну абсолютно нечего. А поскольку поп, видимо, человек хозяйственный, то для него мимоходом пристроить к своему хозяйству – да на все работы, да подешевле – человека, который

болтается без дела, так же заманчиво, как иному – прихватить по дороге то, что плохо лежит. У него, может, еще минуту назад никакой и мысли о найме работника вовсе не было, а тут она вдруг рождается как вдохновенно-нахальный экспромт:

Нужен мне работник:
Повар, конюх и плотник.
А где найти мне такого
Служителя не слишком дорогого?

И повар, и коник, и плотник в одном лице, да еще по дешевке! В этом простодушном нахальстве есть свой размах: поп, конечно, понимает, что ему могут ответить: «Ищи дурака»; но – чем черт не шутит? Может, как раз на дурака и напал?

Дурак попадается очень странный: в ответ на наглое предложение Балда ставит не менее наглые условия, и вся дикость этого соглашения еще юмористически подчеркивается неожиданной рифмой:

Буду служить тебе славно,
Усердно и очень исправно,
В год за три щелка тебе по лбу,
Есть же мне девай вареную полбу.

Всего-то? Полбу – и по лбу? Не подвох ли тут? Но – была не была – вдруг выгорит?

Тут дело в том, что остановиться русскому человеку, коли уж он начал что-то делать, не так-то просто. Тут его ничто не остановит и не урезонит: да не побоится и риска, и, позабыв о трезвой своей расчетливости, совершит либо чудеса, либо такие нелепости, что только руками разведешь... А когда «дело до веревки дойдет», то тот же поп, подобно Варлааму из «Бориса Годунова», вспомнившему в нужный момент премудрости грамоты, обнаружит вдруг неожиданную сообразительность и даже остроумие, придумав фантастический оброк с чертей...

Для мужика Балды, который, разумеется, и не думал ни к кому наниматься, а шлялся просто так, без дела, поскольку не имеет, конечно, ни кола, ни двора, сделка эта представляет, пожалуй, чисто спортивный интерес. Он из тех русских людей,

которые одинаково способны и баклуши бить до умопомрачения, и вдруг, играючи, взять и своротить гору. И на сделку с попом он идет тоже играючи, а не из крайней нужды. И нелепость его условий – в общем, тоже игра, что и отражается в игре слов: «по лбу – полбу». А что в игре главное? Моральное удовлетворение: Балда согласен круглый год работать за семерых и лопать – пусть даже за четверых – одну только полбу, лишь бы за это в свое полное удовольствие отщелкать самоуверенного хозяина. «Сказка о царе Салтане» тоже начинается с «торга». Но этот «торг» – уже совсем иное дело. Это – сговор. Одна девица пообещала наткать полотна. Другая – устроить пир на весь мир. Третья – родить богатыря. Царь, стоя там, позадь забора, послушал одну, послушал вторую, послушал третью (семь раз отмерь, один отрежь!) и решил: вот кто ему годится. Тем более что ему очень нужен богатырь, и нужен срочно – лучше бы всего к исходу сентября.

Здравствуй, красная девица, –
Говорит он, – Будь царица...

Туг дело серьезное, и разговор идет серьезный, хозяйский; тут не место безоглядности и бесшабашности; так от века и вершились на Руси свадьбы...

Договорились – и за дело: «Царь недолго собирался: в тот же вечер обвенчался». И вот...

...невесту молодую
Ведут на брачную постель;
Огни погасли... и ночную
Лампаду зажигает Лель.
Свершились милые надежды,
Любви готовятся дары;
Падут ревнивые одежды
На цареградские ковры...
Вы слышите ль влюбленный шепот
И поцелуев сладкий звук?..

Нет. Не слышим мы влюбленного шепота и ропота, и поцелуев сладкого звука тоже не слышим. Все это нам не важно. Всему этому место – в романтической поэме «Руслан и Людмила», а не в русской сказке. В сказке все проще и, главное, короче:

А потом честные гости
На кровать слоновой кости
Положили молодых
И оставили одних..

...А царица молодая.
Дела вдаль не отлагая,
С первой ночи понесла...

Русский человек, заметил Гоголь, «немногоглаголив на передачу ощущений». Не «дитя любви», скажем, а «приплод», не «восторги», а «дело», не «любви готовятся дары», а «с той же ночи понесла», не «брачная постель», а «кровать слоновой кости» (хорошо зажили молодые, в достатке, по-царски!)... «Я по горло сыт интригами, чувствами...» – писал Пушкин в одном письме. И в этом эпизоде сказки есть, возможно, элемент демонстрации, рассчитанный на шокирование ревнителей благопристойности; притом шокирование не фривольностью – здесь ее вовсе нет, а ревнители благопристойности часто втайне обожают фривольность, – но именно простонародной трезвостью. Однако есть и кое-что другое, более важное. Ведь для исконной народной сказки Гименей, бог брака, важнее Амура, бога влюбленных (то бишь славянского Леля). Для сказки любовь – лишь предпосылка серьезной семейной жизни. Поэма о Руслане и Людмиле – про любовь, а сказка о царе Салтане – про семью. По народной сказке, семья есть главный оплот, гнездо, прибежище человека. Любовь любовью, а без семьи и детей человек – что лист, гонимый ветром.

И «влюбленного шепота» мы не слышим не потому, что его не было, а потому, что шепот этот – дело уже «семейное», интимное, не наше дело. Тут характерное простонародное, «нецивилизованное» целомудрие, скромность, нежелание распространяться при посторонних о том, во что им, посторонним, не следует совать любопытный нос. Зато вместо шепота и звука поцелуев мы слышим, как «в кухне злится повариха, плачет у станка ткачиха – и завидуют оне государевой жене» – завидуют, подчеркиваю, в то именно время, когда государь с молодой женой расположились там На этой самой кровати слоновой кости... Картина благодаря этим параллельным действиям получается весьма «вольная» и никак не менее выразительная,

чем роскошно-чувственное описание брачной ночи в «Руслане и Людмиле». Вот вам и «насмешливость», и «веселое лукавство ума», и «живописный способ выражаться», которые косвенно возместили то, что не позволило сказать прямо целомудрие...

И вот в первых же двух сказках оказывается, что «шалость гения» вовсе не ограничивается тем, что гений вырядился в шокирующую красную рубаху и самозабвенно включился в некий простонародный хоровод. Ведь, например, читая «Сказку о попе...», не мешает помнить, что народный сказочный сюжет «хозяин и работник», послуживший здесь основой, во многих вариантах кончается тем, что плут-батрак завладевает имуществом жадного хозяина и начинает жить-поживать да добра наживать. Пушкин этой развязкой пренебрег. Пренебрег и самой темой плутовства – и оставил Балде лишь ум, смекалку и бесшабашное, по-своему бескорыстное стремление покуражиться над тем, кто стоит выше на лестнице общественных отношений, – стремление, которое сильнее и важнее стремления к богатству или благополучию. Так в нехитром сюжете обнажается элемент социальной психологии русского мужика. А в «Сказке о царе Салтане» маленький, но объемный эпизод живой жизни, кусочек быта, обнажает и основательность, трезвое практическое начало, присущее национальному характеру, и традиционные черты народной нравственности, проявляющиеся в отношении к любви, к семье.

Игра, которую Балда затевает с попом, оказывается делом не вовсе шуточным. И «шутка гения», затеявшего писать сказки, оборачивается не только игрой.

Третий «торг», происходящий в «Сказке о рыбаке и рыбке», делает это вполне очевидным. Происходит он, однако, не с самого начала, как в первых двух сказках, а лишь тогда, когда в сюжете появляется старуха. Она – из тех людей, которые, встретившись с чем-то незнакомым и удивительным, не имеют ни времени, ни охоты удивляться. Над удивлением и даже над испугом берет верх почти животный инстинкт пользы, желание снять пенки даже с чуда – а там видно будет. Непреоборимый инстинкт насущной корысти делает таких людей не способными даже к порядочной фантазии, к размаху жадности: корысть сиюминутная – корыто – не позволяет старухе посмотреть дальше

своего носа и пожелать сразу, с первого раза, чего-нибудь посущественней. И только задним умом она каждый раз понимает, что пожелала «не того», что «в корыте много ли корысти», и срывает досаду на своем растяпе, с которым она мучится тридцать лет и три года, да так и не может научить его тащить все в дом, а не из дома, хапать без промедления то, что плывет в руки. Не хапнуть – значит потерять свое, кровное, и старуха так хорошо это знает, что ей некогда раздумывать, откуда «плывет», и не надо ли быть поосторожнее.

И дальше мы видим, как нищенское желание получить хоть синицу в руки постепенно превращается у старухи в стремление уже просто хватать и хватать ради самого хватания, в самодовлеющую похоть. Ограниченность и рабская психология, соединяясь с безмерной «деловитостью», с цепким практицизмом, со стремлением отхватить вместе с пальцем всю руку, дают в итоге самое наглое хамство, свойственное тем, кому удалось «чудом» подняться из грязи в князи. Тема жадности и корыстолюбия перерастает в тему жажды власти, жажды покуражиться над тем, кто вчера еще был «благодетелем», а сама эта жажда раскрывается как почти животный инстинкт, присущий рабу. Царевна-Лебедь сделала для Гвидона не меньше, чем рыбка для старухи; но старуха хотела свою убогую власть над стариком распространить на все возможные для ее разумения пределы, – а Гвидону ничего не надо было, кроме свидания с отцом, для того ведь и понадобились ему «чудеса» Лебеди. А самое главное – здесь, в «Салтане», было человеческое чувство, а не похоть, и был человек, а не раб.

А ведь поначалу никакого «торга» не получилось. Потому что поначалу с рыбкой встретился старик – воплощение доброты, сердобольности, бессребреничества и простодушия, доходящих порой чуть ли не до чудачества. Ну что ему стоило, отпустив рыбку, попросить у нее что-нибудь? Так нет, не догадался, «так пустил ее в синее море». И вообще иногда испытываешь что-то вроде досады на его безропотность и покорность своей старой карге. Вспоминаются слова, написанные Пушкиным в одном письме в минуту раздражения: «У нас нет слова для выражения понятия безропотной покорности (resignation), хотя это душевное состояние или, если вам больше нравится, эта добродетель чрезвычайно свойственна русским».

Однако вот что любопытно. Сказка написана нерифмованным, белым стихом; но нельзя не обратить внимания на одно ее место:

«Бог с тобою, золотая рыбка! Твоего мне откупа не надо; Ступай себе в синее море, Гуляй там себе на просторе».

Это – первое из трех (всего трех!) рифмованных мест в сказке. Рифма эта – «море – просторе», полновесная и торжественная, поднимает монолог пораженного старика до проникновенности почти патетической. Столкнувшись с «великим чудом», старик невольно, сам того не ведая, сказал нечто небудничное, высокое, нечто роднящее его самого с поэзией «великого чуда», явившегося из таинственных морских глубин.

И в этой ласковой и патетической интонации старика, и в его наивном рассказе: «По-нашему говорила рыбка, домой в море синее просилась...», и в его бесхитростных, каких-то «домашних», полупросьбах-полужалобах: «Смилуйся, государыня рыбка! Опять моя старуха бунтует...» – во всем этом сквозит и просвечивает мотив сокровенного родства старика с «великим чудом», мотив стихийного, наивного взаимопонимания с загадочной Рыбкой, которую старик простодушно и прозорливо окрестил сразу «государыней».

«Не умел ты взять выкупа с рыбки!» – кричит старуха. «Не посмел я взять с нее выкуп», – говорит старик.

Нет, перед нами не просто чудак. И не из испуга перед рыбкой он «так пустил ее в синее море». Этот «простофиля» наделен поэтическим воображением, и перед ним – не просто море, песок, рыба, а чудо, ибо у него есть святое за душой.

Так все серьезнее раскрываются перед нами пушкинские сказки, и каждая из них бросает на другие свой – подчас неожиданный – отсвет. Возникает целый мир – цельный, движущийся, полный не только простодушия, но и мудрости, нравственной возвышенности и красоты.

Повести Белкина

Как-то раз, осенью 1831 года, к Пушкину, жившему тогда в Царском Селе под Петербургом, зашел один из его новых знакомых – молодой чиновник, бывший лицеист. Во время разговора взгляд гостя упал на письменный стол, где лежала книжка небольшого формата, новенькая, видимо, только что вышедшая. Серая обложка была окаймлена узорной рамкой. Над затейливой виньеткой было напечатано: «Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А.П.».

Гость взял книгу со стола, полистал, пробегая глазами заголовки: «Выстрел», «Метель», «Гробовщик», «Станционный смотритель», «Барышня-крестьянка»... Открывалась книга небольшим предисловием от издателя, подписанным теми же инициалами А.П.

– Какие это повести? И кто этот Белкин? – спросил гость.

– Кто бы он там ни был, а писать повести надо вот этак: просто, коротко и ясно.

Так ответил хозяин. И, может быть, он при этом слегка улыбнулся. Ведь гостю и в голову не могло тогда прийти, что он держит в руках новую книгу самого Пушкина.

Возникла эта книга совсем недавно – за год до описанного разговора, осенью 1830 года – знаменитою Болдинской осенью, когда Пушкин за три месяца создал столько удивительных произведений, что по количеству этого хватило бы, пожалуй, на всю жизнь большому писателю, а по разнообразию жанров – и на целую литературу. И причем почти каждое произведение, написанное здесь – будь то лирические стихи, поэма, последняя глава романа в стихах, сказка, цикл трагедий, проза, – было новым и невиданным, открывало русской литературе новые пути.

Таков был и цикл Повестей Белкина.

«Просто, коротко и ясно», – сказал о них сам автор. Думаю, что в этих словах есть доля лукавства. Повести Белкина коротки – это правда; каждая из них занимает всего несколько страничек – в наше время их назвали бы просто рассказами. Но вот все ли в них «просто и ясно»?

Большинство современников так и считало. Больше того: многие причисляли Повести Белкина к развлекательным безделушкам. В самом деле: что особенного в этих историях об обыкновенных, ничем не примечательных людях? Разве только сюжеты? Сюжеты и впрямь необычные: рассказ о дуэли, растянувшийся на шесть лет; странный случай с барышней, перепутавшей жениха, вышедшей замуж «не за того»; почти опереточная история о том, как другая барышня переоделась крестьянкой и пленила сердце молодого помещика; повесть о том, как гусар обманом увез дочку станционного смотрителя; а то и вовсе новелла с участием мертвецов, которые, правда, являются герою во сне...

О чем и зачем рассказываются все эти почти анекдотические истории? Неужели нет предметов позначительнее и поважнее? «Ни в одной из Повестей Белкина нет идеи», – свысока рассуждала одна газета.

Дело в том, что русская проза тогда была еще очень молода и делала, в сущности, свои первые шаги. Были произведения, описывавшие быт и нравы разных слоев населения; были сентиментальные повести на нравственные темы (вспомните, например, «Бедную Лизу» Карамзина); были «исторические романы», имевшие очень мало общего и с историей, и с романом, потому что герои их были очень мало похожи на живых людей; были, наконец, романтические повести, полные необыкновенных событий, мрачных злодеев, благородных героев, неистовых страстей, высокопарных монологов. Мало какие из них (за исключением повести Карамзина и еще нескольких произведений) отличались значительностью содержания. Чаще всего автор стремился навязать читателю какой-либо один «вывод», отвлеченную «мораль», похожую на «ответ» в задачнике. Прозаики разговаривали с читателем, как с маленьким ребенком: вот это порок – его следует наказать, вот это добродетель, она должна восторжествовать. Это-то и называлось «идеей».

И вот в Повестях Белкина публика стала искать необыкновенных героев, эффектных слов и выражений, призванных потрясти, ужаснуть, разжалобить, поразить остроумием; стала искать «морали», «выводы», «нравоучения», – а нашла что-то совсем иное, и в недоумении, а то и в раздражении остановилась перед нагой и непритязательной простотой:

«Это случилось осенью. Серенькие тучи покрывали небо; холодный ветер дул с пожатых полей, унося красные и желтые листья со встречных деревьев. Я приехал в село при закате солнца и остановился у почтового домика. В сени (где некогда поцеловала меня бедная Дуня) вышла толстая баба и на вопросы мои отвечала, что старый смотритель с год как помер, что в доме его поселился пивовар, а что она жена пивоварова. Мне стало жаль моей напрасной поездки и семи рублей, издержанных даром. “Отчего ж он умер?” – спросил я пивоварову жену. – “Спился, батюшка”, – отвечала она. “А где его похоронили?” – “За околицей, подле покойной хозяйки его”. – “Нельзя ли довести меня до его могилы?” – “Почему же нельзя. Эй, Ванька! полно тебе с кошкою возиться. Проводи-ка барина на кладбище, да укажи ему смотрителеву могилу”.

При сих словах оборванный мальчик, рыжий и кривой, выбежал ко мне и тотчас повел меня за околицу.

– Знал ты покойника? – спросил я его дорогой.

– Как не знать! Он научил меня дудочки вырезывать. Бывало (царствие ему небесное!), идет из кабака, а мы-то за ним: “Дедушка, дедушка! Орешков!” – а он нас орешками и наделяет. Все, бывало, с нами возится.

– А проезжие вспоминают ли его?

– Да ноне мало проезжих; разве заседатель завернет, да тому не до мертвых. Вот летом проезжала барыня, так та спрашивала о старом смотрителе и ходила к нему на могилу.

– Какая барыня? – спросил я с любопытством.

– Прекрасная барыня, – отвечал мальчишка, – ехала она в карете в шесть лошадей, с тремя маленькими барчатами и с кормилицей, и с черной моською; и как ей сказали, что старый смотритель умер, так она заплакала и сказала детям: “Сидите смирно, а я схожу на кладбище”. А я было вызвался довести ее. А барыня сказала: “Я сама дорогу знаю”. И дала мне пятак серебром – такая добрая барыня!..

Мы пришли на кладбище, голое место, ничем не огражденное, усеянное деревянными крестами, не осененными ни единым деревцом. Отроду не видал я такого печального кладбища.

– Вот могила старого смотрителя, – сказал мне мальчик, вспрыгнув на груду песку, в которую врыт был черный крест с медным образом.

– И барыня приходила сюда? – спросил я.

– Приходила, – отвечал Ванька, – я смотрел на нее издали. Она легла здесь и лежала долго. А там барыня пошла в село и призвала попа, дала ему денег и поехала, а мне дала пятак серебром – славная барыня!

И я дал мальчишке пятачок и не жалел уже ни о поездке, ни о семи рублях, мною истраченных».

Вот с какой прозой впервые столкнулась тогдашняя публика. Ни одного «громкого» или «жалкого» слова. Ни одной лишней фразы. Точность, лаконизм, простота. Но какая правда, какая глубокая и неподдельная скорбь!

В отличие от большинства писателей того времени, Пушкин, описывая печальную судьбу героя, сам не «ахает», не проливает слез первый, не стремится навязать читателю свои собственные впечатления и чувства, заставить читателя переживать вместе с автором. Наоборот, он подчеркнуто сдержан: свои собственные чувства он даже скрывает за разговором о «напрасной поездке» и «семи рублях». Пользуясь простыми и немногими средствами, он, казалось бы, всего только точно передает события и обстановку происходящего: вот толстая баба, живущая теперь в домике смотрителя, вот мальчик, играющий с кошкой, – а вот груда песку на кладбище, с врытым в нее черным крестом, – могила, на которую так простодушно и непринужденно вспрыгивает маленький Ванька. Вечер, осень, серенькие тучи на небе и холодный ветер, несущий красные и желтые листья... Но все эти простые средства Пушкин располагает и использует так, что они производят такое же почти впечатление, какое производят подлинные события жизни. Мы читаем простые слова, но за каждым из них как бы скрываются другие слова, другой текст. За короткой фразой пивоваровой жены: «Спился, батюшка», – встает вся узнанная нами грустная история покинутого старика; из простодушного рассказа мальчика о «дедушке», который все «возился»

с ребятишками, учил их вырезать дудочки, наделял орешками, мы узнаем, как одинок был этот человек, лишившийся единственной дочери и отдававший свою неистраченную нежность чужим детям; и мы знаем, что под грудой песку покоится прах человека, любившего и страдавшего, одинокого, покинутого, но оставившего по себе добрую память. Но самое главное чудо – в том, как Пушкин сообщает нам о посещении могилы смотрителя его дочерью Дуней. Он вкладывает рассказ об этом в уста все того же маленького Ваньки, который совершенно не понимает, что такое смерть и не догадывается, кто была эта «прекрасная барыня» в роскошном экипаже, зачем приезжала, почему заплакала и зачем пошла на могилу... И вот именно потому, что мальчик не понимает смысла этих событий, с такой пронзительной силой звучат его бесхитростные слова: «Она легла здесь и лежала долго».

И после всего этого как-то по-новому и с еще большей силой читаются нарочито сдержанные и как будто ничего не значащие слова рассказчика: «И я дал мальчишке пятачок и не жалел уже ни о поездке, ни о семи рублях, мною истраченных».

Пушкин, таким образом, как бы рассчитывает на наше собственное воображение, заставляет работать наши собственные чувства и мысли. И если мы будем читать Повести Белкина вот так, творчески вникая в глубины текста, то нам откроется многое. Мы, например, заметим, что Дуня вовсе не обманута и не брошена гусаром Минским, – наоборот, она вышла за него замуж, богата, счастлива, имеет троих детей, в то время как смотритель убежден, что она погибла. Пушкин как бы пародирует, выворачивает наоборот распространенный сюжет «обольщения» и обмана бедной девушки богатым барином. Он как бы говорит: жизнь сложна и многообразна, в ней не все бывает так, как в сентиментальных повестях, не все происходит по какой-то определенной схеме. Да, Дуня счастлива, в отличие от Бедной Лизы Карамзина, которую обманул Эраст и которая бросилась в пруд. Но именно на основе счастливой, а не несчастной судьбы девушки Пушкин строит трагическую историю. Ведь отец Дуни, как и мать Бедной Лизы, умер с горя, не поверив в возможность счастья для дочери. «Станционный смотритель» – это повесть не об отдельной судьбе одной девушки, судьба может быть разная, это повесть о

закономерностях жизни в несправедливо устроенном обществе; это повесть о трагической разобщенности, разделенности людей, о власти социальных перегородок, а главное – о том, что перегородки эти проходят не только между людьми, но и внутри их, в их душах. Выйдя замуж за богатого гусара, Дуня не просто покинула отца и свое село, – нет, она перешла в другой социальный мир, в другое измерение, а отец ее остался где был. И вот они уже как бы не существуют друг для друга. Всякая связь между ними прервалась. Они как бы умерли друг для друга. И только увидев могилку отца, Дуня понимает это – и долго лежит там; а потом... потом снова, «прекрасной барыней», уезжает из родных мест – и теперь уже, наверное, навсегда...

Так, на примере отдельной счастливой судьбы, Пушкин анализирует социальную драму России.

В каждой из Повестей Белкина есть эта мысль о разделенности людей: и в «Выстреле», где небогатый дворянин Сильвио завидует любимцу судьбы Графу – завидует смертельно, до того, что шесть лет живет одной мыслью о мести, шесть лет мечтает унизить своего противника, втоптать его в грязь; и в «Метели», где рассказывается о неудавшемся «неравном браке» между бедным прапорщиком и помещичьей дочкой; и в «Гробовщике», герой которого самим своим ремеслом приближен больше к мертвецам, чем к живым людям; и в «Барышне-крестьянке», где, в свою очередь, пародируется ситуация и «Станционного смотрителя», и отчасти «Метели»: «неравный брак» между крестьянкой и барином оказывается вполне «равным» – оба они помещичьи дети: драма тут оказывается комедией.

Элемент иронии вообще очень силен в Повестях Белкина, и за иронией этой – глубокий смысл. Жалко Сильвио, растратившего свои, по-видимому, незаурядные силы на мелкую распрю, и в то же время в этом образе иронически развенчивается модный тогда «мрачный» романтический герой. Скрытая усмешка, иногда лукавая, иногда горькая, кроется в «Метели». Вспомните, как характеризуется главная героиня: «Марья Гавриловна была воспитана на французских романах и следственно была влюблена». Герои книжно, отвлеченно представляют жизнь и этим отвлеченным представлениям подчиняют свои чувства. Но жизнь ломает схемы и ставит все на свои места: наша романтическая барышня

оказывается обвенчанной с вполне благополучным и преуспевающим Бурминым, и они прекрасно подходят друг другу, а Владимир гибнет. Сюжет счастливого брака романтических влюбленных, которые, как и положено в романах, собирались «венчаться тайно, скрываться несколько времени, и броситься потом к ногам родителей, которые, конечно, будут тронуты наконец героическим постоянством и несчастием любовников и скажут им непременно: “Дети! Придите в наши объятия”» – этот сюжет оказывается спародированным и разрушенным.

Не оставил Пушкин без внимания и не менее модную в ту пору «фантастическую» новеллу с ужасами и мертвецами – только главным персонажем у него называется не романтический герой, а темный и грубый человек, «гробовых дел мастер», которому его «клиенты»-мертвецы являются даже во сне.

Таким образом, одна из главных тем Повестей Белкина – это торжество реальной жизни над сложившимися схематическими представлениями о ней и над готовыми литературными штампами. Причем нередко торжество это происходит роковым и трагическим образом. К тому же, надо заметить, каждый из конфликтов повестей есть – как и в «Станционном смотрителе» – конфликт не просто частного характера, он имеет каждый раз общественный и исторический смысл. Распря Сильвио с Графом – это не только ссора двух людей, это сложнейшая историческая драма, борьба традиционного сознания (Граф) и сознания буржуазного, только что сложившегося и стремящегося завоевать себе место под солнцем (Сильвио). В повести «Гробовщик» мы наблюдаем социальную психологию ремесленника-мещанина, для которого мертвый товар важнее живых людей, который «живет смертью». В «Метели» и «Барышне-крестьянке» социальная тема звучит по-разному, но тоже очень сильно; к тому же в них явственно просматривается и мотив борьбы чуждого, иноземного, и русского (влияние французских романов в «Метели», «англоманство», любовь к заграничному помещика Муромского – в «Барышне-крестьянке»). Таким образом, все, происходящее в повестях, имеет, повторяю, и социальный, и исторический характер. Не случайно в каждой из повестей в той или иной форме указываются исторические ориентиры, время действия, а в повесть «Метель» прямо вторгается грандиозное историческое событие – война 1812 года,

которая убила Владимира, довершив то, что начала слепая стихия метели, разрушившая его счастье.

А теперь обратим внимание на эпиграф к повестям Белкина. Он – из фонвизинского «Недоросля». «То, мой батюшка, он еще сызмала к историям охотник», – говорит о Митрофане г-жа Простакова. «Митрофан по мне», – добавляет Скотинин. Казалось бы, эпиграф настраивает на несерьезный, иронический лад. Но вспомним, что у Фонвизина стоит перед этими репликами; там Милон спрашивает, каковы успехи у Митрофана по истории? Вопрос серьезный, только Простакова понимает его по-своему, по-простаковски. А вот ты, читатель, как бы говорит Пушкин, не будь Простаковым. И, читая эти «анекдотические» «истории» Ивана Петровича Белкина, пойми, что настоящая-то история – не только там, где действуют полководцы и необыкновенные люди, где совершаются громкие события; настоящая история совершается – и нарождается – в повседневной жизни обыкновенных людей; она совершается каждый день и среди нас.

Вот почему Пушкин, стремясь показать это, ставит своих обыкновенных героев подчас в необыкновенные обстоятельства. И вот почему он рисует богатых и мелких помещиков, мелких чиновников, мещан, крестьян. И каждый из них как-то борется за свою судьбу, ищет свой путь в жизни, обретая его или не обретая. Но ведь и Россия в те времена искала свой путь в истории... «Пушкин сознавал, – пишет один из наших ученых, Н.Я. Берковский, – что в своих произведениях строит образ России, страны и народа, у которых свой путь и свой характер». В этом смысле каждый из героев Повестей Белкина – лицо русской истории, сложной и драматичной.

А теперь вернемся к названию пушкинской книги, к тому титульному листу, который увидел гость Пушкина в квартире поэта. Как вы помните, там написано: «Повести Ивана Петровича Белкина, изданные А.П.». А в предисловии объясняется, что повести эти Белкин не сам сочинил, а слышал от разных людей: отставного офицера («Выстрел»), уездной барышни («Метель» и «Барышня-крестьянка»), мелкого чиновника («Станционный смотритель»), мещанина-приказчика («Гробовщик»). Все это – опять-таки люди из самых разных сословий России.

Так кто же автор? Пушкин? Но Пушкин скрывается за инициалами «А.П.» и указывает на мелкого помещика Белкина. Белкин? «Нет, не я, – как бы говорит Белкин, – мне их рассказали разные люди, я же лишь обработал их и записал». Отставной офицер, барышня, чиновник, приказчик? Нет, говорят они, мы только рассказали, а повести из этого сделал Белкин.

Получается как будто замкнутый круг. Автора вроде бы и нет. Как будто перед нами сама жизнь – никем не сочиненная, никем не придуманная, сама о себе рассказывающая. Автор, если угодно, – Россия.

Вот что означает этот лукавый пушкинский прием.

Повести Белкина не так бесхитростны, просты и ясны, как казалось на первый взгляд. Они глубоки и серьезны. Это первое великое и глубокое произведение русской прозы, и оно оказало огромное влияние на ее дальнейшее развитие. «Давно ли вы перечитывали прозу Пушкина? Сделайте мне дружбу – прочтите с начала все повести Белкина. Их надо изучать и изучать каждому писателю. Я на днях это сделал и не могу вам передать того благодетельного влияния, которое имело на меня это чтение» – так писал Лев Толстой[33], отдавая дань восхищения глубине пушкинской мысли, ясности композиции, точности и четкости в рассказе, естественности в развитии сюжета, благородной лаконичности выражения, ясному, простому и прозрачному языку.

Конечно, в кратком разговоре невозможно исчерпать тему «Повести Белкина». Они постигаются со временем. Читать их нужно вдумчиво, с любовью и вниманием, и не раз. В последней главе «Евгения Онегина» говорится:

Он меж печатными строками
Читал духовными глазами
Другие строки. В них-то он
Был совершенно углублен…

Вот так – «духовными глазами» – нужно читать и Повести Белкина. И тогда все больше и больше будут открываться перед вами их мудрость и совершенство.

[33] Л.Н. Толстой П.Д. – Голохвастову. 7.04.1873 г. // *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений: в 22 т. М.: Художественная литература, 1984. Т. 18. С. 731.

«Сила взрыва»

О пушкинском слове и русской народной поэзии[34]

Говоря о пушкинском слове, в котором «все уравновешено, сжато и сосредоточено», все скупо и «немногоглаголиво», Гоголь сравнивал силу и характер его действия с «силой взрыва». «В каждом слове бездна пространства, каждое слово необъятно, как поэт».

Возможно, это – самая точная, емкая и образная характеристика пушкинского художественного гения. В слове Пушкина, которое «необъятно, как поэт», мир выражает себя через личность поэта как бы сам, непосредственно – не окольными, описательными, косвенными путями, а прямо, целиком, в своей объемности, текучести и парадоксальности.

О новой эстетической системе, новой поэтике, пришедшей с Пушкиным, о произведенной им «революции стиля» много сказано и написано[35]. В дополнение к сказанному и написанному хотелось бы кое-что добавить на тему о том, почему Гоголь в своей прозорливой характеристике уподобил пушкинское слово «русскому человеку». Это было сказано не для красного словца, а в соответствии с тем глубоким художническим ощущением, которое очень часто бывает точнее и проницательнее теоретического умозаключения.

Слово Пушкина и пушкинская поэтика вообще, пушкинская «революция стиля» прочно опираются на опыт и традиции народной поэзии, влияние которой переплетено с влияниями литературными.

---

[34] Первая публикация: Литература в школе. 1971. № 3. С. 14–24.

[35] См. книги Г. Гуковского, В. Виноградова; наиболее содержательна книга Л. Гинзбург «О лирике» (Л.: Советский писатель, 1963).

Вот начало известного стихотворения Батюшкова «К другу»:

Скажи, мудрец младой, что прочно на земли?
Где постоянно жизни счастье?
Мы область призраков обманчивых прошли;
Мы пили чашу сладострастья.
Но где минутный шум веселья и пиров?
В вине потопленные чаши?
Где мудрость светлая сияющих умов?
Где твой Фалерн и розы наши?

Эти восхищавшие Пушкина стихи – один из высочайших образцов русской лирики – несут на себе печать совершенно определенного времени и совершенно определенной поэтической системы. Каждое слово здесь – не просто слово, не обозначение предмета, переживания или даже понятия, а слово-символ, слово-«сигнал», слово-концепция[36]. В слове отражается не мир, а система взглядов на него. «Сладострастье» – вовсе не сладострастие в его реальном смысле, а условное обозначение наслаждения жизнью вообще; «минутный шум веселья и пиров» – отвлеченная философско-поэтическая формула бренности всех земных радостей; «Фалерн» – вино, но скорее всего не просто вино, а «античный» знак эпикурейского упоения бытием; наконец, «в вине потопленные чаши» нисколько не более вещественны, чем иносказательная «чаша сладострастья». Словам здесь не нужны цвет, запах и вкус; отряхивая прах «низкого», земного содержания, они из вместилищ реальных значений превращаются в легкокрылые тени и устремляются куда-то ввысь.

Очищаясь от материальности, «вещности», слово получает «взамен» четкую и твердо закрепленную за ним заранее – еще до употребления в том или ином контексте – стилистическую окраску: «низкую» или «высокую», «элегическую», «вакхическую» и пр. В политической лирике не место «сладострастью», «Фалерну», «младому мудрецу», «обманчивым призракам», а «тиран», «оковы», «меч», «отчизна» немыслимы в любовной элегии. Нередко можно, даже не читая стихотворения целиком, лишь по ряду характерных слов определить, что перед нами – грустная

[36] Об этом стихотворении подробно см.: *Гуковский Г.* Пушкин и русские романтики. М.: Художественная литература, 1965. С. 100–101.

элегия, дружеское послание или политические стихи, скажем, декабристского толка. Слово накрепко привязано к настроению и теме, ему определены четкие рамки, сфера его действия ограниченна. В этом – зыбкость связей слова с предметной реальностью, с живым и полным противоречий миром, сужение возможностей слова; в этом же – огромная созидательная сила точного слова, слова, стоящего, как и требовал Буало, на своем месте; отсюда – магическое, завораживающее действие мелодии батюшковского стихотворения.

Допушкинская поэзия учила уважать слово, ценить его, употреблять точно и к месту, связывать его с контекстом. «Гармонической точностью» назвал Пушкин главное свойство поэзии своих предшественников – Батюшкова и Жуковского; школу этой «гармонической точности» он прошел и уроки ее усвоил на всю жизнь. Однако пушкинская «гармоническая точность» – совсем другого порядка.

Пьяной горечью Фалерна
Чашу мне наполни, мальчик!
Так Постумия велела,
Председательница оргий...
(«Из Катулла»)

Кажется, само звучание слова *Фалерн* становится иным, чем у Батюшкова, и чаша обретает объем и вес; и вино – это вино, а не условный знак, и «оргии» – не отвлеченное понятие о «веселье и пирах»; и все это вместе – античный мир, отделенный от нас двумя тысячелетиями и вдруг обретший вкус, запах и цвет, – настолько ощутимо и терпко-предметно каждое слово. И наконец, это Катулл, и это – Пушкин. Слово живет по-новому. Оно вырастает из материи, из реального бытия, из «земли», но на ней не остается – оно обнимает и «низ», и «верх». Слова обозначают реальные вещи, предметы; «пьяная горечь Фалерна» – это вкус вина, но это и символ, эпоха, мироощущение; и все стихотворение в целом ничуть не менее «символично» и широко по смыслу, чем стихи Батюшкова, хотя говорит оно, казалось бы, просто о пирушке. Слово, раньше бывшее нотой, теперь обратилось в аккорд. Не утеряв «гармонической точности», оно приобрело качества предметности, материальности.

И этими качествами оно обязано тому же источнику, который питал могучей стихийной «вещностью» поэзию другого предшественника Пушкина – Державина, – народной речи, народному творчеству, возникающему в непосредственном соприкосновении с материальной, «низкой» действительностью.

Известно, какую огромную роль в народной поэзии играют традиционные, устойчивые словесные формулы, условные фольклорные «штампы». Первоначальные конкретные связи между этими формулами и их предметными значениями часто утеряны: для фольклора любая девушка – «красна девица», любой русский богатырь – «добрый молодец», любой конь – «добрый конь». В то же время эти формулы отражают реальный опыт народа, кристаллизуют в себе понятия о нравственных ценностях, эстетические представления, выработанные и накопленные людьми. «Красна девица» не обязательно красавица, но обязательно молода, а сама молодость прекрасна. «Добрый молодец» – как правило, всегда добр, справедлив и стоит за правду; а «добрый конь» – это не только хорошее, быстрое и выносливое животное, но еще и друг «добру молодцу», не только «верный слуга», но и «верный товарищ».

Но, помимо этого, традиционность, «застылость» форм играет еще иную, важнейшую роль – роль фона, на котором выделяются, гармонируя с ним или контрастируя, живые значения и смыслы. И вот эти-то живые значения, на фоне традиционных выражений, «ходов» и интонаций, потрясают своею зримостью и конкретностью.

Вот записанная Пушкиным народная песня.

Туто жил-поживал господин Волконский князь,
У этого у князя жил Ванюша ключничек.
Ваня год живет, другой живет,
На третий год князь доведался;
Закричал князь Волконский своим громким голосом:
«Как есть ли у меня слуги верные при мне?
Вы подите-приведите вора Ваньку ключничка!»
Как ведут Ванюшу широким двором,
Как у Ванюшки головка вся проломана,
Коленкоровая рубашка на нем изорвана,
Сафьяновые сапожки кровью принаполнены.
Закричал-та господин Волконский князь громким голосом:

«Вы подите-ка – вы выройте две ямы глубокиих,
Вы поставьте-ка два столбика дубовыих,
Положите перекладец сосновый,
Повесьте две петельки шелковые:
Пускай Ваня покачается,
Молодая-то княгиня попечалится! »

В этой трагической песне нет почти ничего, что свидетельствовало бы о поисках каких-то особо выразительных слов и приемов. Все средства продиктованы фольклорно-песенной традицией: и формула княжеского «клича», и повтор, и эпитеты («широким двором», «сафьяновые сапожки» и пр.), и уменьшительные формы. Все традиционно, все выражается в «застылых» формах, в «штампах». Наконец, каждое слово тут, в соответствии с традицией, автологично, то есть употребляется в своем прямом, буквальном, нефигуральном значении; к обыденным, «низким», материальным значениям слов ничего не прибавлено.

Но, оказывается, ничего больше и не нужно, потому что именно эта однозначная предметность слов, конкретность «штампов», эта «нагая простота» как раз и потрясает своей выразительностью. «Как ведут Ванюшу широким двором» – постоянный эпитет «широкий», почти неизменно сопровождающий в фольклоре слово «двор», начинает в этом контексте не просто обозначать размеры двора, но и подчеркивать одиночество и беззащитность героя. В уменьшительных формах – «Как у Ванюшки головка вся проломана» – мы услышим интонацию ужаса и жалости; и коленкоровую рубашку, которая «изорвана», мы увидим воочию, увидим и «сафьяновые сапожки», принаполненные кровью. И когда с помощью простых, однозначных слов начнется перечисление материалов (столбики – дубовые, перекладец – сосновый, петли – шелковые), когда именно материальное значение слова выйдет на поверхность, – на наших глазах возникнет главное: не названная, но подробно и «делово» описанная виселица. И особенно явственно мы увидим ее тогда, когда прозвучит до жути наглядное: «Пускай Ваня покачается...».

Традицию предметного, материального, «вещного» слова и унаследовал Пушкин у народного поэтического мышления; эта традиция стала одним из главных рычагов реалистической «революции стиля». Конечно, конкретность пушкинского слова уже

иного порядка, чем в народной поэзии и даже у Державина. Она осложнена и одухотворена «гармонической точностью».

В народной песне постоянный эпитет «широкий» (двор) – всего лишь традиционная формула, она может быть употреблена в любом контексте – веселом или грустном – и под влиянием контекста приобретать тот или иной оттенок или оставаться условной формулой. Словесные формулы Батюшкова – «чаши сладострастья», «обманчивые призраки» и тому подобное, – напротив, не ко всякому контексту подходят, они могут быть употреблены преимущественно в стихах элегически-философских, и контекст вовсе не придает им нового оттенка, а, наоборот, подчеркивает незыблемость их символических значений, точность их употребления. Пушкин же ищет слово и точное, и предметное, материальное; и способное обогащаться оттенками, и единственно отвечающее данному, единственному контексту; он совмещает, уравновешивает свойства слова литературно-поэтического и народно-поэтического.

В стихотворении «Какая ночь! Мороз трескучий...» (условно называемом «Опричник») описывается площадь после казни:

Торчат железные зубцы,
С костями груды пепла тлеют,
На кольях скорчась мертвецы
Оцепенелые чернеют.
Недавно кровь со всех сторон
Струею тощей снег багрила...

Привычнее (и, казалось бы, естественнее) было бы здесь прямо противоположное словосочетание: не «тощей», а «густой струею», «струей обильной», – и это было бы общее место, маловыразительное поэтическое «клише». Так можно было бы написать, не представляя себе воочию всю ситуацию в целом, а мысля ее «вообще». Пушкин исходит из всего «контекста» события, который подсказывает ему единственно точное слово, «гармонически» связанное с ситуацией, – и его слово «кровь» становится столь же – если не более – материально ощутимым, чем в народной песне («сафьяновые сапожки кровью принаполнены»); у него до боли зримый, зловещий образ красной – и какой-то острой струи, ранящей белизну снега, – снег, пронзенный кровью. Это

картина не боя, а казни, картина насилия над плененными, беззащитными, обессиленными, обескровленными от мук, то есть зрелище чего-то противоестественного, какой-то изуверски-продуманной жестокости...

Вот сколько слов понадобилось, чтобы перечислить значения и «обертоны» одного эпитета.

Другой пример. Слово «прилежный» связывается в нашем сознании с понятием о тихом усердии, о тишине, неторопливости и покое. Пушкиным оно ставится в неожиданно динамический контекст:

Пороша! Мы встаем, и тотчас на коня,
И рысью по полю при первом свете дня;
Арапники в руках, собаки вслед за нами;
Глядим на бледный снег прилежными глазами;
Кружимся, рыскаем...
(«Зима. Что делать нам в деревне?..»)

«Спокойное», «тихое» слово обнаруживает в себе сосредоточенную стремительность: всадник одновременно и неподвижен в седле, и несется вперед на коне, опережая его бег пронзительно-внимательным взглядом. Он весь устремлен, он даже пригнулся вперед – и слово «прилежный» вдруг обретает смысл реальный, предметный до буквальности, до обнажения своей корневой основы: всадник прилег к шее коня.

Чудо заключается в том, что пушкинское слово здесь – как и в народной поэзии – с одной стороны, как будто бы однозначно и «сжато» («тощая» есть тощая и «прилежный» есть прилежный – ничего более), а с другой – вмещает в себя ситуацию в целом, рождаясь из контекста, вбирает контекст в себя.

Если в допушкинской поэзии вещи реального мира нередко дематериализовались, превращаясь в «идеи», в тени самих себя, то у Пушкина самая «идея», самая мысль, выраженная в слове, становится пластичной и материально ощутимой. Мир Пушкина – это мир вещности, но вещности одухотворенной, полное слияние духовного и телесного, мыслимого и пластического. Слово как бы сжато, свернуто в пружину. В контексте оно «разворачивается» – и обнаруживает ту «силу взрыва», о которой говорил Гоголь.

Пушкин, можно сказать, был как бы в долгу у фольклора. Долг платежом красен. Всем своим творчеством поэт этот свой долг возвращал. И не только тем, что как никогда широко ввел в литературу тему народа; не только тем, что, создав поэтические русские сказки, ввел в обращение у народа иноземные сюжеты (одним из источников «Сказки о мертвой царевне» была гриммовская «Белоснежка», «Сказка о рыбаке и рыбке», широко бытующая в фольклоре именно в пушкинской версии, тоже взята у Гриммов, «Сказка о золотом петушке» – у Вашингтона Ирвинга). Главным в этом «платеже» было то, что от подражаний и стилизаций Пушкин перешел к новому этапу. Он дал фольклору новую жизнь в современной литературе, в реалистической художественной системе, отражавшей объемность и динамику реального мира, воплощавшей в слове новое зрение. Он заставил фольклор работать в этой новой системе.

Перед нами – последняя глава романа «Дубровский», начатого Пушкиным в 1832 году и брошенного в начале 1833-го. В начале этой главы описываются будни разбойничьего лагеря Дубровского.

«На валу подле маленькой пушки сидел караульный, поджав под себя ноги; он вставлял заплатку в некоторую часть своей одежды, владея иголкою с искусством, обличающим опытного портного, и поминутно посматривал во все стороны.

Хотя некоторый ковшик несколько раз переходил из рук в руки, странное молчание царствовало в сей толпе; разбойники отобедали, один после другого вставал и молился богу, некоторые разошлись по шалашам, а другие разбрелись по лесу или прилегли соснуть по русскому обыкновению.

Караульщик кончил свою работу, встряхнул свою рухлядь, полюбовался заплатою, приколол к рукаву иголку, сел на пушку верхом и запел во все горло меланхолическую старую песню:

Не шуми, мати зеленая дубровушка,
Не мешай мне молодцу думу думати».

Бросается в глаза та настойчивость, с которой Пушкин – сознательно и не без юмора – подчеркивает будничность, обыкновенность, прозаичность разбойничьего быта. Если бы не два

слова – «пушка» и «разбойник», мы никогда не догадались бы, что речь идет о быте, по всем привычным представлениям, необыкновенном, романтическом. Картина как будто сознательно крашена в один серый тон.

На первый взгляд может показаться, что смысл такого приема – чисто литературный, полемический: противопоставить романтическим штампам достоверность реалистического бытописания: вот, мол, каково житье настоящих разбойников, вот как на самом деле они распевают свои песни. Однако эта парадоксальность – лишь, так сказать, первого порядка. Вот что происходит после того, как караульный «запел во все горло»:

«В это время дверь одного из шалашей отворилась, и старушка в белом чепце, опрятно и чопорно одетая, показалась у порога. “Полно тебе, Степка, – сказала она сердито, – барин почивает, а ты знай горланишь; нет у вас ни совести, ни жалости”. – “Виноват, Егоровна, – отвечал Степка, – ладно, больше не буду, пусть он себе, наш батюшка, почивает да выздоравливает”».

Это – главный штрих, и он окончательно проясняет смысл картины.

Перед нами – ненастоящие разбойники. Перед нами крепостные крестьяне, преданные батюшке-барину; изменились лишь внешние условия их существования. В эти новые внешние условия в неприкосновенности перенесены привычные, обыкновенные отношения между помещиком и его «людьми». «Белый чепец» и чопорный облик няни, все это подчеркивают, ставя точку над «i». В разбойничьем лагере царит своеобразная помещичья идиллия. Стихийное возмущение крестьян в Кистеневке при передаче имения Троекурову (хотели ведь «вязать» приказных) – это возмущение против чужого, плохого, жестокого барина в пользу хорошего, а главное – своего, притом возмущение и усмиренное тут же самим этим «своим» барином. Будь на месте Владимира Дубровского человек с другим характером – никакого разбойничьего лагеря мы не увидели бы в этом повествовании о дворянине-бунтовщике. Пушкин так прямо об этом и говорит: как только сам Дубровский исчез, «грозные посещения, пожары и грабежи прекратились. Дороги стали свободны». Перед нами – наполовину разбойники, наполовину рабы. (Сам Дубровский к ним так и относится, свысока называя их всех «мошенниками».)

Окончательный поворот к этой мысли происходит как раз тогда, когда в тексте появляется народная песня. Собственно, песня и производит этот поворот. Дело в том, что Степка начинает петь для того, чтобы тут же замолкнуть, оберегая покой барина. Песня служит мотивировкой для появления «белого чепца» няни, довершающего картину крепостной идиллии.

И тут внимательный читатель не может не заметить любопытную вещь. Пушкин допускает явную неточность. Неточен эпитет, приданный песне «Не шуми, мати зеленая дубровушка». Каждый, кто знает эту песню, согласится, что слово «меланхолическая» тут никак не самое подходящее. Таким нерусским, «ученым» словом и так приблизительно, извне, со стороны, мог бы характеризовать песню, скажем, сам Дубровский – дворянин, барин, человек образованный и этой песне чужой.

Но характеристика принадлежит не Дубровскому, а Пушкину. Почему же Пушкин неточен? Ведь он-то знает песню!

В том-то и дело, что знает. Потому и неточен. Точность здесь могла бы помешать.

Песню обрывает на второй строке няня Егоровна. Она может ее оборвать по житейской логике: раненый барин почивает. Но песню обрывает и Пушкин. Он должен ее оборвать, не может не оборвать – по логике художественной.

Потому что разбойники – не совсем настоящие, а песня – самая настоящая разбойничья, бунтарская, сочиненная, по преданию, грозным Ванькой Каином.

Получается еще один парадокс: произведение, известное Пушкину как бунтарское, играет в тексте главы важнейшую, но прямо противоположную своему содержанию роль: оно подчеркивает нерушимость устоев социальной психологии. Вот почему полный текст или даже пространный отрывок из песни в контексте главы был бы неуместен: он создавал бы противоположное настроение и давал бы картине резко ироническое освещение, которое здесь ненужно: попробуйте после полного текста песни прочесть сцену с «белым чепцом»!

Здесь нужно создать ощущение двойственности, необязательности этого разбойничьего бытия. И вот Пушкин не вводит песню в текст, а лишь «информационно» обозначает ее двумя строками как атрибут разбойничьего быта – атрибут внешний, формальный.

Собственное содержание песни остается за бортом, ибо оказывается безразличным, несущественным в контексте повести о бунтовщике-дворянине. Отсюда – безразличность, стертость, неточность характеристики («меланхолическая старая песня»), даваемой Пушкиным извне, с точки зрения чужого, свысока глядящего человека. Воспроизводится уже устаревшее отношение к народной поэзии: услышал человек первые грустные строчки – и тут же, с ходу, окрестил всю песню «меланхолической».

Тут у Пушкина безусловно есть оттенок иронии. Он обгонял сам себя. Именно на этой главе он бросил «Дубровского», эту во многом еще «декабристскую» книгу, которая и начата-то была им с некоторым внутренним запозданием, когда автор уже перерос старое отношение к народу, к истории, к жизни. И цену «меланхолической старой песне», ее истинное значение он уже понимал тогда. Он понимал, что приведенные им грустно-созерцательные строки еще могут как-то сочетаться с концепцией «Дубровского», если не знать, что за этими строками следует. Если этого не знать, если песню не продолжать, она еще может как-то назваться и старой, и меланхолической, может гармонировать с картиной привычных барско-холопских отношений и даже подчеркивать обыкновенность этой картины. Прерывая работу над «Дубровским», он уже знал, что будет, если эту песню привести целиком...

«Необыкновенная картина мне представилась: за столом, накрытым скатертью и установленным штофами и стаканами, Пугачев и человек десять казацких старшин сидели, в шапках и цветных рубашках, разгоряченные вином, с красными рожами и блистающими глазами. <...> Все обходились между собою как товарищи и не оказывали никакого особенного предпочтения своему предводителю. <...> Каждый хвастал, предлагал свои мнения и свободно оспоривал Пугачева. И на сем-то странном военном совете решено было идти к Оренбургу. <...> Поход был объявлен к завтрашнему дню. “Ну, братцы, – сказал Пугачев, – затянем-ка на сон грядущий мою любимую песенку. Чумаков! Начинай!” – Сосед мой затянул тонким голоском заунывную бурлацкую песню, и все подхватили хором:

Не шуми, мати зеленая дубровушка,
Не мешай мне, доброму молодцу, думу думати.
Что заутра мне, доброму молодцу, в допрос идти
Перед грозного судью, самого царя.
Еще станет государь-царь меня спрашивать:
Ты скажи, скажи, детинушка крестьянский сын,
Уж как с кем ты воровал, с кем разбой держал,
Еще много ли с тобой было товарищей?
Я скажу тебе, надежа православный царь,
Всее правду скажу тебе, всю истину,
Что товарищей у меня было четверо:
Еще первый мой товарищ темная ночь,
А второй мой товарищ булатный нож,
А как третий-то товарищ, то мой добрый конь,
А четвертый мой товарищ, то тугой лук,
Что рассылыцики мои, то калены стрелы.
Что возговорит надежа православный царь:
Исполать тебе, детинушка крестьянский сын,
Что умел ты воровать, умел ответ держать!
Я за то тебя, детинушка, пожалую
Середи поля хоромами высокими,
Что двумя ли столбами с перекладиной.

Невозможно рассказать, какое действие произвела на меня эта простонародная песня про виселицу, распеваемая людьми, обреченными виселице. Их грозные лица, стройные голоса, унылое выражение, которое придавали они словам и без того выразительным, – все потрясало меня каким-то пиитическим ужасом».

Песня, полюбившаяся Пушкину, нашла свое место. И здесь ее не оборвешь. Именно она определяет весь строй и пафос – открытый пафос, не столь уж частый у Пушкина, – этого, быть может, самого патетического места во всей пушкинской прозе.

Приводя песню целиком, Пушкин, конечно, помнил, где он использовал ее впервые и как использовал. Потому что параллелизм отрывков из «Дубровского» и «Капитанской дочки» несомненен. Контраст – разителен и осознан.

В «Дубровском» картина лагеря разбойников бескрасочна. В «Капитанской дочке» буквально несколько слов в начале эпизода магически производят буйство красок. В «Дубровском» – скромный обед, «некоторый ковшик», буднично переходящий из рук в руки, молитва, сон, вшивание заплатки на «некоторое

место». В «Капитанской дочке» – стол, «установленный штофами и стаканами», вино, льющееся рекой на пиру победителей. Там – «странное молчание», пассивное ожидание событий или приказа барина. Здесь – «странный военный совет», бурная деятельность. Там – привычные отношения крепостных и барина. Здесь – полная свобода в отношениях между предводителем и предводимыми, которые не оказывают Пугачеву «никакого особенного предпочтения» и «свободно оспоривают его», что обращает на себя особенное внимание Гринева. Наконец, вместо «толпы», крепостной массы, инертной и в неподвижности и в движении, – активная и деятельная сила, хозяева положения. Хозяева – сегодня, а завтра – будь что будет.

И песня здесь – никакая не «меланхолическая». Она именуется по-русски, более крупно и размашисто: «заунывная» – и умышленно не называется «старой». Но не называется и разбойничьей: Пушкин расширяет, облагораживает ее характеристику, придавая ей эпитет, в котором ощутим оттенок трудовой, просторный, истовый – «бурлацкая». Не о разбое тут речь. «Мы не воры, не разбойнички, Стеньки Разина мы работнички», – пелось в одной народной песне.

Степка, как мы помним, «запел во все горло». Выражение это в контексте отрывка из «Дубровского» звучит неожиданно и слишком сильно; оно дисгармонирует и с обстановкой лагеря, и с его серым освещением, и уж конечно – со словом «меланхолическая». Орать во всю глотку меланхолическую песню можно только в шутку или сдуру, «без понятия». Сподвижники Пугачева как раз очень хорошо понимают, что и о ком они поют. И для них «любимая песенка» – своего рода торжественное песнопение, почти гимн.

В «Дубровском» песня обозначалась как элемент экзотический и в эмоциональном смысле безразличный к содержанию; она играла в сюжете служебную роль некоторой мотивировки. В «Капитанской дочке» она ничего не мотивирует, в сюжетном движении не участвует. У нее есть свой сюжет и свое содержание. Она не обозначена и не «использована» в тексте, а – выражаясь языком кино – вмонтирована в него как главное звено эмоционального монтажа, как главное цветовое пятно «необыкновенной картины».

Необыкновенность эта – вовсе не экзотичность. Необыкновенность говорит о потрясении устоев.

В финале «Бориса Годунова» народ «в ужасе молчит», увидев, как воспользовались его «мнением». В «Дубровском» молчит – захлебывается – песня. В «Капитанской дочке» народ заговорил. Долго сжатая пружина развернулась страшно, произошел взрыв. И заговорила песня. И тогда уже самого рассказчика объял ужас.

Не побоялся Гринев пугачевской виселицы и тем возвысил себя. Но не менее возвысил его Пушкин, дав ему ужас перед творением народной поэзии. Владимир Дубровский до этого не поднялся; «Дубровский» был про другое, и песня там замолчала потому, что Пушкин «Дубровского» был еще не совсем «тот». Тот Пушкин, прервав Дубровского, обратился к Пугачеву, «Дубровского» перечеркнул «Капитанской дочкой» (об этом еще в тридцатых годах писал исследователь П. Калецкий[37]). Пушкин первый написал о народе, сокрушающем устои, о народе поющем, первый сказал о том, что народная песня, даже старинная, может перестать быть «старой». И о том, что, слушая такую песню, можно испытывать трепет.

Герой «Дубровского» в своих отношениях с народной массой еще стоял на более или менее твердой почве. В «Капитанской дочке» почва эта дала трещину. А трещина превратилась в пропасть. Стало жутко: «Не приведи бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный». Образовался провал, куда тянет взглянуть и страшно смотреть, – притягивающая и отталкивающая бездна.

«Вместо отца моего, – вспоминает Гринев свой пророческий сон, – вижу в постеле лежит мужик с черной бородою, весело на меня поглядывая. Я в недоумении оборотился к матушке, говоря ей: “Что это значит? Это не батюшка. И к какой мне стати просить благословения у мужика?” – “Все равно, Петруша, – отвечала мне матушка, – это твой посаженый отец; поцелуй у него ручку, и пусть он тебя благословит...” Я не соглашался. Тогда мужик вскочил с постели, выхватил топор из-за спины и стал махать во все стороны. Я хотел бежать... и не мог; комната наполнилась мертвыми телами; я спотыкался о тела и скользил в кровавых лужах...

[37] См.: *Калецкий П.* От «Дубровского» к «Капитанской дочке» // Литературный современник. 1937. № 1.

Страшный мужик ласково меня кликал, говоря: “Не бойсь, подойди под мое благословение...” Ужас и недоумение овладели мною...»

Открылась пропасть, на одном обрыве которой – чувство сыновства, а по другому стекает кровь. Надо было перебросить мост понимания, чтобы идти дальше, ибо иначе жизнь наполнялась ужасом и становилась похожей на страшный сон. В «бессмысленном и беспощадном» необходимо было отыскать человеческий смысл и человеческую красоту, которые соединили бы то, что казалось несоединимым.

В тексте эпизода из «Капитанской дочки» бросаются в глаза два несовместимых выражения. Перед песней – грубо-вещественное, «низкое» – «красные рожи». После песни – перехватывающая дух, заоблачная высота: «пиитический ужас». В первом случае рассказчик как бы воспроизводит свой отчужденный, может быть неприязненный, взгляд, во втором – говорит о захваченности, полоненности.

Эти, казалось бы, стилистически решительно дисгармонирующие выражения – опорные точки авторского текста. Песня соединяет, связывает их; по ней идет вибрация от одной опоры к другой. Связанные песней, несовместимые выражения оказываются неожиданно, неправдоподобно гармонирующими: романтически-высокое – «пиитический ужас» – теряет свою литературность, книжность, приобретая холодящую вещественность; «низкое», «простонародное» – «красные рожи» – оказывается потрясающе высоким и торжественным (ощущение это укрепляется соседним – «блистающими глазами»). Гринев сейчас – не действующее лицо, а рассказчик через много лет; и если «высокие» слова в его рассказе говорят о восхищении песней, то «низкие» – ее предвосхищение, предвкушение. Два выражения, чуждые друг другу стилистически, однородны эмоционально и оба находятся в поле тяготения простонародной песни: два яблочка, недалеко упавшие от яблони.

Здесь – яркий пример того, как сцепление и взаимодействие «литературного» с «простонародным» производит взрыв, обнажающий новый стиль. Тут строится мост через бездну, через пропасть, через хаос. Этим мостом Пушкин стремится сделать народную песню – ее человеческий смысл и ее красоту.

Выражение «пиитический ужас» – одна из самых вдохновенных находок в русской литературе. Но есть у Пушкина еще одно выражение, сходное с этим, говорящее о душевном состоянии, близком тому трепету, который испытал Гринев:

И внемлет арфе серафима
В священном ужасе поэт.
(«В часы забав и праздной скуки»)

Это – 1830 год. И тогда герой внимал неким звукам. И тогда его охватывал священный ужас. Через несколько лет, в «Капитанской дочке», встречаем тот же – «пиитический» – ужас. Только через несколько лет на месте небесной арфы – хор главарей мятежа, на месте серафима – красные рожи.

Такого в литературе еще не было.

В «Капитанской дочке» литература обрела новый взгляд на народ – не отчужденно-поверхностный, не снисходительный, не жалостливый, не умиленный, но напряженно-сосредоточенный и полный драматизма.

Пугачевская тема была художественным открытием Пушкина. Открытие это проявило себя во всем, вплоть до последней клеточки стиля. И фольклор оказался здесь одним из решающих художественных средств[38].

Но применить фольклор как художественное средство так, как применен он в «Капитанской дочке», Пушкин мог, только глубоко изучив его, освоив, сделав своим. Нужно было, ни на йоту не поступаясь своим, пушкинским, не теряя себя, не стилизуя, органично и естественно влить настоящую народную песню (да и не только ее, но и всю мощную струю фольклорных элементов – эпиграфы, характерную речь самого Пугачева, его сказку и прочее) в это свое, пушкинское, литературное.

Для этого было необходимо «опытным путем» найти и точки соприкосновения, и точки отталкивания между собственным

[38] В. Шкловский заметил, что этот принцип распространяется и на все повествование: «Общий высокий тон повести связан с песней. Иногда песни, идущие в эпиграфах, незаметно переходят в текст пушкинской прозы» (*Шкловский В.* Заметки о прозе русских классиков. М.: Советский писатель, 1955. С. 52).

своим методом и методом фольклора, между собственным стилем и фольклорным. Необходимо было найти пути к синтезу.

Не случайно главной «мастерской» стали для Пушкина его сказки.

В них – тот же, что и у пушкинского Пугачева, размах, та же широта и удаль, та же земная силища, зуд в могучих плечах, ум и наивность, лукавство и щедрость, богатство эмоций – от «разгулья удалого» до «сердечной тоски», та же бесподобная внутренняя свобода и «дикое вдохновение», с какими рассказывал Пугачев свою «калмыцкую сказку». От лукаво ухмыляющейся рожи работника Балды до «пиитического ужаса» «Золотого петушка» – все это чревато Пугачевым. Сказки предвещают его.

И когда появляется таинственный вожатый – он возникает почти сверхъестественным, сказочным образом, как будто сама стихия бурана породила его на свет; и в самом сюжете, в судьбе Гринева есть нечто от сказки, где Пугачев – сродни той самой кровожадной Бабе-яге, которая накормила, напоила и спать уложила добра молодца вместо того, чтобы его съесть.

Самое удивительное то, что эта сказочность Пугачева – не чистый вымысел, не угода заранее задуманному образу. Марина Цветаева писала, что Пушкин «оставил» историческому Пугачеву, Пугачеву «Истории пугачевского бунта», некоторые сказочные, былинные черты Пугачева «Капитанской дочки». Это и так, и не так. Пушкин не «оставил» Пугачеву историческому сказочных черт, они для Пушкина просто были в реальном Пугачеве. «Берегись, государь, – сказал ему старый казак, – неравно из пушки убьют». – «Старый ты человек, – отвечал самозванец, – разве пушки льются на царей?» Не эта ли былинность характера помогла неграмотному казаку стать вождем и полководцем? Не она ли заставила людей поверить, что их и взаправду ведет великий государь Петр Федорович? Ведь в простонародных представлениях, отраженных в сказках, царь – это тот же мужик, только в короне. Облеченный властью, возведенный в какую-то недосягаемую степень, но – мужик (вспомним, что «дворец» Пугачева – обыкновенная крестьянская изба, стены которой оклеены золотой бумагой; это уже настоящая сказочная декорация). Если в реальной жизни «до бога высоко, до царя далеко» и царь, таким образом, уравнивался с богом, то в сказке простолюдин осознает свое изначальное

равенство с любым царем, в сказке он как бы «вспоминает», что царь – такой же человек, как и все. Подобный царь, конечно, может «поздно вечерком» обходить свое царство, как мужик – свой дом и двор, и, притаясь «позадь забора», слушать, о чем говорят подданные. А царевна – деревенская девушка, мастерица на все руки, и, зайдя в незнакомый дом, она тут же должна приняться за хозяйство, и только разговор у нее не простой, а царский («Вмиг по речи те спознали, что царевну принимали»). А царица – та же мужичка, только окружена она соответствующим антуражем и, главное, роскошно, по-царски ест и пьет. «...Наливают ей заморские вина, заедает она пряником печатным» – что может быть роскошнее печатного пряника?

А вот – Пугачев:

«Размышления мои были прерваны приходом одного из казаков, который прибежал с объявлением, что-де “великий государь требует тебя к себе”. – “Где же он?” – спросил я, готовясь повиноваться.

– В комендантском, – отвечал казак. – После обеда батюшка наш отправился в баню, а теперь отдыхает. Ну, ваше благородие, по всему видно, что персона знатная: за обедом скушать изволил двух жареных поросят, а парится так жарко, что и Тарас Курочкин не вытерпел, отдал веник Фомке Бикбаеву да насилу холодной водой откачался. Нечего сказать: все приемы такие важные...»

Именно такой Емелька Пугачев отвечает народно-поэтическому представлению о великом государе.

Вся пугачевская тема сложена из этих двух половин – реальной и народно-поэтической, которые взаимопроникают и взаимодействуют, как выражения «красные рожи» и «пиитический ужас». Вся эта тема – и жизнь, и сказка.

Потому что сама пугачевщина – этот страшный «русский бунт» – была ожившим народным эпосом.

Читая «Страшную месть»

...Это похоже и на «Шагреневую кожу», и на «Портрет Дориана Грея», и на фильм «Солярис». Вот с этими же вещами для меня соотносится и пушкинская «Сказка о Золотом петушке». Воспроизводится, в сущности, один и тот же механизм жизни. Главное тут в том, что жизнь-то никогда не «мстит» – тут это условный термин, это человек человеку может мстить: как, мол, ты со мной, так и я с тобой. А у жизни, у мироздания никаких таких намерений нет. А просто: мы пожинаем то, что посеяли сами. Аукаемся – и сами откликаемся. Не ударил бы Дадон звездочета «по лбу» – не получил бы «в темя». Сбросил другого в пропасть – рано или поздно сам туда полетишь. Ну, пусть это будет не та пропасть, не такая, вообще – «метафорическая», но обязательно в каком-то смысле – именно пропасть.

Вообще я думаю, тот результат наших злых действий, который мы называем на человеческом языке карой, – он всегда одного состава с нашим грехом. Или – одной структуры с тем, что мы натворили. Почему Борис Годунов слышит приговор «мнения народного» от Юродивого, которого только что дети обидели («Вели их зарезать, как зарезал ты маленького царевича» – «...Молись за меня, бедный Николка» – «Нет, нет! нельзя молиться за царя Ирода – Богородица не велит»)? Да потому тут дети замешаны, что Борис ребенка велел «зарезать»! Нет, нет, это точно: «кара» – не кирпич, упавший на голову, это – бумеранг, возвращение нам нас же самих. Вот это и называется: зло содержит наказание в себе самом. Такой механизм.

Тут вот еще какая вещь. Существуют два плана, или два уровня бытия. Верхний – провиденциальный, Божественный, там все по законам блага и любви. И нижний – природный, где нет этой

всеобъемлющей любви, вообще нет закона любви, а есть лишь причинно-следственные связи. В верхнем уровне все определяется Божественными целями, это уровень теологический, «целевой». А в нижнем – причины и следствия. Наверху все делается для чего-то, внизу – почему-то. И вот если человек не слышит верхнего, провиденциального плана бытия, отворачивается от него, не согласует свои поступки с законом и целью любви... вот с той целью, для чего Господь создал человека, для чего Он замыслил его, – если человек не следует этому закону, то... он неизбежно падает вниз, – а точнее, он как бы остается внизу, в нижнем, природном слое бытия. То есть остается там, где закона любви нет, где действуют только законы детерминизма, причинно-следственные, законы кармы. А тут уж как в мире механики: сунул голову под нож – она у тебя отлетит, сунул руку в огонь – сгорит; никакого там «милосердия» или «снисхождения», одни причины и следствия. Иначе говоря, такой человек попадает в ту область, которую очень точно отразило языческое сознание. Ведь для язычества мироздание это своего рода механизм, в котором просто нужно уметь обращаться: не уповать на милосердие или там прощение, а просто – не соваться туда, куда нельзя. Уметь нажать ту кнопку, которая дает нужный результат, и не трогать другую, от которой – смерть, беда и прочее. «Направо пойдешь – жену найдешь, налево пойдешь – жизнь потеряешь...» и пр. Чтобы жить в этом вот природном мире, в этом вненравственном, бездушном механизме, жить по языческим законам, никакой праведности не нужно – нужно знание законов его механики и уважение к ним.

Но вот если человек сообразуется в своем поведении с тем, для чего его Бог сотворил, то есть – с законом любви, – он выходит из-под власти причинной механики: в его жизни на первом месте действует не природный закон, а Божественная благодать. И тогда человеку начинает... везти. Ну, конечно, не в смысле деньжищ каких-то немыслимых или особо сладкой жизни, нет, – просто такому человеку добра в жизни встречается гораздо больше, чем иному. В жизни примеров этого не счесть; в литературе... да вся «Капитанская дочка» на этом построена.

Ведь о человеке есть не только замысел (меня это давно занимает, в богословии-то все это разработано, но я не богослов, я иду через светскую литературу, наблюдаю, как она, русская светская

литература, богословствует, часто сама о том не подозревая), – так вот, существует не только замысел о человеке, но и Промысел (по-европейски – Провидение). Промысел – это попечение Бога о тебе, о том, чтобы ты состоялся, чтобы соответствовал Божественному Замыслу. Но это попечение ненасильственное – оно осуществляется разными путями, иногда даже чудесными, через какие-нибудь непостижимые «вдруг» (они в жизни каждого бывали), но чаще и ближе всего – через подсказки нашей совести. Нам как бы указывается правильный путь – прежде всего как раз через совесть. И вот когда мы с него сходим и однажды стукаемся лбом о какую-то стенку, подворачиваем ногу в какой-то яме, – то вот это и значит, что Промысел дает о себе знать, указывает нам, уйди, вернись! Здесь тебе не место, это не твоя дорога! Самое страшное – это когда человек, идя против совести, не терпит при этом никакого урона, катит словно по гладкому шоссе, и все мерзости сходят ему с рук... Страшнее этого нет ничего, это значит, что либо рано или поздно случится что-то уже непредставимо ужасное, либо... либо Господь предоставил его самому себе, и теперь все случится уже там, когда будет поздно раскаиваться и взывать. То есть это значит, что человек отказался от помощи Божией и целиком, весь переместился в нижний мир, и бездушный механизм природы перемалывает его. Его, который умеет только брать.

Ведь брать, взять – это действие на уровне инстинкта, заложенного в нас «нижним» миром, природой. Но человеку присущи еще и поступки. Взять – это инстинкт. Отдать – это поступок. Мы, к сожалению, предпочитаем жить по «законам природы», законам инстинкта, это – легче. А до поступка нам трудно бывает подняться.

«Чуден Днепр при тихой погоде...» – это я знаю наизусть с детства, раннего, до школы. Так же как «Медного всадника» знаю наизусть лет с пяти-шести. Мне мама моя, Никитина Валентина Алексеевна ее звали, перед сном всегда читала стихи – наизусть. Она громаду стихов на память знала, хотя не из какой-то элиты была, отец ее был инженер, очень бедный дворянин, мать совсем «из простых». И вот с ее голоса я много литературы с детства знаю, и не только литературы: она пела – песни, романсы,

еще что-то много рассказывала... Мне кажется, будто я до сих пор еду с этим багажом.

А сам я «Страшную месть» прочел в эвакуации, в Махачкале. Я это хорошо помню: поздний вечер, горит коптилка (блюдечко с чем-то, а на краешек положен фитиль), под столом – темень, под кроватью – темень, кругом – темень, только на столе круг света, и я читаю «Страшную месть». Жутко! – сказать нельзя как.

Но еще я чувствовал, как на меня буквально наваливается непостижимая какая-то, чудовищная красота этой прозы. Ведь до сих пор помню: «Шумит, гремит конец Киева: есаул Горобець празднует свадьбу своего сына...» Мне было тогда восемь-девять лет, и на севере от меня – то ли Сталинград, то ли Курская дуга...

Как было страшно! Теперь перечитывал, и опять – вот Катерина подходит к подвалу, где заточен колдун, сейчас она его освободит... – и так страшно становится...

И все они там что-то смеются... И дитя в люльке смеется, и над колдуном в детстве все смеялись (ох, не про себя ли это Гоголь? Юрий Манн так и считает – я у него спрашивал. Вот – манера русских писателей: злодеям, подлецам, великим грешникам отдавать свои черты – точно как в молитве перед причастием: «...Иисус Христос, Сын Бога Живаго, пришедый в мир грешныя спасти, от нихже первый есмь аз»...). Но когда конь оборачивает к колдуну морду и смеется... А потом Всадник – Петро – засмеялся... И бросил его в пропасть...

Это я теперь могу сформулировать – как написано, как построено. Мочь-то могу, но вряд ли так я выражу то, что чувствовал тогда, мальчишкой, – да и сейчас чувствую.

Вспоминаю только, что было такое выражение: «всесмехливый ад». Он ведь, бедняга, все время находится в аду, этот колдун. Уже при жизни. Он сам часть ада.

Но, Боже мой, как страшно было мне – и сейчас тоже, – когда Петро сказал: «Сделай же, Боже, так, чтобы все потомство его не имело на земле счастья!..») Холод охватывает.

А Всадник Петро смеется. Доволен. Довел до конца свою страшную месть. «...Ибо нет для человека большей муки, чем хотеть отомстить и не мочь отомстить». Я этого тогда до конца не понимал – почему это такая мука. Не понимал. Только ужас и холод.

Но самое великое было, самое непостижимое – вот что: это когда Бог ему отвечает: хорошо, пусть будет так, как ты сказал, – «...но и ты сиди вечно там на коне своем, и не будет тебе Царствия Небесного, покамест ты будешь сидеть там на коне своем!» На всю жизнь я запомнил тот трепет священный, для меня самого еще непонятный, который я испытывал, читая эти слова. Как будто мне на ухо шепнули, что в мире существует какая-то огромная, высокая тайна.

Благодаря которой весь мир и существует, скажу я теперь.

Для русской культуры необыкновенно важно присутствие в ней «Слова о законе и благодати» митрополита Илариона (XI век). «Прежде (был дан) закон, а потом – благодать, прежде – тень, а потом – истина». Закон – ярмо, благодать – кров. Законом – оправдываются, благодатью – спасаются. Это Иларион пишет.

А если обратиться к сегодняшней нашей повседневности... До чего же своевременно журнал опубликовал Гоголя – на фоне увлечения совершенно уже сбрендившей с ума прессы всякими колдунами, гадалками и астрологическими прогнозами. Нынешняя культура словно задалась целью целиком стащить всех нас в «нижний» мир...

А вот это свечение при сеансах колдовства, как светится окно, куда заглядывает тайком пан Данило, – во всем этом что-то есть экранное, телевизионное... И сама структура повести – четко монтажная. Есть во всем этом какое-то предвидение...

Хорошее слово: «сеансы колдовства». Да, совершенно кинематографическая проза. Эти небольшие фрагменты, какими она написана, – они словно выплывают, подымаются из тьмы, из какой-то бездны, между ними словно черные провалы, где – что-то самое главное. Предвидение? Конечно. И очень многого предвидение. Вот это окно, где, как в телекадре, колдун, и этот свет, плывущий волнами, как на мраморе, – ей-богу, это экран. А я ведь глубоко убежден, что в феномене телевидения есть что-то сатанинское, это зло пострашнее, может быть, атомной бомбы.

Визионерское произведение. Какая-то ворожба. Так и хочется думать, что Гоголь все это видел. И потом – это появление души Катерины – ее астрального тела...

Кстати, этот эпизод с душой Катерины, которая знает то, чего сама Катерина не знает, – этот эпизод я всегда привожу, когда

рассказываю о Татьяне: ведь она наяву не знает об Онегине того, что знает о нем во сне; она видела-то его всего дважды в жизни. Тут у Пушкина очень глубокий смысл, религиозный. Во многих молитвенных текстах есть обращение человека к своей душе, вещей, знающей; в Покаянном Каноне, например: «Душа моя грешная, того ли восхотела еси?» В Каноне преп. Андрея Критского (великопостном): «Душе моя, душе моя, востани, что спиши? Конец приближается...»

Вообще в «Страшной мести» необычайно важна тема православия. Оно у пана Данилы очень наивное, полуязыческое, что Гоголь нарочно подчеркивает. И все равно: все, что не православие, – опасность. Опасность духовного уподобления иному, чем православие. Тут вечная тема: Европа и Русь. И тут, как всегда у Гоголя, много параллельного с Пушкиным.

Никто, насколько я знаю, не занимался темой: «Полтава» (1829) и «Страшная месть» (1832). А у меня твердое убеждение, что тут явственная связь. Во-первых, Мазепа и колдун – предатели. Дальше Мазепа полюбил Марию, годящуюся ему только что не во внучки; колдун склоняет к сожительству свою дочь. Мазепа убивает отца Марии, своего тестя. Колдун убивает сына Катерины, своего внука. А «Чуден Днепр при тихой погоде...» и «Тиха украинская ночь»?

...Прозрачно небо. Звезды блещут.
.....
Но мрачны странные мечты
В душе Мазепы: звезды ночи,
Как обвинительные очи,
За ним насмешливо глядят.
И тополи, стеснившись в ряд,
Качая тихо головою,
Как судьи, шепчут меж собою...

Да ведь это – стихотворный «сценарий» главы о бегстве колдуна... И еще много, много «совпадений» с Пушкиным...

А может, и Пушкин чем-то обязан «Страшной мести». Там еще одно предвидение: о причинах землетрясений. Они происходят от обилия человеческих грехов. Что это – правда, мы наблюдаем сегодня. Так, может, это и у Пушкина отозвалось,

в «Золотом петушке» (1834), где на кровавой мураве лежат убившие друг друга братья (у Гоголя два названых брата) и где

Застонала тяжким стоном
Глубь долин, и сердце гор
Потряслося...

Если так – Гоголю удалось отдать Пушкину часть своего долга, который он считал неоплатным...

К творческой эволюции Пушкина в 30-е годы[39]

Уже редеют ночи тени
И встречен Веспер петухом.
«Евгений Онегин»

Последняя из сказок Пушкина была закончена в Болдине утром 20 сентября 1834 года.

На первом листе рукописи автор нарисовал сложную композицию, в центре которой петух, сидящий на тонкой спице. В той же рукописи набросан план издания: «Простонародные сказки...» – как бы подводящий итоговую черту. Цикл, создававшийся на протяжении пяти лет, был завершен.

Пушкин приехал в Болдино за неделю до того, как закончил свою последнюю сказку; день приезда был 13 сентября 1834 года. 13 сентября 1830 года здесь же, в Болдине, была закончена его первая сказка – о попе и работнике его Балде; за неделю до этой разудалой сказки были написаны «Бесы».

Этим стихотворением, одним из самых мрачных среди всей лирики Пушкина и имеющим ближайшее отношение к циклу сказок, начиналась первая Болдинская осень – три месяца, почти неправдоподобные по размаху вдохновения и творческим результатам: завершение романа в стихах, пять повестей в прозе (с «Историей села Горюхина» – шесть), четыре трагедии в стихах, поэма, критика, публицистика, около тридцати стихотворений и одна русская сказка.

Спустя ровно четыре года снова была Болдинская осень, и все было иначе.

[39] Первая публикация: Вопросы литературы. 1973. № 11. С. 124–168.

«Скучно, мой ангел. И стихи в голову нейдут... Читаю Вальтер-Скотта и Библию, а все об вас думаю... Видно, нынешнюю осень мне долго в Болдине не прожить. Дела мои я кой-как уладил. Погожу еще немножко, не распишусь ли; коли нет – так с богом и в путь».

Последняя осень в Болдине не насчитала и трех недель. Уезжая в столицу в самом начале октября, Пушкин вез с собою только одну законченную новую вещь – небольшую сказку в 224 стиха.

1

Среди пушкинских сочинений 30-х годов «Сказка о Золотом петушке» – одно из самых странных. Даже рядом с такими произведениями, как «Пиковая дама» или «Домик в Коломне», она выделяется таинственностью, «закрытостью», тем, что можно назвать затрудненностью подступов. Неотъемлемо принадлежащая циклу русских сказок Пушкина, она и тут стоит особняком, резко отличаясь от предыдущих своим образным строем, своею стилистикой, всем своим мрачно-гротескным, загадочным и каким-то непривычным обликом.

Происхождение ее сюжета долгое время было неизвестно. Спустя почти полных сто лет после появления сказки на свет Анна Ахматова обнаружила, что источником для Пушкина послужила ныне широко известная среди русских читателей «Легенда об арабском звездочете» из сборника новелл Вашингтона Ирвинга «Альгамбра»[40]. Открытие это было самым крупным и, по сути дела, первым серьезным шагом в изучении «Сказки о Золотом петушке»; сопоставив ее с источником, Ахматова сделала ряд чрезвычайно важных наблюдений и выводов (к некоторым из них придется еще возвращаться) касательно характера сказки и ее связей с драматическими обстоятельствами жизни Пушкина в 30-е годы. Пушкина, по концепции Ахматовой, привлекла некоторая жизненно реальная «схема», возникшая в его воображении в результате чтения новеллы Ирвинга; в 1834 году, одном из самых тяжких в его жизни, «схема» эта заполнилась «автобиографическим материалом», – тогда и была написана сказка; тему ее

[40] *Ахматова А.* Последняя сказка Пушкина // Звезда. 1933. № 1.

Ахматова определила как «неисполнение царского слова», объясняя эту тему резким обострением отношений поэта с царем.

Определение «темы» явно узко, а концепция несколько жестка, но «в рабочем порядке» она не только приемлема, но и перспективна, давая толчок для дальнейших исследований. Однако дальнейшие исследования пушкинских сказок, даже самые основательные и глубокие, ограничиваясь в основном наблюдениями специально-фольклористического и стилистико-языкового характера, уделяли, как правило, меньше всего внимания именно «Золотому петушку», указывая лишь на его «сатирическую направленность» и не касаясь смысла сказки, как если бы вопрос о нем был уже ясен и закрыт.

Между тем статьей Ахматовой проблема «Золотого петушка» была как раз лишь поставлена и открыта. Ясность, внесенная этой статьей в вопросы внешнего порядка – об источнике и непосредственно автобиографических подтекстах, – сильнее оттенила неясности в вопросах более глубоких: о связи последней сказки Пушкина с важнейшими темами его творчества в 30-е годы, об особом месте ее среди других сказок, о ее внутреннем, имманентном содержании, художественном, идейном, духовном, и, наконец, просто о ее фабуле, – о том, что же, собственно говоря, в этой сказке происходит.

«Пушкин как бы сплющил фабулу, заимствованную у Ирвинга, – писала Ахматова, – некоторые звенья выпали и отсюда – фабульные неувязки, та “неясность” сюжета, которая отмечалась исследователями».

Это только констатация, и притом мало что объясняющая. Вряд ли и можно что-либо понять и объяснить в «Золотом петушке», если ограничивать все содержание сказки внешне биографическими применениями, к тому же сведенными в свою очередь лишь к факту «неисполнения царского слова», данного Николаем Пушкину в их разговоре 1826 года. Побудительная причина явления и само явление – не одно и то же. И тот «автобиографический материал», на который указывает Ахматова, есть лишь верно обнаруженный «верхний слой», через который можно, после ее открытия, двигаться дальше и глубже, связывая анализ сказки не только с внешними фактами жизни, но и с внутренней биографией Пушкина как человека и художника.

2

Говорят, что Николай I очень смеялся на представлении комедии «Ревизор». Настроение у императора было, видимо, хорошее, спокойное. В России уже десять лет как был наведен относительный порядок.

Примерно тогда же, в 1835 году, Баратынский писал:

Век шествует путем своим железным;
В сердцах корысть, и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчетливей, бесстыдней занята.
Исчезнули при свете просвещенья
Поэзии ребяческие сны,
И не о ней хлопочут поколенья,
Промышленным заботам преданы.

Стихотворение называлось «Последний поэт»; название это и сам смысл стихов близки к тому, что получило в наше время название антиутопий.

Ощущение истории становилось все более трагедийным, понимание прогресса – все более пессимистическим. В одних странах перелом этот случился раньше, в других это происходило постепенно. В России это, что называется, стряслось.

«Реализм» «промышленного» века оборачивался фантастикой и абсурдом, в железном марше его слышалась призрачность, зыбкая поступь фантомов. Призраки вылезали на страницы петербургских повестей Гоголя. Название «Мертвые души» имело заведомо символический смысл. Чаадаев поставил под «Философическим письмом»: «Некрополис», город мертвых. Пушкин решительно спорил с выводами и пророчествами Чаадаева, но его мрачную оценку современного общества разделял.

Эпохой переосмыслений и переоценок была для Пушкина еще середина 20-х годов. Запертый в михайловской ссылке, он еще в 1824 году предвосхитил «Последнего поэта» Баратынского в «Разговоре книгопродавца с поэтом»: «Наш век – торгаш», «В сей век железный...»; картина преисподней в набросках к замыслу о Фаусте, посещающем ад вместе с Мефистофелем, – «Какой порядок и молчанье!» (1825), – имела пророческий смысл.

Но он не удовлетворялся тем мрачным, что знал вместе с Чаадаевым и Баратынским. Чтобы видеть мир таким, каков он есть, нужно было не только зрение, нужно было уметь сказать себе: «виждь и внемли», – и именно в созерцании истины обретать мужество и надежду. «Мужайся ж, презирай обман, стезею правды бодро следуй», – говорится в первом из «Подражаний Корану» (1824).

Этот цикл с его по-новому яростным пафосом утверждения истины, стойкости, веры в торжество правды, в то, что «нечестивые падут, покрыты пламенем и прахом», – стоял в центре михайловской лирики и имел для автора значение громадное. Темы «Подражаний Корану» пронижут затем все творчество Пушкина. Главная из них – «Нет, не покинул я тебя», слова Аллаха, обращенные к пророку, слова, призывающие к мужеству и надежде.

Земля недвижна; неба своды,
Творец, поддержаны тобой,
Да не падут на сушь и воды
И не подавят нас собой.

«Плохая физика; но зато какая смелая поэзия!» – написал автор в примечании к этой строфе пятого «Подражания». В словах этих заключен явный и резкий вызов: «смелая поэзия» утверждается вопреки «физике», перед лицом «реалистического» века, века «последних поэтов». Строки «Вакхической песни» прозвучали вскоре после этого.

Спустя несколько лет странная и тоскливая интонация звучит в письмах Пушкина.

«Что газета наша?.. – спрашивает он у Плетнева в 1831 году о “Литературной газете”. – Под конец она была очень вяла; *иначе и быть нельзя*: в ней отражается русская литература. В ней говорили под конец об одном Булгарине; *так и быть должно*: в России пишет один Булгарин».

«Грустно, тоска, – пишет он несколько дней спустя о кончине Дельвига (которому незадолго до смерти был учинен жестокий и грубый разнос как редактору “Литературной газеты”). – Вот первая смерть, мною оплаканная... Нечего делать! согласимся. Покойник Дельвиг. *Быть так*».

«Было время, – пишет он в 1834 году, – литература была благородное, аристократическое поприще. Ныне это вшивый рынок. *Быть так*».

Многое в жизни шло навыворот, и этот противоестественный ход приходилось признавать за нечто естественное. Так в повести Гоголя нам предлагается удивляться чему угодно, но менее всего тому, что нос майора Ковалева разгуливает в мундире по Невскому проспекту.

«Надежды славы и добра» не сбывались. И в самой жизни Пушкина многое шло наоборот и навыворот. Пророческий смысл был в парадоксе, вырвавшемся у него незадолго до женитьбы, накануне поездки в Болдино: «Ах, что за проклятая штука счастье!» Как и в «Предчувствии» (1828), в 30-е годы он снова ощущает, что в «тишине» над его головою собираются тучи.

«Какое-то роковое предопределение стремило Пушкина к погибели», – писал потом Вяземский.

Первое, что сочинил Пушкин, приехав в 1830 году в Болдино, были «Бесы».

Черновики этого стихотворения поражают воображение зрелищем борьбы с трагическим мотивом, стремящимся выразить себя. Сквозь кружение строк, ритмов и созвучий: «Путник едет... Невидимкой освещает мутную мятель... Как за дымкой... и за их волнистой дымкой...» – сквозь этот нарастающий подземный гул постепенно надвигается *тема*:

Тучи

Потом: «Вьется...» Потом: «мчатся тучи...» Потом: «мчатся вьются тучи...»

Еще два-три глухих, прерывистых толчка – и вот:

Мчатся тучи, вьются тучи...

Главное, что потрясает, – это то, как в процессе писания стихи стремятся стать иными, чем были замышлены сначала.

Сначала, вероятно, мерещились какие-то вариации, парафраз на темы народных поверий и сказочных мотивов: тут и «волчий глаз во тьме горит», и бес-озорник, который «кувыркаясь толкает

одичалого коня», и «вьюга как бесенок плачет», да еще какой-то котенок: «аль мяукает котенок...»; «аль... Аленушку сестру свою козленок призывает пред бедой...»

Как будто в невеселую, но затейливую поэтическую шалость по мотивам народной фантастики («Шалость» – таков был вариант заглавия) он «отчуждает» свою пророческую тоску. «*Путник* едет» – так начинается черновик, и от этого постороннего «путника» автор никак не хочет отказаться, все силясь отдать ему свою тревогу.

Но ничего из этого не выходит. Как будто что-то водит его рукой, безжалостно веля написать не «едет», а «*едем, едем* в чистом поле», но, не удовлетворясь и этим, зачеркивает и выводит наконец:

***Еду, еду** в чистом поле...*

И вот парафраз сломался, вариации рассыпались, и в задуманную поэтическую фантазию прорвался кружащийся жизненный хаос – и стихи стали такими, какими единственно могли стать:

Еду, еду в чистом поле;
Колокольчик дин-дин-дин...
Страшно, страшно поневоле
Средь неведомых равнин!

«Шалости» не вышло. Получилось совсем не то, чего хотелось вначале. Получились стихи об ужасе неизвестности: «Кто их знает? пень иль волк?» Бесы предвещают беду; «неведомость» и безликость этой беды и есть самое страшное.

Тема этих стихов возникла не вдруг. На протяжении нескольких лет стихийно складывался лирический цикл, в котором «сюжетную» роль играла тема дороги, чаще всего зимней; тема, идущая от метафорического «путника запоздалого» в «Зимнем вечере» (1825) до «Дорожных жалоб» (1829), от «Зимней дороги» (1826) до «Зимнего утра» (1829) – и всегда связанная с темой конечной цели: *до́ма* – прибежища, очага и оплота, – с темой *покоя*. Непременна здесь тема женщины, хранительницы этого очага,

тема источника и предмета любви, И непременен образ родины, ее природы, ее песен, поэзии и прозы ее жизни.

И всеми своими темами цикл устремляется и приводит к «Бесам». Здесь дорога, начавшаяся «Зимним вечером» с его «бури завываньем», приводит к похоронному пению духов, сменившему русские песни няни и ямщика; «путник запоздалый» – не метафора, он есть на самом деле, и этот путник – «я», но нет окошка, куда можно было бы постучать. Здесь замыкается круг.

Хоть убей, следа не видно;
Сбились мы. Что делать нам?

Это был грозный вопрос, в котором соединилось для автора многое.

Но он был сильный человек. «Бесами» началась первая Болдинская осень, ставшая апофеозом его могущества, его творческих сил, которые трагизмом жизни питались и закалялись. На другой день после «Бесов» появилась «Элегия»: «Но не хочу, о други, умирать; я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...» Его влекло к действованию и борьбе.

«...Дружина ученых и писателей... – писал он тогда же в Болдине, – всегда впереди во всех набегах просвещения, на всех приступах образованности. Не должно им малодушно негодовать на то, что вечно им определено выносить первые выстрелы и все невзгоды, все опасности». В этих строках слышится эхо «Подражаний Корану»: «Мужайся ж, презирай обман, стезею правды бодро следуй...»

И в то же время в трагическом, неразрешимом противоречии с самим собою он жаждал покоя, хотел мира, искал убежища от бесов. Проведя молодость в бурном движении, он пожелал отдыха, устойчивости, тишины, семьи; он захотел жить «как люди» – именно так писал в одном письме, сообщая о намерении жениться.

«Юность не имеет нужды в *at home*[41], зрелый возраст ужасается *своего* уединения. Блажен, кто находит подругу – тогда удались он *домой*. О, скоро ли перенесу я мои пенаты в деревню –

[41] Дом, домашний очаг (*англ.*).

поля, сад, крестьяне, книги; труды поэтические – семья, любовь etc. – религия, смерть».

Он искал покоя не только в жизни, не только в семье. Художник, по природе своей страстно современный, он и в творчестве стремился найти какую-то область тишины и спокойной несовременности, куда можно было удалиться, как в глухую деревню, – убежать, чтобы отдышаться. «Ух, кабы мне удрать на чистый воздух».

И тогда на помощь ему пришло то, что было знакомо и мило с детства. Областью «чистого воздуха» стали для него сказки.

3

С Болдинской осени 1830 года он почти каждый год пишет по сказке. Совершая огромной важности дело воссоединения литературы с ее первоисточником – творчеством народа, он одновременно создает в ней свою обетованную землю, государство в государстве, страну величавой простоты и детской ясности, страну, где добро уверенно и беспримесно отмежевано от зла и всегда торжествует, – русскую Утопию, а в «терминах» древних русских поверий и легенд – остров Буян.

В этой стране свои цари и свои законы природы.

Ее небо – ясно и безгневно; под этим небом есть место всем.

Ее море – грозная, но разумная стихия.

Ее суша и ее главная твердыня – семья.

В центре огромной сферической вселенной, где, гармонически согласуясь друг с другом, «в синем небе звезды блещут, в синем море волны хлещут», находится мать с ребенком – символ любви, семьи, символ продолжающейся жизни. Написанная в год женитьбы (1831) «Сказка о царе Салтане» – апофеоз крепкой семьи, воссоединяющейся вопреки всем козням. «Сказка о мертвой царевне» начинается смертью любящей и приходом злой и себялюбивой женщины, а кончается возрождением семьи, торжеством идеала кроткой красоты, любви и верности. Две эти сказки, вторая и предпоследняя, в архитектонике цикла – словно два столпа, поддерживающие равновесие постройки; расположенная между ними «Сказка о рыбаке и рыбке» «семейную» тему углубляет, расширяет и драматизирует. Завершив в «Бесах» тему *дороги и*

дома, замкнув первый круг поисков покоя и прибежища, Пушкин немедленно начал новый круг. И «Бесы» оказались *прологом к его сказкам*. В первой из них читаем:

Вынырнул подосланный бесенок,
Замяукал он, как голодный котенок...

Где-то мы уже слышали нечто похожее. «Что за звуки! аль бесенок в люльке охает, больной; аль мяукает котенок...»

Комический образ, задохшийся в черновике «Бесов» вместе с первоначальным замыслом «шалости», воскрес на подмостках веселого балагана «Сказки о попе...». Спустя всего неделю после надрывающей сердце страшной сказки снова возникают бесы – но какие! Старый, облезлый, обвешанный, может быть, водорослями мужик с рогами, вылезающий из моря, и маленький, уморительный, сопливенький бесенок – жалкие последыши могучего, а теперь выродившегося племени дьяволов и Мефистофелей. Ярмарочная комедия тяжбы Балды с этой потешной компанией есть пародия трагедии «Бесов», заклятье смехом.

Вдоволь посмеявшись над нечистой силой, отчуравшись от нее в первой сказке, Пушкин вовсе исключает ее «из рассмотрения» в последующих, оставляет за пределами их просторного и простого мира.

Сделав центром этого мира интимный круг семьи, он предельно сужает и сферу зла. В этой сфере нет ни Кощеев, ни Змеев Горынычей. Хозяин в ней не бес, не бесенок, не злой колдун, прикинувшийся коршуном. В этой сфере царит *баба*. Хитрая, мелочная, злая и завистливая женщина. «Ум у бабы догадлив, на всякие хитрости повадлив»; «Гости умные молчат: спорить с бабой не хотят»; «Что мне делать с проклятою бабой?»; «Черт ли сладит с бабой гневной?»

Добро же ярче всего раскрывается в *женственности*. Лебедь, Царица-мать, Царевна противопоставлены Старухе, Царице-мачехе и другим «злодейкам» так, как в «Пире во время чумы» «задумчивая Мери» противопоставлена себялюбивой и завистливой Луизе. Бабьи пороки Луизы возводились в трагедии до нравственно-философского обобщения; в сказках, наоборот, все зло реальной жизни сужается и пародируется в «бабстве».

На этой основе возникает возможность сделать то, чего Пушкин не делал почти никогда (за исключением немногих произведений, в том числе «Подражаний Корану»), – персонифицировать в конкретных образах добро и зло. Без этого почва сказочного мира не могла быть твердой.

Но она и не была твердой.

Сказочный мир был у Пушкина живым и динамическим, и в нем не могло не происходить изменений. Изменения эти идут по трем линиям.

Изменяется «положительный герой». Балда – так сказать, «Иван-дурак наоборот», а по современной терминологии – «активный герой». Он сам управляет своей судьбой, и неподвластные человеку силы предстают в жалком обличье усмиренных и почти прирученных бесов.

Гвидон – герой вовсе не столь деятельный; вслед за бескорыстным спасением Лебеди все само плывет ему в руки; у Старика – созерцателя и «чудака», столь же бескорыстно отпустившего Рыбку, все плывет мимо рук (по крайней мере, с точки зрения Старухи); королевич Елисей только ищет царевну, активная борьба с врагами у него отобрана. Цепкая «активность» Балды взята у положительных героев, передана отрицательным и в наиболее гипертрофированном, уродливо-холопском виде развернулась в Старухе, «царице-мужичке». И это уже вторая линия изменений: отрицательный герой от жадного, но простодушного и человечески непосредственного попа и его «на всякие хитрости повадливой» попадьи эволюционирует к почти демоническому образу Царицы-мачехи в «Сказке о мертвой царевне».

Противостояние добра и зла все более приобретает характер *тяжбы абсолютов* (что не всегда свойственно даже народной сказке, где положительный герой – не обязательно идеальный герой).

Но там, где есть тяжба, должен быть и суд. В данном же случае возникает необходимость в *абсолютном суде*. И здесь – третья линия изменений сил, действующих в сказках. Среди этих сил одна до сих пор не отмечалась. Это море.

В первой сказке, с ее пародийной «тяжбой» человека с бесами, море, дремлющее и безликое, – пассивное поле деятельности человека, который может беспрепятственно наделать своей

веревкой «такого шуму, что все море смутилось и волнами так и расходилось». В «Салтане» оно – могучая надчеловеческая сила, поистине «свободная стихия», благожелательная к герою и могущая внять его мольбам. И главное счастье Гвидона в том, что, подобно веденецкому дожу, он «обручился» с этой силой, заслужив любовь Лебеди.

В «Сказке о рыбаке и рыбке» море и его повелительница вершат грозный и правый суд над человеческой гордыней, чьи алчные претензии переходят в святотатство. Суд этот суров, но милосерден, жестокость ему не нужна, потому что он абсолютен. Совершается не казнь, а воскрешение попранной справедливости и истины. У человека ничего не отнимается, ему, напротив, возвращается то, что ему изначально принадлежало: возжелавшая быть «владычицей морскою» снова сидит у своего разбитого корыта, движение, казавшееся поступательным, оказывается круговым, возвратным.

Это напоминает ключевые нравственные ситуации «маленьких трагедий». Заимствованные из фольклорно-сказочной традиции вековые представления, в которых критики видели пленительную «младенческую наивность», на высоком уровне смыкаются все теснее со сложной проблематикой Пушкина 30-х годов. Начиная со «Сказки о рыбаке и рыбке» (1833) с ее тревожным и унылым напевом, с ее «социально-семейной» драмой «неравенства равных», в мир сказочной утопии все более явственно входит трагическая сложность реальной жизни.

«Сказка о мертвой царевне» (тот же 1833 год) глубоко элегична. Ее печальное начало – описание смерти Царицы-матери от ожидания, от любви, от «восхищенья» – пронзительно реально; ее благополучно-сказочный конец подернут дымкой иллюзии и мечты. Правду сказки то и дело вытесняет правда лирической поэмы.

Пустому блеску Царицы-мачехи, прикрывающему внутреннее уродство, противостоит подлинная «краса» Царевны («нраву кроткого такого»), духовное совершенство, «чистейшей прелести чистейший образец» («Мадонна», сонет к невесте; с образом Царевны справедливо сближали обращенные к Наталье Николаевне слова Пушкина о том, что, хоть лицо ее и прекрасно, однако душу ее он любит еще более). И авторское отношение к Царевне – пре-

жде всего созерцание этой духовной красоты: «Что за мастерское создание человек!.. В обличии и в движении – как выразителен и чудесен!.. Краса вселенной! Венец всего живущего!» («Гамлет»).

«Создание» это в сказке оставлено почти одиноким. В отличие от Гвидона или даже Старика, положительный герой здесь кажется отторженным от жизни «свободных стихий»: солнце, месяц и ветер – тут персонажи чисто эпизодические и по значению своему третьестепенные. Здесь героя не поддерживают волшебства доброй Лебеди – волшебствами владеет зло. Здесь на страже справедливости нет Золотой рыбки, наглядно и мощно вершащей «абсолютный суд». Здесь есть «речка тихоструйная», за которой – гроб Царевны; *здесь отсутствует море.*

«Краса вселенной», «венец всего живущего» оказывается один на один с «могущим злом». Внешне это как будто возвращает нас к ситуации сказки о Балде, который сам вершил суд и расправу. Но в сказке о Балде зло было пародийным и слабосильным. Теперь ситуация другая, и теперь в центре встает не сила, ловкость или хитроумие героя, а его душа и совесть.

...Нежного слабей жестокий,
И страх живет в душе, страстьми томимой!

Это слова великой мудрости. Они говорятся в «Пире во время чумы»; «жестокая» Луиза, в которой, «по языку судя, мужское сердце», теряет чувства при одном виде похоронной телеги и оказывается слабее духом, чем «нежная» Мери, поющая песню о любви, которая побеждает страх смерти.

В «Сказке о мертвой царевне» жестокую мачеху никто не карает – она умирает от «тоски», от собственной злобы, пожиная то, что посеяла сама.

Царица-мать умирает от любви, после нее остается дитя – Царевна, идеал любви и верности.

Смерть матери от «восхищенья», царевнин отказ семи богатырям (мотив этот введен в традиционный сюжет Пушкиным), долгие Елисеевы поиски невесты и в результате – воскресение Царевны; наконец, даже самоотверженное поведение пса, проглотившего отравленное яблоко нарочно, – все это одно и об одном. Нам рассказывают о верности, о волшебном всесилии

любви – той, которая дает силы и воскрешает, и той, которая, по слову царя Соломона, сильна как смерть.

«Сказка о мертвой царевне» – не только последнее упование на верность, любовь, семью; это последняя попытка упорядочить в сказочной системе разлетающийся, хаотический и зловещий мир реальной жизни, вломившийся в пределы этой системы и ломающий их. Это сказка о последнем средстве человека в его борьбе, о последней его опоре и надежде – силе его духа.

Второй круг поисков покоя и прибежища начинал замыкаться. История с «Бесами» повторялась снова.

4

Среди пушкинских набросков 1833 года есть чудесный фрагмент-картинка:

Царь увидел пред собою
Столик с шахматной доскою.

Вот на шахматную доску
Рать солдатиков из воску
Он расставил в стройный ряд.
Грозно куколки сидят
Подбоченясь на лошадках
В коленкоровых перчатках,
В оперенных шишачках,
С палашами на плечах.

Тут лохань перед собою
Приказал налить водою;
Плавать он пустил по ней
Тьму прекрасных кораблей,
Барок, каторог и шлюпок
Из ореховых скорлупок –
.....
.....
А прозрачные ветрильцы
Будто бабочкины крильцы,
А веревки.....

На протяжении многих лет причины незавершенности этой очаровательной миниатюры, которую кто-то пытался определить как «опыт детского стихотворения», были неясны, как неведомо было и самое ее происхождение. В результате разысканий Ахматовой стало очевидно, что эпизод этот является одним из подступов к «Сказке о Золотом петушке» и имеет бесспорное соответствие в «Легенде об арабском звездочете» Ирвинга. Маг и астролог, сделавший для престарелого и в прошлом воинственного султана Абен-Абуса чудесный флюгер – всадника-сторожа, указывающего копьем в сторону опасности, – подарил султану также шахматную доску, на которой тот мог, не выходя из своего дворца и даже не высылая войска, расправляться с врагами, опрокидывая фигуры волшебной палочкой.

Пушкин увлекся этим эпизодом, но вскоре оставил работу над ним – по-видимому, оттого, что он излишне усложнял сюжет складывавшейся в воображении сказки по мотивам Ирвинга.

Но не только в сюжете было дело. Фрагмент этот – обстоятельностью живописания, любованием деталями, добродушным юмором («Грозно куколки сидят...»), всею своей плотью – тяготеет к другой сказке. Вообще – к другой поэтике. К совсем иному миру:

Остров на море лежит,
Град на острове стоит
С златоглавыми церквами,
С теремами да садами;
Ель растет перед дворцом,
А под ней хрустальный дом;
Белка там живет ручная,
Да затейница какая!
Белка песенки поет,
Да орешки все грызет,
А орешки не простые,
Все скорлупки золотые...

Вот на что похож затейливый набросок о восковых куколках и кораблях из ореховых скорлупок. Вот к какому миру он тяготеет.

Эта связь просвечивает и в «тьме прекрасных кораблей», образе, принявшем в наброске забавно-игрушечную форму. Как будто не в силах порвать окончательно со знакомым и милым миром, где «ветер по морю гуляет и кораблик подгоняет», «пушки с пристани палят», «бьется лебедь средь зыбей»[42], автор силится ввести в новую сказку, хотя бы в виде отзвука, пусть даже иронического, образ *моря*, который и в легенде Ирвинга не играет никакой роли, а в самой сказке будет функционально отсутствовать[43]. «Климат» этой новой сказки «резко континентален». Вместо живописной и полнокровной вселенной острова Буяна, обвеянной веселыми морскими ветрами, возник иной мир, пунктирно-условный, почти невещественный и тем не менее отмеченный печатью странной реальности, в которой непроницаемость тайны сочетается с прозаической достоверностью.

Вот проходят восемь дней, а от войска нет вестей: было ль, не было ль сраженья, – нет Дадону донесенья. Петушок кричит опять. Кличет царь другую рать; сына он теперь меньшого шлет на выручку большого; петушок опять утих. Снова вести нет от них, снова восемь дней проходят; люди в страхе дни проводят, петушок кричит опять, царь скликает третью рать...

В этой новой реальности нет места простодушному смеху, лукавому юмору – здесь в усмешке растягиваются только уста, а глаза не смеются.

Страшно, страшно поневоле...

В этой новой реальности с протокольной четкостью запечатлены неясность, загадочность, двойственность, зыбкость.

---

[42] С наброском о шахматной доске с его «ветрильцами» «будто бабочкины крильцы» соседствует по времени другой набросок, напоминающий пышные гравюры полулегендарного мира Олеария и по образному строю близкий сказке о Салтане:

Чу, пушки грянули! крылатых кораблей
Покрылась облаком станица боевая,
Корабль вбежал в Неву – и вот ***среди зыбей***
Качаясь плавает, как ***лебедь молодая****...*

[43] В черновиках этот образ еще пытается утвердиться: «Войско к морю царь приводит», «На бреге дальном рать побитая лежит». В беловом тексте – незначительный рудимент: «Лихие гости идут от моря», да в финале – неожиданное уподобление седого Звездочета «лебедю».

Там верстою небывалой
Он торчал передо мной;
Там сверкнул он искрой малой
И пропал во тьме пустой.

Это не просто новая сказка. Это другое измерение.

Живая игра человеческих лиц и пиршество красок обернулись холодным сверканием, и в гармонический космос русской сказки вплыли фантомы.

В самом деле, неизвестно, откуда берется, куда исчезает и кто вообще таков этот всезнающий Звездочет-скопец; «старичок» этот абсолютно никак не характеризован, он никакой; его речь бесцветна и не заключает в себе ни одного характерного, яркого, личного слова:

Посади ты эту птицу, –
Молвил он царю, – на спицу,
Петушок мой золотой
Будет верный сторож твой:
Коль кругом все будет мирно,
Так сидеть он будет смирно;
Но лишь чуть со стороны
Ожидать тебе войны,
Иль набега силы бранной,
Иль другой беды незванной...

В этом монотонном монологе, состоящем из сложных, длинных периодов, но начисто лишенном интонации, нет ничего сверх голой технической инструкции; и потому даже в последовавших затем, в свое время, однообразных требованиях старика: «Подари ж ты мне девицу... Не хочу я ничего! Подари ты мне девицу!..» – тоже будет слышаться что-то леденяще-бесстрастное и нечеловеческое.

Неизвестно, кто эта странная Шамаханская царица: она сияет, «как заря», и только – больше о ней ничего неизвестно, она *никакая*; неизвестно, зачем она появилась, зачем ей Дадон, почему она все молчала-молчала, да вдруг захихикала, когда был убит Звездочет, – и исчезла...

Неизвестно, наконец, и что такое сам Золотой петушок: сторож или орудие искушения, палач или судья? Почему так настойчиво посылает он Дадона против Шамаханской царицы и зачем нужна смерть обоих сыновей Дадона?

Посмотри: вон, вон играет,
Дует, плюет на меня;
Вон – теперь в овраг толкает
Одичалого коня...

В этой новой реальности явления, лица, события не представляются нам наглядно, во плоти, как это было в других сказках, где даже бесенок имел свое лицо и пес – свой характер, – а лишь сухо, мимоходом, как бы вполголоса, обозначаются, называются: «соседи», «молва», «люди», «рать», «столица», – и оттого все это вместе как бы одновременно существует и не существует, предполагается и в тот же миг с двусмысленной усмешкой ставится под сомнение: «Было ль, не было ль сраженья...», «быль и небыль разглашала», «а царица вдруг пропала, будто вовсе не бывало».

Линии, которые бесстрастно очерчивают контуры происходящего, начинаются, доходят до какой-то точки и – не дорисовываются или уходят куда-то в сторону, и в этой недорисованности, уклончивости есть нечто чужое, жутковатое и притягивающее, как причудливые извивы магического орнамента, линии которого, то возникая, то исчезая, то восходя, то ниспадая, образуют странный узор, абстрактный и таящий вместе с тем какой-то смутный намек.

И почему Пушкину в цикле русских сказок понадобилась вдруг восточная легенда?

Речь идет об особенной структуре сказки, о самой ее художественной плоти.

Конечно, ясно, что «плоть» здесь не то слово – ее-то здесь меньше всего, в сравнении с другими сказками, где фольклорная «схема» как раз «обрастала» живой материей человеческого быта и объемных характеров.

Не плоть, а остов, не вольная фантазия, а холод объективности; не открытая эмоция, даже не подтекст, а загадка голого факта.

Восточно-щедрая и затейливая живопись арабской легенды Ирвинга уступает место аскетической краткости, создающей обманчивое впечатление непритязательности и простодушия: сюжет новеллы (занимающей шестнадцать-семнадцать страниц книги среднего формата) резко сокращается, посредствующие звенья вынуты, подробности удалены, развернутая экспозиция сжата до двадцати пяти стихов; количество эпизодов сведено до минимума, отдельные моменты действия не разворачиваются в деталях, а, наоборот, свертываются, увеличивая пружинистую динамику целого; «нагая простота» выражения, имитирующая незамысловатость и бесхитростность, доведена до напряженного предела, покровы живописных подробностей и психологических нюансов сорваны, – и в конце ряда полнокровных сказочных фантазий последняя сказка Пушкина глядит скелетом, иронически-усмешливо обнажая какую-то грозную *суть дела*. Никак не разъясняя эту суть, рассказ мчится к финалу, где должна, в конце концов, быть какая-то разгадка, должен вскрыться какой-то сокровенный смысл...

Но финал встает новой загадкой. И приходит мысль, что, гонясь за истиной, читатель, подобно Дадону, преследовал призрак.

Следует головокружительная кода – звенящий полет внезапно сорвавшегося со своего места Петушка, мгновенная и устрашающе-натуральная смерть Дадона: «Охнул раз, – и умер он». И после этой безжалостной – и неожиданной, как гром с ясного неба, – *казни*, к которой читатель, занятый разгадкой всего этого ребуса и сбитый с толку общим тоном иронии, оказался не подготовлен, – стремительный поток событий обрубается чуть ли не на полуслове. Все проваливается в пустоту – «будто вовсе не бывало». Загадочная история с разбегу ударяется о не менее загадочный «намек», который нам с усмешкой («Сказка ложь...») предлагают разгадать, понять и к тому же – извлечь из этого понимания «урок». Но для этого надо понять все с самого начала.

Похоже, что стремительное и целеустремленное движение к сути дела, в которое мы вовлечены, несет нас по кругу, не давая приблизиться к центру.

5

С крушением рационализма и просветительских взглядов на природу и историю снова стал вырисовываться тот лик жизни, от которого отворачивался все умевший объяснить XVIII век. В молодости увлекавшийся Вольтером, Пушкин в 30-е годы уже совсем иначе относится к «жалким скептическим умствованиям минувшего столетия», «Бесы» и «Странник», «Повести Белкина» с их обманчивой бесхитростностью, «Пиковая дама» и целый ряд других произведений говорят о том, что в авторе «Вакхической песни» и «Сказки о царе Салтане» возрастает давний интерес и тяга к тому, что он сам определил как «непостижное уму».

Сообщавшие этому процессу трагизм обстоятельства, которые сложились в стране после переломившего время Декабря, налагали на действительность печать абсурда.

Абсурдность эта по-своему коснулась поведения Пушкина.

Абсурдность заключалась в том, что он еще продолжал верить некоторое время в возможность «покоя и воли»; в том, что, жаждая покоя, он мечтал о деятельности; в том, что он поверил в возможность свободы действий для себя как представителя «дружины ученых и писателей» – поверил, несмотря на то, что вскоре после обнадежившей его беседы с царем ему русским языком было сказано: «Его величество... заметить изволил, что принятое вами правило, будто бы просвещение и гений служат исключительным основанием совершенству, есть правило опасное для общего спокойствия, завлекшее вас самих на край пропасти... Нравственность, прилежное служение, усердие предпочесть должно...»

Абсурдность заключалась в том, что после упомянутой беседы он стал искренне связывать с новым царствованием «надежды славы и добра»; что с открытым сердцем принял руку, которую протянул ему император в надежде сделать государственным поэтом; в том, что он долго продолжал верить в возможность честного и равного союза с протянувшим эту руку.

Он писал: «Беда стране, где раб и льстец одни приближены к престолу, а небом избранный певец молчит, потупя очи долу», – и, кажется, задумывался о роли преемника Карамзина – просве-

щенного советника Александра Благословенного. Он забыл, что деятельность Карамзина нисколько не помешала деятельности Аракчеева и что самому Карамзину приходилось порой несладко; не подумал о том, что в его время «певцу» лучше бы как раз не приближаться к престолу[44]; забыл о давней, еще 20-х годов, эпиграмме-пародии на Жуковского: «Он руку жмет камер-лакею. Бедный певец!» – и о старинной народной мудрости (она отмечена им в сборнике русских пословиц): «Близ царя – близ смерти».

Жизнь без особых промедлений напомнила ему обо всем этом. Довольно скоро стало проясняться, какого рода союз он заключил. Слежка, постоянное вмешательство в жизнь и дела, оскорбительный придворный чин, история с неудавшейся отставкой, пахнущая чуть ли не шантажом, вскрытие писем, вплоть до семейных, дух рассчитанного благодеяния в денежной поддержке и, наконец, – что было хуже и нестерпимее всего, – многослойная цензура, результат искусно-постепенного, сознательного и последовательного нарушения царем своего царского обещания оставаться единственным цензором[45], – все это означало, что для «той» стороны «союз» был заведомо не чем иным, как игрой, притом не какой-нибудь злобной или нарочито издевательской, а необходимой, диктуемой интересами дела, трезвой политикой.

Узлом, в котором явственно сошлись все нити этой игры, был 1834 год. К этому времени постепенно выяснилось, что, тяготясь своим неопределенным «социальным положением» и стремясь его определить и упрочить, «корифей русской поэзии», потерявший значительную часть публики, которая перестала его понимать, потерял также и видимость благоприличных отношений с теми, кто мог его социальное положение сделать, по своему

[44] «30-е годы для Пушкина – это эпоха поисков социального положения. С одной стороны, он пытается стать профессиональным литератором, с другой – осмыслить себя, как представителя родовой аристократии. Звание историографа должно было разрешить эти противоречия» (*Ахматова А.* Последняя сказка Пушкина // *Ахматова А.* Собрание сочинений: в 6 т. М.: Эллис Лак, 2000. Т. 6. С. 36).

[45] «В 1834 году Пушкин знал цену царскому слову», – справедливо пишет Ахматова, связывая «Сказку о Золотом петушке» с этим обстоятельством. Ср.: «Отпереться я готов от моих от царских слов» (черновик «Сказки о Золотом петушке»).

произволу, еще более шатким; что, мечтая заслониться от унизительной зависимости семейным очагом, он потерял уже и независимость «семейственную»[46]; что для него «на свете» не только «счастья нет», но нет также «покоя и воли».

Помимо воли, вопреки намерениям, его несло по каким-то сужающимся кругам, все время возвращая к тому, от чего он силился бежать.

Никогда до этих пор не встречались в его письмах в таком количестве такие безрассудно бешеные выпады против «хозяев». Никогда раньше не осознавал он с такой прозаической трезвостью всей глубины унижения певца, приблизившегося к престолу.

«Не садися не в свои сани», – сказала ему идущая, казалось, навыворот жизнь словами его же собственной сказки.

«Не сердись, жена, и не толкуй моих жалоб в худую сторону. Никогда не думал я упрекать тебя в своей зависимости. Я должен был на тебе жениться, потому что всю жизнь был бы без тебя несчастлив; но я не должен был вступать в службу и, что еще хуже, опутать себя денежными обязательствами. Зависимость жизни семейственной делает человека более нравственным, Зависимость, которую налагаем на себя из честолюбия или из нужды, унижает нас. Теперь они смотрят на меня как на холопа, с которым можно им поступать как им угодно. Опала легче презрения. Я, как Ломоносов, не хочу быть шутом ниже у господа бога. Но ты во всем этом не виновата, а виноват я из добродушия, коим я преисполнен до глупости, не смотря на опыты жизни... Будь осторожна... вероятно и твои письма распечатывают: этого требует Государственная безопасность».

Письмо датировано им 8 июня 1834 года, года отрезвления, нового осознания того, в каком мире он живет. И отчаянная отповедь дана в письме уже с полным пониманием того и даже с расчетом на то, что не одни только глаза Натальи Николаевны могут с вниманием прочесть эти строки.

Через три с лишним месяца появилась его последняя сказка – единственное произведение, написанное в бесплодную Болдинскую осень 1834 года.

---

[46] «Без политической свободы жить очень можно; без семейственной неприкосновенности... невозможно: каторга не в пример лучше» (письмо жене 3 июня 1834 года).

6

Спустя почти полтора века по меньшей мере наивным может показаться поведение цензора Никитенко, вычеркнувшего из сказки лишь три строки: «Царствуй, лежа на боку!» и «Сказка ложь, да в ней намек! Добрым молодцам урок». Потому что вся сказка в целом, – а не только ее финал, – это издевка, суд и расправа.

Однако глубоко ошибаются те, кто думает, что в теме клятвопреступления, нарушения «царского слова» – основное содержание сказки. Страшная беда – смерть обоих сыновей, их взаимное братоубийство – постигает Дадона гораздо раньше, чем он успел хоть в чем-нибудь провиниться перед владельцем Золотого петушка.

Более того, у Ирвинга «кровавое братоубийственное побоище», «братоубийственная сеча» лишь мельком упоминается: пользуясь волшебной шахматной доской, старый султан со сладострастием устраивает междоусобицы среди своих врагов. Дадон не таков: «покой себе устроив», он желает только спать, забавы с шахматной доской у него отобраны.

И все же братоубийство происходит – и притом в стане самого Дадона. Мотив, почти случайный у Ирвинга, по каким-то причинам становится у Пушкина одним из главных звеньев в роковой и загадочной цепи событий, приведших Дадона к беспощадной казни[47].

Издевка и суд – в той грозной иронии, которая пронизывает эту историю с самого ее начала, в той издевательской усмешливости, с какою обращается внимание на загадочность всего происходящего со злополучным царем, погрузившимся в сон в безмятежной уверенности, что ему удалось наконец обеспечить в окрестностях «порядок».

...Кстати, пора вспомнить о том, кто издавна считается главным героем этой истории. В необычной и бесцветной стране, где нет отдельных людей, где окружение самого царя представлено условным «воеводой», где даже царских сыновей мы воочию

[47] У Ирвинга казни нет: талисман перестает действовать, а астролог исчезает вместе с пленницей – христианской принцессой.

видим лишь мертвыми[48], рядом с загадочными и почти бесплотными фантастическими персонажами, – в этом мире живет полной жизнью, упивается покоем, повелевает, тревожится, восхищается, плачет, наслаждается почестями, пирует, спит и даже ругается, дерется и плюется, и даже «мыслит» – славный царь Дадон[49].

В сухой графике рассказа он кажется ярким цветовым пятном: его движения, мимика и реакции характерны и выразительны («Говорит Дадон, зевая...»; «Царь к окошку, – ан на спице...»; «Плюнул царь: «Так лих же: нет!»), его речь экспрессивна и сочна, богата просторечными и фольклорными элементами. Авторская речь – там, где она непосредственно относится к Дадону, – иногда тоже «заражается» этой стилистикой:

***Инда** плакал царь Дадон,*
***Инда** забывал и сон.*
***Что и жизнь** в такой тревоге!*

В Дадоне как будто возвращаются нам с какой-то целью некоторые черты прежних сказок, осколки их стиля. С общим «чужим» обликом сказки, с книжной стилистикой и абстрактным рисунком контрастирует и уживается живая характерность русского человека.

И не просто русского сказочного героя.

Современные слова и обороты, отличающие «Сказку о Золотом петушке» и уже давно отмеченные в ней, не просто «используются» автором – они педалируются. В ходе фантастического сюжета, на фоне сухой сдержанности и рядом с фольклорным, «сказочным», «старинным», возникают то здесь, то там, точно звенящие удары, слова сегодняшнего дня, сегодняшних разговоров, сегодняшних писем и журнальных статей: «Должен был он содержать многочисленную рать»; «*За такое одолженье*, – говорит он *в восхищенье*...»; «...Покорясь ей *безусловно, околдован, восхищен*...»; «...Всех *приветствует* Дадон...»; «...*Крайне* царь

[48] Да и то: «Черны кудри растрепались, белы руки разметались... В мертвой злобе копья стиснув», – все эти подробности остались в черновике.

[49] Имя Дадона имеет у Пушкина, как известно, свою историю. Это имя «тирана неусыпного» из ранней (1814) поэмы-сказки «Бова». Через двадцать лет после этого лицейского опыта, через год после «Золотого петушка», Пушкин еще вернется к замыслу «Бовы».

был *изумлен...*»; «...Я конечно обещал, *но всему же есть граница*»; «...Вся столица *содрогнулась*».

Возникает пронзительный и продуманный «диссонанс» между жанром и стилем. Впервые во всем цикле сказочная форма откровенно заявляет себя как маска на лице современного человека. Сказка начинает граничить со злобой дня. И нельзя не почувствовать, какая издевка в самом сочетании этой современности с ехидной концовочкой «под фольклор»:

Сказка ложь, да в ней намек!
Добрым молодцам урок.

Оглянувшись теперь на текст, мы увидим, что нить этой издевательской игривости тянется через всю сказку. Клубок мы найдем в ее начале:

***Негде, в тридевятом** царстве,*
***В тридесятом** государстве...*

Зачин такого рода Пушкин употребляет впервые, и употребляет именно в этой сказке, наиболее фантастической и наиболее современной. Мало того: он применяет этот зачин в демонстративно усиленном виде. И тем самым придает традиционному приему ироническую двусмысленность. Непременная, специфически сказочная, «установка на вымысел» («может, было, а может – и не было») ставится на голову: может, не было, а может – и было.

Традиционный прием пародируется.

И теперь, идя от строки к строке, от одного «фольклоризма» к другому, мы увидим любопытную вещь. Мы припомним, например, что выражение «*славный* царь Дадон» – совсем не то, что «царство *славного* Салтана»; заметим, что «*отдохнуть* от ратных дел» – значит «отдохнуть» от нанесенных соседям обид; что «*лихие* гости», «инда плакал» – наигранное «соболезнование» по случаю заслуженной расплаты за былую «лихость»; что «горы золота сулит» – насмешка; что «*таковой* им царь Дадон дал отпор со всех сторон» – ироническое преувеличение «заслуги» героя. По образцу фольклорного «царь-отец», «царь-надежа» говорится: «Царь ты наш! отец народа!» – а отец народа царствует, лежа

на боку. И так далее, до конца, не говоря уже о: «Со своею *силой ратной* и с *девицей молодой*», – все насквозь двусмысленно.

На протяжении почти всей «Сказки о царе Салтане» «царь-отец», оставшийся без жены и ребенка, молчаливо сидел «с грустной думой на лице», и автор по-человечески сочувствовал герою. Взглянем теперь на потерявшего обоих сыновей Дадона:

Царь завыл: «Ох дети, дети!
Горе мне! попались в сети
Оба наши сокола!
Горе! смерть моя пришла».
Все завыли за Дадоном...

У слова «выть» есть традиционное обрядовое значение – плакать по умершем. Причитания Дадона стилистически очень близки фольклорным плачам. Но и это – пародия. Дадон именно *воет* самым комическим образом – громогласно, аффектированно и, что называется, с места в карьер (увидел «смерть обоих сыновей» – «завыл»; увидел «девицу» – «забыл»). И вслед за «отцом народа» громогласно и ненатурально *воет рать*...

Почти везде, где бы мы ни встретили «возвращенные» нам «осколки» прежней сказочной стилистики – не такие уж многочисленные, – они играют эту незавидно-служебную роль[50]. Похоже, что сама-то цель этого их «возвращения» в том и состоит, чтобы любое выражение или слово, с такой любовью и тактом употребленное в прежних сказках, сообщавшее им аромат подлинно народной поэзии, спародировать, осмеять, вывернуть наизнанку.

Вспомним одно из самых чудесных мест «Сказки о мертвой царевне»:

Усадили в уголок.
Подносили пирожок,
Рюмку полну наливали,

[50] «...Просторечие в “Золотом петушке” является не столько средством придачи языку народного характера, сколько средством обрисовки центрального образа». «До сих пор в такой роли просторечие не выступало... Элемент фольклорного стиля играет служебную роль». «Фольклорный стиль сравнительно с другими сказками занимает меньшее место...» (*Шнеерсон М.* Фольклорный стиль в сказках Пушкина // Ученые записки ЛГУ. 1939. Вып. 3. С. 199, 197, 195).

На подносе подавали.
От зеленого вина
Отрекалася она...

И послушаем теперь, какое эхо этой народно-поэтической мелодии раздалось в «Сказке о Золотом петушке»:

Его за руку взяла
И в шатер свой увела.
Там за стол его сажала,
Всяким яством угощала,
Уложила отдыхать
На парчовую кровать.
И потом, неделю ровно,
Покорясь ей безусловно,
Околдован, восхищен,
Пировал у ней Дадон.

Сначала все как будто похоже: и ритм, и лексика, и содержание; но постепенно в эпизод вторгается что-то холодное и отрезвляющее. Мелодия превращается в монотонное притопывание, тупо-механическую пляску, ибо Дадон здесь полностью лишен собственной воли («...за руку взяла... увела... сажала... угощала... уложила...») – *царь ничего не делает сам.*

Выходит, яркость и колоритность Дадона – это красочность мастерски сработанной и очень похожей карикатуры; его живость – подвижность сшитой из разноцветных лоскутьев марионетки.

И главным средством тут оказываются элементы русской народной поэзии, помещенные на чуждом им фоне.

Легче всего констатировать – как это единодушно принято – «сатирическое использование фольклорных средств». Но почему в последней сказке Пушкина народно-поэтические средства не используются многообразно, а связываются исключительно с сатирой, подчеркнуто ярко выступают в функции сатиры, оттеняют сатиру – и сходят на нет или нивелируются там, где в сатирическом пародировании нет нужды?

Вероятно, потому, что в последней сказке Пушкина фольклорный стиль в некоем плане сам является объектом пародии.

«Пушкин как бы сплющил фабулу, заимствованную у Ирвинга», – пишет Ахматова. Это справедливо, но дело не только в этом.

«Сплющилось» все, все сдвинулось, сместилось, обрело иные, причудливые очертания. Те, прежние, полные жизни герои остались в стране древнего вымысла; реальность же предстала, с одной стороны, в облике бесплотных химер, а с другой – в лице живой карикатуры и на властелина, и на отца, и на человека. «Славный Салтан» уступил место «славному Дадону»; апофеоз крепкой семьи сменился картиной братоубийства; добродушный юмор искривился в иронию и сарказм, любование красотой внешности и души человека – в пародию на духовную жизнь и человеческие чувства.

Исказилось все. Говорится: «Негде, в тридевятом царстве», – а это не так. Говорится: «Вся сияя как заря», – а заря эта несет смерть. Говорится: «Сказка ложь», – а она не ложь.

И тогда приходит в голову: а что, если в «Золотом петушке» Пушкин – вольно или невольно – горько иронизирует над собственными сказками? Над мечтой о победе над бесами, о добрых людях и доброй семье, о рае острова Буяна?

В таком случае изменилась и в самом деле не только фабула. На смену прекрасному и просторному миру пришел *сплющенный мир*.

Огромная и сферическая вселенная с синим небом и синим морем, в сердце которой – мать и дитя, растущее «не по дням, а по часам», имела своим неподвижным центром интимный мир семьи и была претворена из хаоса в космос *для человека*.

Земля недвижна – неба своды,
Творец, поддержаны тобой,
Да не падут на сушь и воды
И не подавят нас собой.
Зажег ты солнце во вселенной,
Да светит небу и земле...
(«Подражания Корану»)

Здесь же – масштабы каморки, кухни, норы, где шуршит какая-то мышиная возня:

Тут соседи ***беспокоить***
Стали старого царя,
Страшный вред *ему творя...*
Воеводы не ***дремали,***
Но никак не ***успевали:***
Ждут бывало с юга, ***глядь,*** *–*
Ан с востока ***лезет*** *рать,*
Справят здесь, *– лихие гости*
Идут от моря. ***Со злости***
Инда плакал *царь Дадон...*

В этом мире-норе все – рядом, в нем негде повернуться, сплошные углы – и во всех одна и та же «жизни мышья беготня» и человеку нет места.

«В синем небе звезды блещут...»? Нет. «Последнее время... я утратил всю свою веселость, расположение духа у меня такое тяжелое, что эта прекрасная храмина, земля, кажется мне пустынным мысом; этот несравненнейший полог, воздух, понимаете ли, эта великолепно раскинутая твердь, эта величественная кровля, выложенная золотым огнем, – все это кажется мне не чем иным, как мутным и чумным скоплением паров. Что за мастерское создание человек! Как благороден разумом! Как бесконечен способностью! В обличий и в движении – как выразителен и чудесен! В действии – как сходен с ангелом! В постижении – как сходен с божеством! Краса вселенной! Венец всего живущего! А что для меня эта квинтэссенция праха?..» («Гамлет»).

«Мутные и чумные скопления паров», идущих извне, примешивались к чистому воздуху сказок, несмотря на сопротивление творца, создавшего мир своею мечтой. И привычные, простые, старые слова, из которых этот мир был построен, начали расползаться, рябить, утрачивать чистоту смысла и наконец перестали значить то, что значили издавна. И тогда своды этой вселенной стали рушиться.

Но она не погибла совсем, а изменилась, сохранив лишь карикатурное сходство со своим первообразом, – стала такою, каким бывает раздавленный предмет.

В цикле возник трагический гротеск, который по отношению к предыдущим сказкам был пародией.

«Если пародией трагедии будет комедия, то пародией комедии может быть трагедия»[51].

7

Единственный раз, в центральный из моментов противостояния двух реальностей: таинственной, «непостижной уму», и уродливо-пародийной, – на границе между ними, – как будто вспыхивает молния.

На самой середине сказки она разрывает пополам сюжет, при ее резком свете исчезают на мгновение и странные призраки, и живая карикатура – и дрогнул голос рассказчика; и вместо стремительного кружения, где все – загадка, двусмыслица и издевка, –

Что за страшная картина!
Перед ним его два сына
Без шеломов и без лат
Оба мертвые лежат,
Меч вонзивши друг во друга.
Бродят кони их средь луга,
По притоптанной траве,
По кровавой мураве...

Пресеклось действие, остановилось время, и все застыло при звуках негромкого – «по при-топ-тан-ной тра-ве, по кро-ва-вой мура-ве...» – русского плача, подлинного и безутешного.

Все, чему не давалось выхода в прежних сказках, вылилось тут в эту медленную, как во сне, картину.

Это не вой Дадона, это плач человека над участью людей.

Чему, чему свидетели мы были!
Игралища таинственной игры,
Металися смущенные народы;
И высились и падали цари;
И кровь людей то славы, то свободы,
То гордости багрила алтари...

[51] *Тынянов Ю.* Достоевский и Гоголь (К теории пародии). Пг.: ОПОЯЗ, 1921. С. 48. Там же: «...Вряд ли догадался бы кто-нибудь о пародийности “Графа Нулина”, не оставь сам Пушкин об этом свидетельства. А сколько таких необнаруженных пародий? Раз пародия не обнаружена, произведение меняется; так, собственно, меняется всякое литературное произведение, оторванное от плана, на котором оно выделилось».

Из мотива «кровавого братоубийственного побоища», промелькнувшего в «Легенде об арабском звездочете» на заднем плане, Пушкин сделал центральный эпизод. В середине лишенного цветовых эпитетов рассказа, как на крупном плане, чудовищно разросся образ травы, красной от крови[52].

А царь-отец при виде этой тихой и страшной картины издает свои клоунские вопли. И только

Застонала тяжким стоном
Глубь долин, и сердце гор
Потряслося...

Жестокий фарс контрастно подчеркивается грандиозным эхом «равнодушной природы»[53].

И не случайно. Через минуту Дадон «забыл» «смерть обоих сыновей» с такою же легкостью, с какой «завыл», и будет «неделю ровно» пировать и наслаждаться с «девицей молодой», как в романе Яна Потоцкого герой ночью упивался в заколдованном замке любовью прекрасных мавританок, чтобы наутро проснуться в долине, под виселицей[54].

Предупреждение забыто, «урок» остался без последствий, – и с этого момента герой обречен.

Сцена братоубийства с ее центральным положением – не только широкий и общий символ, но и трагическая пародия темы семьи как центра пушкинского сказочного мира. Пародийная реакция Дадона и его кощунственная забывчивость – зловещий шарж на основную идею предыдущей сказки, идею любви и верности, – ее извращенное, «сплющенное» подобие. Последняя опора, опора духовная, на которой в «Сказке о мертвой царевне» держалось все, здесь разрушилась.

И тогда «краса вселенной», «венец всего живущего» человек превращается из «мастерского создания», свободой духа

[52] Вообще в сказке только три *названных* цвета: золотой в начале, кровавый в середине и белый в конце.

[53] В черновике было: «[инда дрогнул] корень гор», «инда... сердце гор»; Пушкин отказался от этого, потому что возникала ироническая параллель с «инда плакал царь Дадон».

[54] Начальный эпизод «Рукописи, найденной в Сарагосе» Пушкин переложил в стихотворении 1836 года «Альфонс садится на коня». Ср. также ситуацию «любви на кладбище», любви «при мертвом» в «Каменном госте».

«сходного с божеством», в бездушную марионетку, в слепое и беспамятное «игралище таинственной игры»...

Грозно куколки сидят
Подбоченясь на лошадках...

И тогда становится совсем ясно, почему отбросил Пушкин фрагмент о шахматной доске. Эпизод оказался нужен лишь как посредствующее звено между легендой и пушкинской сказкой-пародией, как сырье, как прообраз всего мира этой сказки.

Ибо сплющенный мир Дадона – это и есть шахматная доска.

И на ней «грозно куколки сидят», и на ней толкаются локтями «соседи», «беспокоя» друг друга, – сначала толкался Дадон, теперь загнали в угол его самого, и на ней, попискивая, мечутся и суетятся крохотные фигурки: «Медлить нечего! Скорее! Люди, на конь! Эй, живее!»; и по ней целых восемь дней – восемь клеток![55] – шагает малюсенькое кукольное воинство вместе со своим царем, который и ведать не ведает, что не он идет, а *им идут*, что он гонится за собственной гибелью, что он – лишь шахматный король в который уже раз игранной задаче: белые начинают и дают мат в три хода – в «три похода»... Ничего этого он не знает и поэтому продолжает идти как завороженный, навстречу мату и, получив перевес, не очень жалеет о потере двух фигур, хотя перевес этот мнимый, а потеря – роковая и все решившая.

И все действия и речи Дадона носят отныне характер уже вполне очевидной мнимости. Все, что он говорит и делает, приобретает либо парадоксальный, обратный, либо тайный, ему самому неведомый, издевательски-буквальный смысл.

Он пирует как победитель, как удачливый завоеватель чудесной добычи – но пир его похож на тупо механическую пляску.

Он едет со своею силой ратной и с девицей молодой, перед ним бежит молва, за ним бежит народ,– но кто такая эта «девица» и что перед ней все «ратные силы»?

Он встречает своего «старого друга», мудреца, снисходительно бросает ему: «Подь поближе. Что *прикажешь*?» – и не подозревает, что выражение «Что прикажешь?» таит роковой для него буквальный смысл.

[55] Никаких «восьми дней» у Ирвинга не было.

Он изумляется в ответ на требование Звездочета: «*Или бес в тебя ввернулся*?..» – но это относится к нему самому.

Он иронически спрашивает: «*Или ты с ума рехнулся*?» – и не понимает, что безумен сам.

Он рассудительно увещевает: «Я конечно обещал, но всему же есть граница», – и не ведает, что мерками своей крошечной шахматной доски он пытается измерить безграничное; а вот его-то собственная «граница» уже близко...

Наконец: «И зачем тебе девица?» – задает он убийственно-язвительный вопрос старику-скопцу...

А и в самом деле – зачем?

У Ирвинга чародей – вполне реальный старик, со своим характером, и к тому же привередливый сластолюбец, охотник до восточной роскоши и до женской красоты.

У Пушкина Звездочет – скопец. И это есть то единственное, что о нем доподлинно известно.

И тем не менее, отказываясь от баснословных наград, предлагаемых ему, он монотонно повторяет: «Подари ты мне девицу...»

Ибо *выполняются условия игры*.

И бедняга Дадон, в бешенстве кричащий Звездочету: «Ничего ты не получишь. Сам себя ты, грешник, мучишь...» – не может его понять, не может взять в толк правил этой игры.

Ибо ему не приходит в голову, что «грешник» – он сам и что у Звездочета вообще нет цели что бы то ни было у него «приобрести».

«Полно, знаешь ли кто я? Попроси ты от меня хоть казну, хоть чин боярский, хоть коня с конюшни царской...» – величается он перед мудрецом – и не задумывается о том, какую нелепость городит.

...Одновременно с первым приступом к сказке («Царь увидел пред собою») Пушкин начал переводить оду Горация, где говорилось о том, что победа в состязаниях на колесницах равняет ездока с богами. В переводе Пушкин стремился изменить смысл этого стиха. «И *мнят быть* равны с божеством», – написал он.

Триумф Дадона на колеснице – празднество на вулкане, еще один «пир во время чумы». И странный хохот Шамаханской царицы, которая «не боится, знать, греха», есть насмешка судьбы над «грешником», торжествующим свою же погибель.

Один только раз дано было ему сказать, прямо и недвусмысленно, правду о себе – когда, при виде смерти и крови сыновей, подравшихся из-за добычи, у него, посреди пародийно-ритуальных воплей, вырвалась фраза, на которую даже равнодушная природа отозвалась «тяжким стоном», но которая для него самого так и осталась ритуальной:

Горе! ***смерть моя пришла!***

И она пришла, но он, ослепший, «как пред солнцем птица ночи», не понял предупреждения.

Чем дальше он идет и чем светлее вокруг становится, тем безнадежнее он слепнет. И когда в конце пути ему предлагается спасение, он плюется и размахивает своим царским жезлом.

Ибо весь путь его, «смолоду», от самого начала, – это путь «неправых», кого, по книге Магомета, ожидает самая изощренная кара:

«Аллах поиздевается над ними и усилит их заблуждение, в котором они скитаются слепо!

Это – те, которые купили заблуждение за правый путь. Не прибыльна была их торговля, и не были они на верном пути!.. Глухие, немые, слепые, – и они не возвращаются к Аллаху...» (Коран, вторая сура).

Усиление заблуждения – вот самая страшная казнь для того, кто «смолоду» поддался «заблуждению». И вот в чем «карательная» функция той иронии, с которой подчеркивается в сказке *загадочность* происходящего с героем, убежденным, что вокруг – порядок.

А о тех, кому притчи Корана кажутся загадочны, во второй суре говорится так:

«Те же, которые неверны, скажут: «Что желает Аллах этим (сказать – *В. Н.*) как притчей?» Он вводит этим в заблуждение многих и ведет прямым путем многих. *Но сбивает Он этим только распутных*[56], тех, которые нарушают завет Аллаха после его

[56] *С небесной книги список дан*
Тебе, пророк, ***не для строптивых;***
Спокойно возвещай Коран,
Не понуждая нечестивых.
(«***Подражания Корану***»)

закрепления и разделяют то, что Аллах повелел соединять, и творят нечестие на земле. Это – те, которые окажутся в убытке».

Пожалуй, только некоторые из «Подражаний Корану», написанных в изгнании, могут сравниться со «Сказкой о Золотом петушке» по торжествующей беспощадности.

От «бесов» не удалось ни откреститься, ни отчураться – надо было принимать открытый бой. В «Золотом петушке», в марионеточном, бездуховном мире Дадона запечатлен народившийся мир мертвых душ.

Чтобы не стать одной из них, «очерстветь и наконец, окаменеть», человек должен биться за свою человечность, за свою живую душу, а не становиться марионеткой в руках марионеток.

«На мне вы готовы играть; вам кажется, что мои лады вы знаете... – так говорит Гамлет в сцене с флейтой. – Черт возьми, или, по-вашему, на мне легче играть, чем на дудке? Назовите меня каким угодно инструментом, – вы хоть и можете меня терзать, но играть на мне не можете».

8

Постепенно вырисовывается одно из объяснений того, почему в цикле сказок появилась восточная легенда.

Человек страстный и горячий, Пушкин по своей поэтической природе «карателем» и «мстителем» не был, – дар художнической объективности, влечение к исследованию жизни и человека, а не к приговору над ними препятствовали этому.

Но идея возмездия и борьбы встала перед ним однажды как необходимость: «Теперь они смотрят на меня как на холопа, с которым можно им поступать как им угодно...», «Но я могу быть подданным, даже рабом, но холопом и шутом не буду и у царя небесного».

И тогда ему, с его даром перевоплощения, «протеизма», приходят на помощь восточная легенда, воинственный дух Корана, который уже давно знаком ему и привлекает не только «смелой поэзией», но и возможностью, «перевоплотившись», «усвоив» надчеловеческий пафос ислама, хотя бы на время «обрести» таким образом те черты, которые ему самому как поэту чужды. Например – беспощадность.

И тогда «моделью» его собственной судьбы и в самом деле оказывается судьба мудреца-Звездочета с его сединой и белизной лебедя – цветом чистоты, света, мудрости, – с его таинственным и драгоценным даром, который он доверил царю, «как другу», в обмен на обещания, а когда наступила пора выполнения обещаний, получил («Подь поближе. Что прикажешь?») «жезлом по лбу» – обухом по голове...

И тогда начинает «работать» и другая «модель», в которой подобное же инобытие обретают и пророческий дар поэта, и его таинственная муза, «дева тайная», и грозная мощь его бесценного сокровища – дарованного ему «глагола», одаряющая и карательная: «Поэт казнит, поэт венчает» – все эти «непостижные уму» силы, с которыми можно заключить союз, но приручить, направить, присвоить, отнять их – не в воле людей. И на удар может последовать ответный удар такой сокрушительности, какую можно встретить только у древних пророков.

Начавшись как призрачное кружение недомолвок и намеков, вихрь событий во второй половине сказки убыстряется – как будто сгущаются, становясь все более различимыми, сужающиеся круги, – и к финалу:

Встрепенулся, клюнул в темя
И взвился... и в то же время
С колесницы пал Дадон –
Охнул раз, – и умер он –

кружение превратится в грозно взвившийся смерч. И торжествующий полет Петушка, и падение царя, и его последний вздох предстанут в уплотненно-четкой достоверности, в «пиитическом ужасе», словно эту картину стремительно придвинет к нашим глазам властная рука, и твердый голос скажет: *имеющий уши да слышит*[57].

[57] «Старичок хотел заспорить, но с могучим плохо вздорить», – написано в черновом варианте предшествующего эпизода. Эпитет «могучий», неуместный, казалось бы, в применении к Дадону, отсылает к «Подражаниям Корану» и этим объясняется:

С тобою древле, о всесильный,
Могучий состязаться мнил,
Безумной гордостью обильный;
Но ты, господь, его смирил.

Ибо, горделиво вопрошая мудреца: «Полно, знаешь ли кто я?» – герой сказки не слышит в своем вопросе рокового обратного смысла. Ведь сам-то он разве ведает – кто он? и что перед ним? и какая идет игра?

9

В мае 1826 года Пушкин писал Вяземскому: «Судьба не перестает с тобою проказить. Не сердись на нее, ибо не ведает, что творит. Представь себе ее огромной обезьяной, которой дана полная воля. Кто посадит ее на цепь? не ты, не я, никто. Делать нечего, так и говорить нечего».

Предвосхитивший «героя» знаменитого рассказа Эдгара По жуткий образ – воплощение бессмысленного и слепого произвола – был метафорой выразительной, но имевшей значение субъективное и временное. Все творчество Пушкина, в особенности позднее, было в известном отношении исследованием того, что люди называют судьбой. Исследование не есть констатация бессмысленности.

Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу...

Это было написано в Болдине вскоре после «Бесов».

Если бы «Золотой петушок» был только политической сатирой (в чем до сих пор убеждено большинство исследователей), то пафос его ограничивался бы громовым пафосом державинского переложения Давидова псалма – «Властителям и судиям»:

И вы подобно так падете,
Как с древ увядший лист падет!
И вы подобно так умрете,
Как ваш последний раб умрет!

Но Пушкин – не Державин, и «Золотой петушок» не был только политической сатирой.

Даже в самых «не личных» произведениях Пушкин писал и о себе. Даже в посторонних, казалось бы, ему самому сюжетах и ситуациях просматривается его собственная судьба.

В этом утверждении, казалось бы, ничего удивительного нет. Но дело в том, что речь идет сейчас о Дадоне.

Не только сказка в целом – пародия-трагедия, но и судьба Дадона – трагедийная автопародия и автосатира; суд вершится и издевательский смех звучит и над самим автором.

И он смолоду был грозен, а «под старость»[58] захотел «остепениться», жить «как люди» и «покой себе устроить» в поэтическом сне сказочного мира. И он гнался за призраками – призраками «славы и добра», – пока ему не указали его место. И над ним посмеялась судьба, поманив его государевым перстом, и он пошел как слепой, а оказавшись совсем близко, никак не хотел расплачиваться за «подаренные» ему милости, никак не хотел «подарить» свою свободу «белому царю», отдать ее «обратно».

И что-то страшное, пророческое есть в том продолжении, какое получила тут тема «дороги» к заветной и желанной цели, стремления к покою и прочному «положению» – стремления, не отрезвленного даже кровавой трагедией, «страшной картиной» декабря 25-го – июля 26-го года; в том продолжении, какое получила тема «хранительницы очага», стража покоя – женщины – в образе Шамаханской царицы, что, «сияя как заря тихо встретила» героя, которая в черновике «бела, добра», «черноброва, круглолица»; которая всем этим так походит на героиню «Сказки о мертвой царевне»: «Тихомолком расцветая... белолица, черноброва, нраву кроткого такого...» – и встреча с которой принесла герою гибель.

«Я должен был на тебе жениться, потому что всю жизнь был бы без тебя несчастлив...» – писал Пушкин жене в 1834 году.

«И три дня, три ночи сряду как на свадьбе» «пировал у ней Дадон», «рад и счастлив был Дадон», – набрасывал он спустя два с лишним месяца.

Так, уходя от своих русских сказок в восточную легенду, пересказанную американцем, уходя от себя, от своей гуманной объективности в надличный и яростный пафос книги Магомета, он снова приходит к самому себе.

Так создается трагедийность «Золотого петушка», невозможность спокойно поставить твердую точку, сказав: «вот это пень, а вот это – волк», – потому что каждый образ двоится на «белых» и

[58] Ср.: «...упек меня в камер-пажи под старость лет» (Пушкин о своем возрасте в 1834 году).

«черных»; и само авторское «я» раздваивается на «белых» и «черных», на карателя и казнимого, на потерпевшего и торжествующего; и так сам автор – поэт, пророк и мудрец – с мужественной и горькой иронией ставит и себя самого на одну из клеток шахматной доски. И кажется, что, убегая от ощущения загадочности бытия и своего пути в нем – ощущения, наполнявшего «Бесов», он приходит к загадочности не менее очевидной, но еще более грозной.

Все как будто возвращается на круги своя, и возвращение это, кажется, не будет иметь предела.

Он уходит от своей личной судьбы в эпос, в историю, к «судьбе народной». Он пишет историю Пугачева и роман о пугачевщине. Оставлены и фантасмагория «Бесов», и вымышленная сказочная вселенная, – и вот уже не «Еду, еду в чистом поле», уже не от первого лица, а по вполне реальной, обычной «узкой дороге, или точнее по следу, проложенному крестьянскими санями», едет, едет обыкновенный Петруша Гринев с обыкновенным ямщиком и обыкновенным Савельичем – и вдруг... «Все исчезло. “Ну, барин, – закричал ямщик, – беда: буран!”».

...Я... ничего не мог различить, кроме мутного кружения метели...	Мутно небо, ночь мутна... В мутной месяца игре закружились бесы разны...
...лошади шли шагом – и скоро стали. – «Что же ты не едешь?» – спросил я ямщика с нетерпением...	Кони стали... «Эй, пошел, ямщик!..»
«Да что ехать? – отвечал он, слезая с облучка; невесть и так куда заехали: дороги нет, и мгла кругом».	«Нет мочи: коням, барин, тяжело; вьюга мне слипает очи; все дороги занесло...»
Я глядел во все стороны, надеясь увидеть хоть признак жила или дороги, но ничего не мог различить...	Хоть убей, следа не видно...
«Эй, ямщик!.. смотри: что там такое чернеется?»	«Что там в поле?»
«А бог знает, барин... воз не воз, дерево не дерево... Должно быть, или волк или человек».	«Кто их знает? пень иль волк?»
Ветер выл с такой свирепой выразительностью, что казался одушевленным...	Визгом жалобным и воем надрывая сердце мне...

«Бесы» не остались прологом к сказкам. Почти в то же время, когда рождалась «Сказка о Золотом петушке», они приобрели новое обличье и ворвались в исторический роман.

Все дороги занесло;
Хоть убей, следа не видно;
Сбились мы. Что делать нам!

А из снежной мглы, из свирепого воя – не бес, не воз, не пень, не волк, а – Вожатый:

«Дорога-то здесь; я стою на твердой полосе, – отвечал дорожный, – да что толку?»

И, раздувая ноздри, нюхает по-звериному воздух:

«Ну, слава богу, жило недалеко...»

А потом был у Гринева сон. Сон – как страшная сказка, сон про мужика, который «выхватил топор из-за спины и стал махать во все стороны. Я хотел бежать... и не мог; комната наполнилась мертвыми телами, я спотыкался о тела и скользил в кровавых лужах...»

...По кровавой мураве...

«Страшный мужик ласково меня кликал, говоря: “Не бойсь, подойди под мое благословение...” Ужас и недоумение овладели мною... И в эту минуту я проснулся...»

...И, проснувшись, увидел «русский бунт», потрясший до основания огромное государство, и услышал старую разбойничью песню о виселице, распеваемую на пиру «людьми, обреченными виселице»; и «присутствовал при казни Пугачева, который узнал его в толпе и кивнул ему головою, которая через минуту, мертвая и окровавленная, показана была народу»...

Чему, чему свидетели мы были...

10

Роман о пугачевщине, в начале которого завывает буран (и прежде всего линия Гринева), – во многих отношениях параллель к пушкинским сказкам, у «колыбели» которых стояло стихотворение «Бесы»[59]. Не углубляясь в подробности, можно сказать, что Гринев, с его благородством, непоколебимой честностью и чистой совестью, – Гвидон этого исторического романа со сказочной фабулой, сказочным мужицким царем, по-царски, сторицей воздающим за единожды оказанную услугу, и с народной мудростью «Береги честь с молоду» – в эпиграфе.

Но Гринев не только герой загадочной «сказки» жизни, не только одна из фигур на доске истории. Оставаясь одним из «игралищ таинственной игры», он еще и верный, честный, беспристрастный свидетель истории и в этой истории – летописец поучительной собственной судьбы.

Создатель Пимена – тоже свидетель истории, одним из «игралищ» которой он был, и летописец собственной судьбы, которая в микрокосме своем представляла собой и арену истории.

И здесь трагическое противоречие судии и жертвы, «черных» и «белых», сатиры и автосатиры, Дадона и Звездочета в одном и том же авторском «я» получает у Пушкина торжественное и победительное звучание. Ведь тот, чьему «чуткому слуху» суждено прикосновение «божественного глагола» и чья душа при этом «встрепенется, как пробудившийся орел»[60], есть всего лишь некто «меж детей ничтожных мира», столь же, как и остальные, достойный, быть может, и суда, и сожаления, и насмешки. И не где-нибудь в поднебесье, а «в заботах суетного света», «влачась» «в пустыне мрачной», это «ничтожное дитя мира», – если оно томимо «духовной жаждою», – встречает шестикрылого серафима и принимает муки посвящения в великую миссию свидетеля. Свидетеля, способного подняться и над окружающим, и над своим собственным эмпирическим бытием, над своею и чужою «жизни мышьей беготней» – и записать открывшуюся ему картину судеб

[59] Некоторые черты сказочности выразительно выделены в «Капитанской дочке» Мариной Цветаевой («Пушкин и Пугачев»).

[60] Ср.: «Закричит и встрепенется»; «Встрепенулся, клюнул в темя...»

человеческих так, чтобы обнажился в ней и порядок, и смысл, и урок.

Для этого и звучат к нему слова:

Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моей...

11

Снимем теперь вопрос о любых биографических применениях и вернемся к сказке как данности, которая имеет общий смысл.

Анна Ахматова повторила всеобщую ошибку, отметив в «Золотом петушке» «неясность» сюжета и «фабульные неувязки». Ничего этого в сказке нет. Всеобщая ошибка происходила оттого, что главным действующим лицом считали царя Дадона – исходя только из того, что он помещен «на первом плане». Думали, что фабула построена на Дадоне, что сюжет можно понять из поступков Дадона. Смысл происшедшего пытались уяснить с точки зрения Дадона. Но это все равно что уяснять смысл известной картины Брейгеля с «точки зрения» изображенных на ней слепых.

Дадон не «главное» лицо. Да и вообще он «действующее» лицо лишь в той степени, как в шахматной задаче – король черных, которым предписано, достигнув восьмой горизонтали, взяв там ферзя белых, объявить шах белому королю и в ответ получить мат[61].

Сюжет сказки нельзя понять из поступков Дадона, потому что их нет. Они иллюзия, герой в продолжение всего сюжета никак не поступает. «Царствуй, лежа на боку!» – есть формула всей его жизни.

С точки зрения самого Дадона он совершает движение поступательное, тогда как на самом деле это круговое, возвратное движение. Герой беспрестанно возвращается к самому себе, разматывает один клубок, воспроизводит в своих «поступках» одну и ту же пассивную схему:

[61] К уже упомянутым «восьми дням», отсутствующим у Ирвинга, можно добавить единожды встречающуюся, неожиданную на фоне общей скупости описаний, в том числе цветовых, «расточительность» в портрете Звездочета в финале: «В сарачинской шапке *белой*, весь *как лебедь поседелый*...»

– «под старость» он захотел «отдохнуть» – не имея на это права;

– потом стал наслаждаться «покоем», полученным незаслуженно, взятым даром, а его ответом на этот дар было лишь легкомысленное и гордое обещание, на взаимное братоубийство сыновей он ответил только воплями – и, тут же «забыв» и предав, погрузился в наслаждения, которые привык получать и брать «так», ни за что.

И когда, в первый и последний раз в жизни, ему было сказано, что нужно платить, и платить сполна, что нужно совершить наконец поступок, – он принял это как глупость, оскорбление и бессмыслицу.

И когда он ударил своим царским жезлом того, кому должен был *отдать*, то это был единственный удар в его жизни, который никому не причинил вреда, – потому что замкнулся последний круг и он нанес удар самому себе, единожды и сразу заплатив за все и отдав все. И это был тот случай самоубийства, который описали Бальзак в «Шагреневой коже» и Уайльд в «Портрете Дориана Грея», где герой сам, своею жизнью, воздает себе «мерой за меру».

И вся эта описывающая круги нить, которую он распутывает, тянется из самого начала сказки, из нескольких искусно-простодушных строк: «Смолоду был грозен он... наносил обиды смело, но под старость захотел...» – строк, в которых заключена вся «схема» жизни человека, считающего хозяином в мире себя.

Само собой ясно, что здесь не вопрос «корыстолюбия» и вообще не проблема «прикладной этики», и вообще не просто нравственная проблема. «Поэзия выше нравственности, – писал Пушкин, – или по крайней мере совсем иное дело». Здесь формула жизни, «метафизика судьбы». И вопрос о некоей, извне обрушивающейся, беспощадной каре – и о физической смерти – в этом плане снимается. Ибо человек развязывает то, что завязал сам, и перед нами лишь точная формула этого закона, а физическая смерть – лишь частный его случай. «Анатомия не есть убийство», – писал автор сказки.

Всеобщая ошибка в понимании «Золотого петушка» происходила также оттого, что Звездочета, «девицу» и Петушка считали «второстепенными» персонажами по той причине, что помещены

они, сравнительно с Дадоном, на «заднем плане», – и рассматривали их соответственно, то есть в удалении перспективы.

Но не «план» здесь решает. В размещении персонажей у Пушкина обнаруживается тот «прием» древних «богомазов», который много позже получил наименование «обратной перспективы».

И поэтому, стоя на «точке зрения» Дадона, который и о себе-то ничего не знает, не то что о Звездочете или о Шамаханской царице, или о своем Золотом петушке, – читатель всегда будет видеть неясности и неувязки и никогда не поймет того, что очевидно с другой «точки зрения», а именно того, что сказка Пушкина – не «фабула» черных, что «играют» здесь белые и что при таком взгляде фабула становится необыкновенно связной.

«Связность» состоит прежде всего в том, что в сказке, кроме Дадона, есть не еще три персонажа, как думают, а один персонаж; что чудесный Золотой петушок, сияющая как заря царица, седой как лебедь старик в белой шапке – все они даже не «связаны» между собою, а просто представляют у Пушкина одно целое. «Ясность» же, вытекающая из этого, состоит прежде всего в том, что Дадон не только никогда не являлся и не будет «хозяином» Шамаханской царицы, вольным «подарить» ее или не «подарить» (точно так же, как Старуха никогда не была и не будет «владычицей морскою»), – Дадону изначально ничего в этом мире не принадлежит. Не он может подарить что-либо Звездочету или не подарить, а ему дарят, и судьба его от того и зависит, как он подаренным распорядится.

Если бы герой понимал это, тогда он всею своей жизнью не похоронил бы в себе единственно принадлежавшую ему самому силу – душу; силу, которая была последней и – скажем теперь – единственно прочной опорой героев «Сказки о мертвой царевне» и делала их «одиночество» мнимым, кажущимся, ибо силы неба и моря переселились в их души; ту дарующую и спасительную силу, отсутствие которой делает его пародией на отца и человека в центральном эпизоде «оплакивания» сыновей и пира над их трупами.

Поняв это, он не был бы бездушной, пассивной игрушкой судьбы, не был бы поистине одинок перед лицом рока. И судьба не представлялась бы ему загадкой и бессмыслицей.

Но сказка – другая и о другом. Ничего этого герой не понимает. Больше того: у Пушкина беда царя состоит как раз в том, что он все понимает наоборот. И потому, считая себя хозяином в мире, ослепленный гордыней, он не волен даже над самим собой, подобно кукле. Об этой беде и написана сказка, а не о самом Дадоне. И смысл ее выходит не только за пределы политической сатиры, но и гораздо дальше.

В древней философии, в мифологии, в метафизике древних представлений о мире, отразившихся и в народных сказках, большое и часто очень важное место занимает образ и символ птицы, нередко связываемый с понятиями о сотворении мира и о его конце. «Преже под гласом птичем, – говорится в одном из древних славянских памятников, – всека тварь вьстанеть и тогда вьскреснеть всека пльть человечьска»[62]. С образом птицы в огромном количестве случаев соседствует образ «синего моря», – нет нужды дополнительно останавливаться на том, какой необъятный комплекс космологических ассоциаций связан с таким сочетанием.

Петух же в древних поверьях многих народов, от греков и славянских племен до китайцев, есть символ солнца и света. Апокрифическое сочинение «о всей твари» говорит: «...Есть кур, ему-же глава до небеси, а море до колена. Егда же солнце омывается в окияне, тогда окиян всколебается, и начнут волны кура бити по перью. Кур же, очютив волны, и речет “кокореку”, протолкуется[63]: “светодавче Господи, дай же свет мирови”»[64].

Тот же образ связан с представлением о «судном дне»: «В мусульманских преданиях рассказывается, что у Бога есть белый петух; у него одно крыло простерто на восток, другое на запад, голова под престолом славы, ноги в преисподней. Ежедневно рано утром он возвещает своим пением время для молитвы, и слышат его все жители неба и земли, кроме тех, кто отягчен грехом[65]. Ему отвечают все петухи на земле. Но когда настанет день

[62] См.: Сказаніе Іоанна Богослова // *Срезневский И.И.* Древніе славянскіе памятники юсоваго письма. СПб., 1868. С. 408.

[63] Истолковывается, означает.

[64] См.: *Савельева Н.В.* Апокрифическая статья «О всей твари» и ее бытование в составе древнерусских сборников // Труды отдела древнерусской литературы. СПб.: ИРЛИ РАН, 2009. Т. 60. С. 426–427.

[65] Снова мотив «усиления заблуждения» как кары.

воскресения, Господь скажет ему: собери твои крылья и не пой, чтобы все жители неба и земли, кроме отягченных грехом, узнали, что настал день судный... Такое же движение Страфила приводится в связь с “последним временем”. Когда

Страфиль птица вострепехнетца,
Все сине море восколыхнитца,
Тады будя время опоследняя »[66].

Последние строки обращают наше внимание к знаменитому «духовному стиху» о божественной Голубиной книге, которая «выпадала» «на тую гору Фаворскую» из «тучи претемной и прегрозной», «со той стороны с-под восточныя» и заключала в себе тайны происхождения мира и пророчества о его конце.

Одно из важнейших мест в Голубиной книге занимает образ птицы Страфиль (в разных вариантах стиха – Страфил, Стрефил, Естрафиль, Страхиль, Страхвиль и пр.[67]), несущий часто эсхатологическое содержание и связанный не только с темой моря, но и с светоносной темой петуха:

Живет Стрефил посреди моря,
Она ест и пьет на синем море,
Она плод плодит на синем море...
Когда Стрефил вострепещется,
Во втором часу после полуночи,
Тогда запоют вси петухи по всей земли,
Осветится [просвещается] в те поры вся земля...

Элемент «случайного совпадения» в работе Пушкина всегда был близок к минимуму. Пушкин знал баснословно много, и мы до сих пор изумляемся, находя у него новые и новые познания в самых неожиданных, казалось бы, областях. Некоторые из этих его познаний и интересов обнаруживаются легко[68], другие спрятаны гораздо глубже.

---

[66] См.: Историко-литературный анализ стиха о Голубиной книге. Исследование В. Мочульского. Варшава, 1887. С. 146.

[67] Свод вариантов стиха о Голубиной книге см.: *Бессонов П.* Калеки перехожие. М., 1861. С. 269–378. См. также: Сборник русских духовных стихов. Составлено В. Баренцевым. СПб., 1860. С. 234 и др.

[68] Так, например, интересовался он «формой цифров арабских» и символикой чисел (см. «Пиковую даму»), среди которых, кстати, восьмерка, с ее формой

В своем «Путешествии из Москвы в Петербург», которое писалось с декабря 1833 по апрель 1834 года, Пушкин останавливается на рассуждениях Радищева о нищем, который поет знаменитый духовный стих об Алексее, божьем человеке: «...Лучше было бы, если Радищев, кстати о старом и всем известном “Стихе”, поговорил нам о наших народных легендах, которые до сих пор еще не напечатаны и которые заключают в себе столь много истинной поэзии. Н.М. Языков и П.В. Киреевский собрали их несколько etc., etc.» (глава «Слепой»). С Петром Киреевским Пушкин в те годы близко общался, сближали их, как известно, общие фольклористические интересы. И духовные стихи он знал, бесспорно, хорошо – и от Киреевского, и, почти несомненно, от самих «калик перехожих».

Во всяком случае, «Сказка о рыбаке и рыбке» (1833), из всех пушкинских сказок наиболее близкая к «Золотому петушку» по духу и содержанию, безусловно свидетельствует об этом знакомстве.

Да пошел тогды к синему морю;
Потянули тогды буйныя ветры,
Сколыбалось тогды синее море,
Расходились тогды больший волны,
Да как выплескало ключ ему церковной... –

поется в стихе «Встреча инока со Христом»[69].

Знал автор «Сказки о Золотом петушке», и знал хорошо, интересовавший особо также и Киреевского, Стих о Голубиной книге, этот, по выражению одного исследователя, «перл русской библейско-мифологической былины».

И теперь стоит обратить внимание на то, что в последней сказке Пушкина тема птицы есть сквозная тема, возникающая в *поворотные моменты сюжета.*

***Петушок** мой золотой*
Будет верный сторож твой...

«скрученного круга», есть символ смерти – «возвращения» к «самому себе» (см. у Пушкина: «Невидимо склоняясь и хладея, мы близимся к *началу своему*»), символ конца («день восьмый» в апокалиптике – конец света).

[69] См.: Материалы и исследования по изучению народной песни и музыки. Труды музыкально-этнографической комиссии... М., 1906. Т. 1. С. 26.

Как пред солнцем ***птица ночи,***
Царь умолк, ей глядя в очи...

В сарачинской шапке белой,
Весь как ***лебедь*** *поседелый...*[70]

Последний образ, образ белого лебедя, неожиданный и, казалось, ничем не объяснимый в этой «сухопутной» сказке, теперь объясняется. Объяснение рождается на скрещении мифологической темы *птицы* и *моря* в Стихе о «голубиной, лебединой» книге – и темы необъятных морских просторов «Сказки о царе Салтане», пушкинской темы «свободной стихии», вершащей в «Сказке о рыбаке и рыбке» свой «абсолютный суд». В финал последней пушкинской сказки, сказки о сплющенном, окровавленном, оскверненном братоубийством, погружающемся в ночь мире победно врывается тема лебедя, цвет белого богова петуха, сияние чистоты, света и истины. И «птицы ночи» слепнут и умолкают.

Когда Стрефил вострепещется...
Тогда запоют вси петухи по всей земли,
Осветится в те поры вся земля...
Страфиль птица вострепехнетца.
Все сине море восколыхнетца,
Тады будя время опоследняя, –

так говорит Голубиная книга.

Петушок слетел со спицы
И запел... –

написал Пушкин вначале, но потом, – подобно Творцу из восточной легенды о белом петухе, у которого «голова под престолом

[70] Необходимо отметить: а) что в ряде вариантов стиха Голубиная книга «выпадала» «посреди поля *Сарачинского*» (то есть в «библейских», восточных землях, «по стороны святого града Иерусалима»); б) что Пушкин отошел от орфографии, принятой в «Сказке о мертвой царевне»: «*Сорочина* в поле спешить» – и написал так, как записано в списках Стиха о Голубиной книге: «В *сарачинской*»; в) что в одном из вариантов стиха (Псковская губерния) эта книга, также «выпавшая» «на той на земле *Сарочинскоя*», именуется: «Голубиная, *лебединая*», – и это как раз тот вариант, который, по свидетельству Бессонова, записан «от нищего Онисима, самим П.В. Киреевским, в Осташкове, 3 июля 1834» (Калеки перехожие. С. 315).

славы, ноги в преисподней», – сказал: «...не пой, чтобы все жители неба и земли, кроме отягченных грехом, узнали, что настал день судный», – и в беловом варианте написал:

Встрепенулся, клюнул в темя
И ***взвился****...*[71]

«И в то же время с колесницы *пал*», чтобы обратиться в прах, тот, кто сам приравнял себя «квинтэссенции праха». Суд не жесток: как одной было возвращено ее собственное разбитое корыто, так другому возвращен он сам.

Здесь надо напомнить об эпизоде, имеющемся в черновике «Сказки о рыбаке и рыбке»:

Добро, будет она римскою папой.
Воротился старик ко старухе...
Перед ним вавилонская башня.
На самой на верхней на макушке
Сидит его старая старуха.
На старухе сорочинская шапка,
На шапке венец латынский,
На венце тонкая спица,
На спице Строфилус птица[72].

[71] Стих о Голубиной книге заканчивается вещим сном о «споре Кривды с Правдою», которые «промежду собою подералися»: «Правда Кривду переможила», «Кривда осталась на сырой земли», а «Правда пошла по поднебесью», «к богу на небо».

[72] На связь, через образ «Строфилус птицы», «Сказки о рыбаке и рыбке» со Стихом о Голубиной книге впервые указал Ф. Прийма (см. его статью в сб. «Из истории русско-славянских литературных связей XIX в.». М.–Л.: Изд. АН СССР, 1963); см. также сообщение М. Мурьянова К тексту «Сказки о рыбаке и рыбке» // Временник Пушкинской комиссии. 1969. Л.: Наука, 1971), где устанавливается связь между именем «Строфилус» и названием птицы крапивника, являвшейся символом папского достоинства, а также указывается на близость фрагмента сказки к неосуществленному замыслу Пушкина, о котором речь пойдет ниже. Следует добавить, что тема «римской папы», восходящая к померанской сказке Гриммов, есть также и в Стихе о Голубиной книге, где рассказывается о том, как «выставала из моря церковь соборная» «самого Клима, попа Рымского», то есть св. Климента, почитавшегося на Руси со времен Кирилла и Мефодия. Однако неверно, что «возвращение изъятого фрагмента в текст» «Сказки о рыбаке и рыбке» будет «единственно правильным текстологическим решением», как думает М. Мурьянов.

Так, в соседстве с образом Вавилонской башни – символом гибельной гордыни и саморазрушения – снова возвращается нам, и теперь уже прямо в пушкинском тексте, образ священной птицы Страфиль. Подтверждая наши размышления о «Золотом петушке», фрагмент о женщине – «римской папе», – оказавшийся чужеродным в русской сказке о рыбаке и рыбке, одновременно обращает нас к совсем, казалось бы, новому в круге этих размышлений предмету...

Речь идет о пушкинском замысле «Папесса Иоанна»[73], относящемся как раз к 1834–1835 годам и основанном на эпизоде церковной истории (IX век), ставшем темой легенд, народных преданий, мистерий и литературных произведений. В одной из средневековых хроник рассказывается о некой женщине, которая «оказала такие успехи в словесных науках, что поистине не находила себе равного, так что позже, поучая в Риме», «великих учителей делала своими учениками и слушателями» и после смерти папы Льва IV «единогласно избрана была в папы. Но во время своего папства она забеременела от одного из приближенных... Шествуя во время процессии из храма св. Петра в Латеран, в узкой улице между Колизеем и церковью св. Климента она родила, тотчас же умерла и там же, как говорят, была погребена».

«Апофеоз первосвященника римского Иоанна VIII. Превосходная игра о госпоже Ютте, которая была папой в Риме и из ларца чрева своего родила ребеночка на римский престол», – так называлась мистерия Дитриха Шернберга (XV век), по словам Леве-Веймарса, – «пышная трагедия» о «жизни этой прославленной папессы, – картина ее смерти, ее мук в чистилище и допущения ее на небеса после того, как она искупила свои грехи».

«Дочь честного ремесленника, – набрасывает Пушкин, знавший сюжет мистерии по пересказу Леве-Веймарса, – который дивится ее учености, простоватая мать, не видящая в этом ничего хорошего...

Страсть к знанию.

Ученый (демон знания)... Честолюбие...

[73] См.: *Оксман Ю.* Программа драмы А.С. Пушкина о паписсе Иоанне (К истории недовершенного замысла) // Пушкинист. Историко-литературный сборник / под ред. С.А. Венгерова. Пг., 1916. Вып. II; а также комментарий Ю. Оксмана в VII томе Полного собрания сочинений А.С. Пушкина (М., 1935. Изд. АН СССР).

...Жанна в Риме, кардиналом, папа умирает – Конклав – ее делают папой... Жанна начинает скучать[74]. Приезжает испанский посланник, ее товарищ в годы ученья... Она становится его любовницей. Она рожает между Колизеем и монастырем... Дьявол ее уносит».

Так в круг тем, образов и символов, связанных с последней сказкой Пушкина, входит еще одна тема – огромная тема, высокая и трагическая, старая и вечно новая.

«Если это драма, – приписал Пушкин к программе “Папессы Иоанны”, – она слишком будет напоминать “Фауста”»...

Вот она, эта тема. В ее свете вновь и по-новому возвышается противоречие «Сказки о Золотом петушке» – противоречие между судией и судимым, страдающим и торжествующим, слепым и пророком. С громадной глубины из далеких символических пластов сказки поднимается тема трагедийного и великого шествия познающего человечества, великой его «алчности» к обладанию миром, к власти над мирозданием, – тема, звучащая тревожно в «Сказке о рыбаке и рыбке» и почти апокалипсически – в «Сказке о Золотом петушке».

Демонизм знания и божественное в знании, – как и всякое подлинно трагедийное противоречие, это противоречие было для Пушкина творческим, порождающим жизнь, жизнь, в которой то, что «гибелью грозит», таит в себе «бессмертья, может быть, залог», залог вечности. Не случайно его воображением овладел сюжет средневековой мистерии о жизни, смерти и искуплении той, что была предтечей Фауста, – женщины, обуянной «демоном знания», женщины, которая достигла высшей власти, доступной смертному, охваченному гордыней и «честолюбием», – власти римского папы, наместника бога, а умерла матерью – подобно Царице из «Сказки о мертвой царевне», перед смертью произведя на свет дитя.

В финале мистерии Дитриха Шернберга, в тяжеловесных и прекрасных немецких стихах, обращенных к ее героине, говорится:

---

[74] «Мне скучно, бес» – этими словами познавшего и испытавшего все человека начиналась еще «Сцена из Фауста» (1825), герой которой приходил к выводу, что «в глубоком знанье жизни нет», и уповал лишь на возвращение к нему способности любить.

Оставь все заботы
И пребудешь со мной в вечной радости.

Пушкин этого финала, вероятно, не знал. План «Папессы Иоанны» заканчивается словами: «Дьявол ее уносит». Но вряд ли внутренний пафос того, что хотел написать Пушкин, мог исчерпываться такой развязкой: не исчерпывается же – мы это видим теперь – сатирой и карой «Сказка о Золотом петушке», как не исчерпывается человек ни титулом «красы вселенной» и «венца всего живущего», ни клеймом «квинтэссенции праха». Неспроста возник в древней восточной легенде символ принадлежащего богу белого петуха, у которого ноги в преисподней, а голова – под престолом славы.

* * *

Последняя сказка Пушкина, – это «загадочное» произведение, единственное в последнюю Болдинскую осень, представляющее собою один из самых удивительных примеров лаконизма пушкинской большой формы, – занимает особое место и имеет необыкновенно важное значение в творческой и духовной биографии автора. Не «схема» (по выражению Ахматовой), уловленная Пушкиным в восточной легенде Ирвинга, послужила резервуаром, который был «заполнен» автобиографическим материалом, – наоборот: автобиографический «материал», личный жизненный и духовный опыт послужил осмыслению некоей общезначимой «схемы».

В процессе, завершившемся «Сказкой о Золотом петушке», с одной стороны, повторилась – по-своему, отраженно – история разрушения жанра древней сказки, уже давно прекратившего свое «активное» существование в народном творчестве, уступив место иным формам самосознания человечества, осознания им своего места в мире. Соответственно этому, с другой стороны, и в пушкинском творчестве 30-х годов возрождение, эволюция и разрушение этого жанра – разрушение внутреннее, ибо внешняя форма его еще оставалась, – открыли новые пути и явили громадного значения «урок». Именно во взаимодействии развитого пушкинского «метода» с одной из наиболее древних и

«младенческих» форм народного творчества родилась наиболее, пожалуй, выразительная, внутренне сжатая – и именно потому способная к бесконечному «развертыванию» в многозначность и универсальность – «модель», которая в известных отношениях играет, быть может, ключевую роль в творчестве позднего Пушкина.

«Сбирайтесь иногда читать мой свиток верный...»[75]

О некоторых современных толкованиях Пушкина

Я понять тебя хочу.
Смысла я в тебе ищу...
А.С. Пушкин

Посреди самых насущных забот, споров и проблем нашей культурной жизни никого уже не удивляет стремительно нарастающий и ширящийся интерес к Пушкину.

Трудно найти издание – новую книгу, номер журнала или газеты, – имеющее отношение к вопросам искусства, литературы, культуры в целом, где бы не писали о Пушкине, не цитировали бы его, не выносили бы в эпиграф, не ссылались на его авторитет, где не мелькало бы, по крайней мере, его имя. Сочинений Пушкина найти в магазинах невозможно. Литература о нем стала предметом особого коллекционирования у многих библиофилов, чутких к веяниям времени. Новые работы пушкинистов – даже самые специальные – исчезают с прилавков, едва появившись на них.

На протяжении последних лет Пушкин все чаще и чаще становится героем и темой произведений, обращенных к самой широкой аудитории: прозы, стихов, публицистики, концертной программы, писательского эссе, фильма, различных жанров «популярного пушкиноведения», пьесы, спектакля.

Без преувеличения можно сказать, что все это – по-настоящему массовый процесс и что Пушкин, в добавление ко всему сказанному, становится моден, что само по себе весьма знаменательно.

[75] Первая публикация: Новый мир. 1974. № 6. С. 248–266.

Характерная черта этих явлений та, что в них нет ничего искусственного, ничего от юбилейной помпы. Природа их глубоко объективна и органична. Чем глубже, тоньше, сложнее и многообразнее становятся проблемы духовного развития общества и личности, тем пристальнее наш взор обращается к оставленному нам великому наследию, и прежде всего к Пушкину. Мы как будто ищем у него ответов на какие-то бередящие душу вопросы.

Детальный разговор о причинах этого увел бы слишком далеко от основной темы; сейчас хотелось бы только предположить следующее: Пушкин, как никто из русских писателей и подобно очень немногим из «мировых гениев» масштаба Гомера и Шекспира, по меньшей мере, ни в чем не уступая им, воспроизвел в материале слова и стиха ряд «сущностей» и «структур» невероятно широкой, может быть, универсальной, значимости. Пласты, из которых он добывает свое знание о мире, так глубоко залегают, а уровни, на которых им производятся обобщения этих знаний, так высоки, что в иные времена, когда главной задачей делается эмпирическое, позитивное рассмотрение явлений, Пушкин может казаться хрестоматийным «классиком», слишком отвлеченным, бесстрастно-вневременным. Но он становится жгуче-современным в те периоды, когда намечается стремление синтезировать, обобщить многообразие полученных трудом и опытом эмпирических знаний. И нынешняя тяга к Пушкину есть, по всей вероятности, одно из свидетельств и фактов происходящего в нашем веке особого качественного сдвига в постижении людьми того мира, в котором они живут.

В этом смысле интерес к Пушкину и даже «мода» на Пушкина – явление, выходящее за пределы собственно художественных категорий.

В нынешнем массовом обращении к Пушкину бросаются в глаза некоторые особенности, тесно между собою связанные: стремление снять с представлений о творчестве поэта толстый и достаточно заскорузлый слой «хрестоматийного глянца», попытки проникнуть в живой и современный нам смысл этого творчества и как никогда, пожалуй, напряженный интерес к реальному облику Пушкина, к его живой личности, столь, казалось бы, ярко представленной и его собственными произведениями, и многочисленными (как, может быть, ни о ком) воспоминаниями

современников, и все-таки столь загадочной, столь влекущей и ускользающей. В итоге два эти стремления отражают объективную потребность постигнуть Пушкина как явление и как судьбу в их неразъятости и неповторимости и одновременно – в их общезначимости, универсальности, а стало быть, и «современности».

Испытываешь чувство какого-то глубоко личного счастья, когда встречаешься с удачами художников на этом пути. Невозможно, например, забыть о том событии в сценической истории, каким стало исполнение великим трагическим актером нашего времени Николаем Симоновым роли Сальери. Более десяти лет не сходит с экранов телевизионный фильм-опера «Моцарт и Сальери», где Моцарта с поразительной силой проникновения в пушкинский замысел играет в кадре Иннокентий Смоктуновский. Прочным и несуетным успехом пользуются выступления Александра Кутепова, с подлинным вдохновением читающего «Арапа Петра Великого» и «пушкинскую» композицию по романам Тынянова. Многие помнят, какое впечатление произвели полная драматизма и одновременно эксцентрики интерпретация Сергеем Юрским на эстраде глав «Евгения Онегина» и его озорной и блестящий «Граф Нулин». Кто хоть раз слышал по радио чтение пушкинских стихов (в особенности «Признания» – «Я вас люблю – хоть я бешусь») Борисом Бабочкиным или видел по телевизору, как читает «Гробовщика» Александр Калягин, тот вряд ли забудет эти исполнительские шедевры, созданные не очень схожими по характеру дарования артистами. Важное и в глубоком смысле «свое» место в сценической пушкиниане последних лет занимает моноспектакль «А.С. Пушкин. Диалоги», созданный Владимиром Рецептером и своим неизменным успехом у зрителя на протяжении нескольких лет обязанный исполнительскому таланту артиста и самостоятельной исследовательской мысли, положенной им в основу этой лирико-философской композиции и сообщающей ей художественную глубину.

То, что в первую очередь приходят на ум успехи исполнительские (разговор о них можно было бы и продолжить), – естественно: здесь больше всего постижений, по природе своей непосредственных, сердечных, чутко и крупно отражающих в отношении к самому пушкинскому тексту именно стихию массовой

любви к поэту, глубокую внутреннюю связь и взаимопонимание между пушкинским гением и народным духом. В литературе положение несколько иное, и все же в ней есть свидетельства по-новому серьезного и глубокого подхода писателей к теме.

Настоящим явлением в литературе стали публикации «пушкинских» работ, набросков и черновиков Анны Ахматовой при всех возможных несогласиях с автором, при всех издержках субъективности. Наконец, нельзя не отметить литературный блеск, с которым написаны Даниилом Граниным эссе о «Медном всаднике» и «Моцарте и Сальери», опубликованные в свое время в «Новом мире».

И те достоинства, что есть в этих работах, и само их появление, бесспорно, связаны не только с субъективной творческой волей их создателей. Настоящий художник в отличие от «ненастоящего» (который в обиходе обычно называется «средний») вообще не «выдумывает» «от себя» – его творения отвечают осознанной и неосознанной людьми объективной потребности в приближении к истине, истина же не «конструируется»; каким бы оригинальным ни было лицо того или иного истинного художника, в основе его дара всегда –

...и виждь, и внемли,
Исполнись волею моей...

Художник может не думать специально о том, что «воля» эта незримо разлита в океане людей, каплей которого является он сам – но она существует, хотя только частично получает то отражение на книжных и журнальных страницах, на сценах, экранах и эстрадах, о котором говорилось выше; массовые же, «приватные» проявления ее бесконечно многообразны. Ведь это факт, что из всех литературоведческих находок именно «пушкинские» вызывают поистине широкий, поистине всеобщий интерес – стоит вспомнить хотя бы недавние публикации новонайденного письма Пушкина, писем Н.Н. Пушкиной, писем сестер Гончаровых. Ни одна область литературы не может похвалиться такой давней и мощной традицией непрофессионального, самодеятельного «исследовательства», как пушкиноведение: изучением Пушкина, собиранием относящихся к его жизни и творчеству документов,

книг, иконографии и пр. занимаются писатели, инженеры, ученые самых разных отраслей, не имеющих решительно никакого отношения к литературе; некоторые из «непрофессионалов» внесли бесценный вклад в это всенародное изучение национального сокровища; Государственный музей Пушкина, ставший поистине одним из культурных центров Москвы, существованием своей прекрасной коллекции материалов, своей экспозиции, самою своею деятельностью обязан в колоссальной мере общественному активу и бесчисленным «дарам» частных лиц, представителей разнообразнейших профессий и возрастов. Пушкинские вечера в самых разных учреждениях вызывают почти всегда какой-то особенно широкий, массовый и трогательно «неофициальный» энтузиазм; не поминаю уж о том, что «нет и не было ни одной говорящей по-русски семьи, где дети могли бы вспомнить, когда они в первый раз слышали это имя и видели этот портрет»[76].

Вот это, в сущности, и есть то, что мы привыкли называть «народною тропой», то, что реализуется в творческой воле всякого истинного художника, обращающегося к Пушкину.

В то же время все это безмерно увеличивает нашу ответственность перед читателями, слушателями, зрителями. Ибо массовость интереса к какой-либо духовной ценности – в данном случае к Пушкину, – будучи здоровой по своим истокам и природе, в реальных проявлениях своих и результатах может, как показывает жизнь, быть вещью очень противоречивой и вести не к одним только приятным и радостным последствиям.

Именно об этом и хотелось бы поговорить подробнее.

Вспоминается спектакль «Маленькие трагедии», поставленный в Театре имени Евг. Вахтангова к 125-летию со дня смерти Пушкина.

Несмотря на очень хороший актерский состав, среди которого блистал Дон Гуан – Н. Гриценко, в целом это было в полном смысле слова мемориальное зрелище. Пролог этого спектакля, как и его эпилог, когда все исполнители, стоя полукругом, в почтительном молчании взирали на большой мертвенно-белый на черном фоне бюст автора, придавал зрелищу ярко выраженный оттенок гражданской панихиды.

---

[76] *Ахматова А.* Пушкин и дети // Детская литература. 1974. № 6.

Спектакль этот вспомнился как «модель» довольно нередкого в прошлом, да и сейчас еще порой встречающегося отношения к Пушкину.

Прошло около полутора десятилетий – и недавно на той же сцене в спектакле «Шаги командора» мы увидели «живого Пушкина». От «памятника» в нем не было ничего. Это был «добрый малый, как вы да я...» Наделенный, как явствовало из контекста спектакля, незаурядным поэтическим талантом, во всем остальном он был поистине один из «малых сих», «усталый, страдающий брат», задавленный жизнью, с истерическим надломом пытающийся оберечь свое реноме перед людьми и самим собою, тратящий остатки сил на то, чтобы в неравной борьбе с всесильными «обстоятельствами» не пасть ниже, чем это позволяют приличия.

Легко понять, что обе эти «модели» – «старая» и «новая» – не так уж непримиримы, как может показаться на беглый взгляд; это лишь два качания одного маятника. Старая «модель» продолжает жить в новой, приспособившись к новым условиям.

И это относится уже не только к упомянутым спектаклям и не только к театру.

Многим, вероятно, приходилось замечать тот преувеличенный, экзальтированный подъем, с каким о Пушкине иногда говорят на различных посвященных ему «мероприятиях», да и просто «к слову»: даже имя его произносится нередко с тем машинально-восторженным «придыханием», которое меняет, кажется, самую фонетику, сообщая ей какой-то неуловимый призвук, – получается не то «Пхушкин!», не то «Пьушькин!», – как будто говорящий, произнося эту фамилию, по привычке готовится подпрыгнуть и на некоторое время взлететь, чтобы, за неимением других аргументов, хоть этим доказать свою бесконечную любовь к Пушкину. Отчужденное почитание более или менее прочно сменилось этими сюсюкающими интонациями, приводящими на память умильную манеру старых изданий для «семейного чтения», – эти интонации встречаются все чаще: от выходящих одна за другой поверхностных, но роскошно издаваемых биографических компиляций А. Гессена – до «свободных» раздумий некоторых писателей и поэтов о творчестве Пушкина.

«...Как ни велика моя любовь к нему, я не испытываю желания становиться перед ним на колени и бормотать, как он ве-

лик», – говорится в одной из таких работ. Автор не принимает «старую», «мемориальную», модель подхода к Пушкину, и это неприятие можно было бы только приветствовать, если бы с ним не соседствовала «новая» модель – сентиментальная: «Мне дорог Пушкин, каким он был, – грешный, лохматый, веселый, трагичный, злой, несгибаемый... верный, влюбчивый, непостоянный. Язычник, эллин, атеист, тираноборец. Чистый, как дитя. Мудрый всей мудростью мира». Даже если кое-что из этих определений и верно, то все вместе не имеет к Пушкину отношения.

Как это ни странно, но спустя столетие со времени возникновения науки о Пушкине авторы некоторых произведений о нем помнят лишь следующее: 1) Пушкин был связан с декабристами и писал «возмутительные» стихи; 2) за это его притесняли Николай с Бенкендорфом, и травило светское общество и 3) в результате всего этого он трагически погиб на дуэли. Это те три сосны, которыми дело и ограничивается. Иногда к этой триаде добавляется еще один момент: 4) Пушкин очень любил женщин.

Остальные стороны жизни поэта, его устремления и проблемы, выходящие за пределы усвоенного со школьной скамьи, с большим трудом находят себе место в трудах таких авторов. Творчество Пушкина, его дело, весь гигантский труд, в котором и была его главная жизнь, – все это становится, если использовать давнее выражение одного исследователя, «комментарием к жизнеописанию». Как будто «внешние обстоятельства» жизни Пушкина заведомо важнее и заслуживают преимущественного внимания по сравнению с тем «внутренним», на чем основана его великая слава. Поразительно, но у многих, например, политическая злободневность «Бориса Годунова» для своего времени заслоняет все огромное историческое, философское, нравственное содержание трагедии; а болдинская осень 1830 года, оказывается, примечательна главным образом тем, что именно тогда была сожжена «декабристская» глава «Онегина». Подчас создается впечатление, что для некоторых авторов факт смерти поэта стоит впереди факта жизни поэта, а житейская биография гонимого писателя, друга декабристов, подданного, камер-юнкера, мужа и т.п. заслоняет внутреннюю биографию поэта с ее полными глубочайшего смысла драмами, с ее ни с чем не сравнимыми радостями и великими пиршествами творческого духа.

В конечном счете именно в контексте этих смещений получают объяснение некоторые «подмены» предмета разговора, которые то и дело случаются в произведениях на «пушкинскую тему». Так, например, в уже упоминавшемся талантливом очерке Д. Гранина «Священный дар», где речь идет о «Моцарте и Сальери», главным и основным героем оказывается Фаддей Булгарин. Спору нет, из неисчерпаемых глубин пушкинской философской трагедии можно извлечь и такое «применение», и много иных, – при условии понимания известных реальных соотношений. Здесь, однако, имеет место некоторое насилие: желал или не желал этого автор – не Булгарин представляется тут сниженной и пошлой модификацией проблемы, реально существующей в бытии и лишь впервые «названной» и «показанной» Пушкиным как «проблема Сальери», а наоборот: сама пушкинская трагедия оказалась в архитектонике, контексте и пафосе очерка чем-то производным от интересующей Д. Гранина темы «булгаринской» психологии, чем-то вытекающим из нее и подчиненным ей. И не случайно оговорки автора относительно различий между трагическим героем, убийцей-«философом», с одной стороны, и проходимцем с ущемленным честолюбием – с другой, «теряются» в очерке, кажутся какими-то уж очень формальными, а подчас, как ни парадоксально... и неубедительными. («У Пушкина не было Сальери, – пишет Д. Гранин, – у него был всего лишь Булгарин и булгарины. Художническая борьба была опакощена подлостями, доносами, ввергнута в мясорубку без соблюдения правил чести», – как будто лишь этим отличается от Булгарина Сальери, как будто его, не признающего «правды» ни «на земле», ни «выше», какие-то «правила чести» могли бы остановить!)

Такую «подмену», повторяю, я мог бы понять, если бы автор сознавал – и давал понять это читателю, – что он намеренно и вынужденно, в своих творческих целях, выделяет из множества мыслей, вызываемых пушкинской трагедией, лишь одну и притом не главную: оставляя в стороне громадную философскую проблему, берет лишь частный по отношению к ней, хотя и достаточно широкий случай определенной низменной психологии. Но этого, к сожалению, нет: гипноз собственной темы оказался столь силен, что в финале работы Д. Гранин, опираясь на свою (заслуживающую, впрочем, горячей поддержки) нравственную

бескомпромиссность, демонстративно отметает как раз то в пушкинском произведении, что составляет условие его философской высоты и его подлинной трагедийности; одну из существеннейших и «вечных» сторон ее содержания – ее антиномичность, свидетельствование ею вечного противоречия, «вечной борьбы» – в том числе и между, выражаясь словами Д. Гранина, «желанием все разложить, логически понять, взвесить законы и невозможностью это сделать». Борьбы, ведущей к таким человеческим трагедиям, которые никаким булгариным и не снились, а случались с Раскольниковыми и Карамазовыми. Д. Гранин отметает это философское содержание трагедии довольно просто: «Ловкие и соблазнительные эти рассуждения (относительно “вечной борьбы” – *В. Н.*) относились скорее к другим предметам нашего спора. Пушкин, как никто, умел и мог выразить себя точно. В этом отражалась цельность его натуры».

Однако цельность натуры Пушкина состояла как раз в том, что он обладал способностью охватить проблему в ее реальной многосторонности и противоречивости; будучи «беспристрастным, как судьба» (если вспомнить его собственные слова касательно «драматического поэта»), он «не должен был хитрить и клониться на одну сторону, жертвуя другою», – ни в исторической, ни в философской драме. Нужно также возразить, что Пушкин «умел и мог» не только «точно» выразить себя, но и глубоко «выразить» природу вещей, реальную, безотносительную к оценкам, постигнутую и «в себе» и «вне себя». И наконец, можно возразить, что большинство произведений Пушкина взывает именно к философскому подходу, который кажется «ловким и соблазнительным» лишь тем, кому хочется находить не проблемы, а их «точные» однозначные решения. Потому что, давая читателю верный нравственный тон в отношении к конфликту или проблеме, Пушкин всегда оставляет сам конфликт – в философском его смысле – «незавершенным», а проблему – в философском смысле – «открытой», антиномичной, реальной в своей противоречивости. Именно поэтому, кстати, Сальери – герой подлинно трагический, и, как тонко подмечает Д. Гранин, «не чувствуется у Пушкина ненависти к нему» (сопровождая это замечание, правда, странным объяснением: «У Пушкина не было Сальери», – как будто Пушкин мог «ненавидеть» лишь того,

кто сделал зло лично ему). В итоге прием, положенный в основу, здесь выглядит подменой предмета разговора, снижением и упрощением его, упоминание Великого Инквизитора, которое могло бы поднять размышления автора на гораздо большую высоту, выглядит лишь красивой деталью, а эффектная игра с выражением «боги смеются», примененным к Сальери, «работает» не так, как могла бы работать.

В одном из произведений «на пушкинскую тему» есть забавная оговорка. Устанавливая подобающие, с его точки зрения, отношения между Пушкиным и собою, автор с достоинством и очень серьезно заявляет: «Уж если вести о нем разговор, то помня народную мудрость, гласящую, что и кошка имеет право смотреть на короля». Французская пословица выбрана поразительно неудачно и приведена очевидно невпопад. Ведь, кроме прочего, нельзя забывать и о том, что сколько бы кошка ни смотрела на короля, она остается кошкой и именно поэтому не понимает, чем король отличается от других людей.

Как ни странно, эта невольная небрежность не только не случайна и не только забавна – она из тех ошибок, которыми «проговариваются», и отражает реальную, чаще всего плохо осознанную, позицию тех, кто пишет о Пушкине с искренней любовью, даже с нежностью, но совершенно не чувствуя того, что Толстой (говоря, кстати, именно о Пушкине) называл «иерархией предметов», того, что мы называем «иерархией ценностей». Для таких авторов все «хорошие стихи», в общем-то, хороши почти одинаково, а Пушкин и какой-либо другой очень нравящийся лично им, скажем, современный поэт – это два прекрасных поэта. Они как бы забывают, говоря о Пушкине, что существуют явления, находящиеся на разных уровнях не просто специфически литературного дарования, но – постижения реальности и истины; что среди этих явлений есть такие, к уровню которых мы должны «тянуться» с гораздо большим усилием, чем к другим; что уровни эти требуют, чтобы мы не приспосабливали их к себе, а сами приспосабливались к их пониманию, и что если «планку» переставить ниже, то и уровень будет не тот, а уже совсем другой, и нам будет не много чести от того, что мы легко взяли эту «высоту».

Хуже всего бывает, когда отсутствует всякое ощущение уровня, отличного от того, который мы можем «взять с первой попытки». Представьте себе, например, актера, который с телевизионной «доверительностью», в весьма интимных тонах сообщает зрителям о своей собственной трагической любви к некой женщине, которая, если верить ему, заснула последним сном там, увы, где неба своды сияют в блеске голубом; представьте исполнителя пушкинских стихов мечущимся от одного края телеэкрана к другому, изо всех сил пытаясь изобразить диалог с ямщиком, вместе с которым лично он, этот актер, заблудился средь неведомых равнин; вообразите, что получается, когда строки: «Все, все, что гибелью грозит, для сердца смертного таит неизъяснимы наслажденья» – важны для артиста и интересны ему прежде всего как некое подходящее аллегорическое выражение его собственных драматических взаимоотношений с начальством, – и вы получите представление о том, что такое невоспитанность в отношении к духовной ценности – в данном случае к Пушкину. Речь идет не только о невоспитанности эстетической, когда все равно, что читать – Пушкина, Иванова или Сидорова, было бы «профессионально», но и этической, когда отсутствует необходимое самоотречение (которое, строго говоря, нужно при любой попытке проникновения в «другое», в иное, чем «я»), а есть прежде всего любовь и бережливость по отношению к себе, к своей драгоценной «индивидуальности». Между тем именно такое «подкладывание» под слова поэта своих собственных, подлинных или вымышленных, переживаний, подмена поэта собой выдаются нередко и исполняющими и пишущими за «современность прочтения».

Самое любопытное здесь то, что подобное «присвоение», уничтожение «дистанции», отсутствие чувства «иерархии» крайне невыгодно, в конечном счете (как и всякий вообще «эгоистический» акт), для самого читающего или пишущего. Как и всякий занимающийся «не своим делом», присвоивший «чужое», он чаще всего обнаруживает самые слабые свои стороны и становится страшно уязвим. По жестокому закону правды, чем явственнее такой читающий или пишущий «присваивает» Пушкина себе, а свою личность, свои проблемы, свои «комплексы» пытается передать Пушкину, тем ярче выступает «на всенародные

очи» все самое непривлекательное в этой личности, все то, что от окружающих и от публики надо бы скрывать. И, соответственно, уходит в тень все подлинно творческое и человечески лучшее в этой личности; и даже талантливый в своем деле человек становится не очень умен, недостаточно талантлив, менее обаятелен. Что же касается пушкинских стихов, то они в результате становятся подчас как бы неуместны, их бывает неловко слышать из этих уст; и известные слова А.Н. Островского, что через Пушкина умнеет все, что может поумнеть, звучат печальной иронией. Никакие хитроумные приемы и профессиональные «подпорки» тут не выручают.

Какие бы эффектные и прочувствованные кадры ни придумывал режиссер фильма «10 февраля незадолго до 3 часов пополудни», где кинематографический рассказ о гибели Пушкина перемежается кадрами традиционной траурной «годовщины» в музее-квартире на Мойке, все равно очевидной бестактностью выглядит то, что главным, по существу, объектом внимания и основным «героем» этого фильма стал Е. Евтушенко. Дело тут вовсе не в том или ином отношении к этому поэту (П. Антокольский, например, в том же фильме с прекрасной непосредственностью и обаянием культуры прочитал «Пророка», но и это не значит, что «героем» мог быть, скажем, он): дело в том, что автор, которому надо было бы снимать фильм о Евтушенко, снял фильм о Пушкине; смешав и перепутав явления разного уровня, он этим «проговорился» о собственном уровне понимания предмета, за который в данном случае взялся. Оттого, кстати, этот пятнадцатиминутный фильм (снятый В. Виноградовым, автором очень хорошей, поэтической, сделанной со знанием и умением документальной картины о золотоискателях «Золото») получился перегруженным внешними приемами, аффектированно-многозначительными деталями и – нестерпимо слезливым. Это очень похоже на ту литературу о Пушкине, что обрушивает на читателя целые страницы «романтического» вольтажа, в атмосфере которого обесцениваются слова, превращаясь в восторженное «бормотание», – так человек, чувствуя, что у него мало дельных доводов, невольно повышает голос, то и дело прижимая руки к груди и возводя глаза горе.

Обилие эффектов обрушивается на зрителя в спектакле «Товарищ, верь...», поставленном в Театре на Таганке. Исполнявший когда-то роль Моцарта в том самом «мемориальном» спектакле «Маленькие трагедии», о котором шла речь выше, Юрий Любимов поставил зрелище, воинственно отвергающее «хрестоматийный глянец», дерзкое по выразительным средствам и полное озорства – часто очень соленого и остроумного. Но вот наступает перенасыщение частными сценическими «находками» (количество которых, вообще говоря, может быть бесконечным и ограничено, в сущности, только необходимостью учитывать силы актеров и предел выносливости публики) – и внимание начинает обращаться к тому, что хочет сказать театр, – к «сути дела».

И вот тут выясняется, что «суть дела» снова ограничивается упомянутой триадой: Пушкин и декабристы; Пушкин и царь; гибель Пушкина – и сверх того уже упомянутая «факультативная» тема Пушкина – гуляки и «озорника» по женской части, решаемая, надо отдать справедливость, нередко очень забавно и талантливо и, однако, сообщающая представлению, в котором и так немало элементов вузовского «капустника», всего лишь дополнительную легкость.

Правда, если бы актеры умели читать стихи с уважением и любовью к пушкинскому слову, а не только к режиссерской экспликации, может быть, обилие внешних «находок» не оборачивалось бы монотонностью, поскольку стихи – эта лучшая биография поэта – говорили бы сами за себя. Однако, к сожалению, чтение стихов Пушкина в принципе мало чем отличается здесь от того, как читаются стихи, скажем, в спектакле «Антимиры». Но ведь Пушкин и «Антимиры» – это, согласимся, разные вещи.

Самым печальным оказывается то, что возникающий в спектакле образ имеет к Пушкину отдаленное отношение: это «добрый малый», который, по совести говоря, сам не вполне ясно представляет, из-за чего он так мучится и мечется – из-за того ли, что самодержавный царь не дозволяет ему заниматься республиканской деятельностью, или оттого, что герою недостаточно уютно живется. И потому что-то режущее слух появляется там, где возникают слабые попытки вспомнить, что Пушкин наряду со всем прочим был еще и великим поэтом, главное счастье которого было счастье труда и вдохновения. Среди царящей на сцене суеты

как-то неловко слышать наспех, скороговоркой выкрикиваемые обрывки стихотворных строф и строк. Лучше бы уж было совсем не включать в спектакль, скажем, «Осень», чем надрываться и отчаянно жестикулировать, насильно втискивая это чудо в высокую и прекрасную, но не имеющую к нему никакого отношения «тираноборческую тему»...

Вспоминается запись В. Вересаева, которая поможет обнаружить истоки подобного рода прочтений Пушкина: «В середине 20-х годов существовало в Москве литературное общество “Звено”. Один молодой пушкинист прочитал там доклад о Пушкине. Пушкин такой писатель, что, надергав из него цитат, можно пытаться доказать что угодно. Докладчик серьезнейшим образом доказывал, что Пушкин был большевиком чистейшей воды, без всякого даже уклона. Разнесли мы его жестоко. Поднимается беллетрист А.Ф. Насимович и говорит: “Товарищи! Я очень удивлен нападками, которым тут подвергся докладчик. Все, что он говорит о коммунизме Пушкина, настолько бесспорно, что об этом не может быть никакого разговора. Конечно, Пушкин был чистейший большевик! Я только удивляюсь, что докладчик не привел еще одной, главнейшей цитаты из Пушкина, которая сразу заставит умолкнуть всех возражателей. Вспомните, что сказал Пушкин: “Октябрь уж наступил...”»[77]

Докладчик, о котором рассказывает Вересаев, «надергал цитат» из Пушкина; в спектакле «Товарищ, верь...» не ограничиваются цитатами из Пушкина («надерганными» иной раз очень неаккуратно), а именно: чтобы дать, например, зрителю понять, насколько воинственная вещь трагедия Пушкина «Борис Годунов», на сцене несколько раз повторяется начало хора «Расходилась-разгулялась сила-удаль молодецкая», текст которого, как и вся «Сцена под Кромами», написан... Модестом Петровичем Мусоргским и, стало быть, не имеет ни малейшего отношения к Пушкину (текст его трагедии вряд ли каждый зритель знает наизусть, почему его и нетрудно провести). Беда не только в том, что Пушкин в этом спектакле оказался как бы певцом крестьянской войны и что чуть ли не главное место в пушкинской поэзии отведено «эзоповскому подтексту» с политической окраской. Беда

[77] *Вересаев В.* Собрание сочинений: в 5 т. М.: Правда, 1961. Т. 4. С. 513.

в самой методе свободного додумывания «за автора», которая может очень далеко завести.

Кстати, в программе спектакля так и пишется: «за Пушкина», «за Жуковского» и т.п.[78]

Прием этот, помимо прочих чисто сценических удобств, дает большую свободу приспосабливать Пушкина к какому угодно уровню, опускать «планку» до любого доступного понимания. Это, в сущности, тот же самый принцип, который, не будучи декларирован столь откровенно, положен и в основу спектакля «Шаги командора». «Пушкин на Таганке» мало чем отличается внутренне от «Пушкина на Арбате»: это все тот же персонаж «за Пушкина», беда которого в том, что он, так сказать, «немножко продался» царю и очень от этого страдал. В спектакле «Товарищ, верь...» такой мотив звучит неоднократно, например, в повторяемых на разные лады строках «Нет, я не льстец, когда царю...», очень смешно положенных на музыку, но используемых без понимания реального смысла этих стихов, в которых Пушкин заблуждался, но не лгал; или в строках из «Воспоминания»: «И с отвращением читая жизнь мою...» Особенно неприятно прямое умолчание – и тем самым искажение (для упомянутого рядового зрителя, конечно, незаметное) тех причин, по которым Пушкин был вынужден взять у царя обратно просьбу об отставке. А ведь это один из самых драматических эпизодов биографии поэта, и притом ярко запечатленный в письмах. Он с поистине зубовным скрежетом отказался от отставки ради того главного дела жизни, для которого он и жил на свете, – ради писательского труда, ради работы в архивах. Умалчивать об этом, зная обстоятельства

[78] Маяковский, как известно, призывал будущих постановщиков его пьес менять их, убирая устаревшее и вводя то, чего требует современность; эту позицию можно уважать и необходимо, вероятно, принимать во внимание. Пушкин такого завещания не оставлял, и у него, наверное, тоже были на это резоны, которые следовало бы принимать во внимание. Когда же поэт-самоучка, автор знаменитого «Не брани меня, родная», не смог воспротивиться искушению и сочинил «К неоконченному роману “Евгений Онегин”, соч. А. Пушкина, Продолжение и Окончание, соч. А. Разоренова», то он, будучи воспитанным человеком, тут же публично, в предисловии к своему смешному и чудовищно слабому сочинению попросил у «тени великого поэта» прощения за «труд ничтожный», «слабый, бесполезный», который он создал «не много думав, сгоряча». Уже за это можно, вероятно, его извинить, хотя самое главное его заблуждение осталось за ним: он так и не понял, что роман Пушкина – «оконченный» роман, пусть он «окончен» и не так, как хотелось бы Разоренову.

дела, – грех. А оставлять при этом в тексте композиции слова Пушкина: «Я вструхнул...» – то есть использовать в «творческих целях» факт безжалостной щепетильности, почти жестокости Пушкина по отношению к себе самому – грех еще больший.

Одним словом, в этом спектакле передо мной снова предстал лишенный опоры в жизни и в себе самом, задавленный всесильными «обстоятельствами», заеденный средой «страдающий брат», которого поддерживает в этом мире, пожалуй, лишь его бунтарский – или нет, скорее гусарский – нрав, с блеском и находчивостью показанный в спектакле. Бравурный – но одновременно и трогательный – финал (песня, где использованы стихи «певца-гусара» Дениса Давыдова, а мелодия приводит на память один из популярных шансонов Сальвадора Адамо) завершает представление, в котором, быть может, самое подлинное и проникновенное место – тот эпизод, когда актеры негромко, без аффектации и головокружительных трюков, не «за Пушкина», а «за себя», поют прекрасную песню Булата Окуджавы, где нет никаких «подмен», где автор – это автор, а «Александр Сергеич» – это Пушкин, интересный и близкий автору таким, каков он есть, и где нет ничего от позиции «кошки, имеющей право смотреть на короля».

На все эти критические замечания могут возразить, что нужно рассуждать трезво и подходить к делу без излишнего максимализма («Вы – пушкинист, вам, конечно, это особенно больно, но...»); что в каждом упомянутом произведении есть также бóльшие или меньшие достоинства, что каждое из этих произведений, худо ли, бедно, делает свое доброе дело; кроме того, издержки в виде снижения ценностей, их «дурной» фамильяризации и упрощения в известном смысле неизбежны в ходе массового приобщения к ним: углубление знания не может происходить совершенно синхронно с расширением интереса.

Во всем этом есть резон. Снижения определенного «идеала» нередко и в самом деле представляют собой какую-то форму приобщения к нему, а значит, и часть его реальной жизни в сознании людей. Однако понимание этого не освобождает нас, пушкинистов и непушкинистов, от обязанности постоянно держать в виду именно идеал, а не его «снижение», всему давать свою цену и не путать предмет с его тенью.

Говорят: «мой Пушкин», «каждый имеет право на своего Пушкина». Это верно лишь в том смысле, что каждый берет у Пушкина по силам. Это верно также в том смысле, что в общении с Пушкиным каждый «пишет» автопортрет. Некоторые думают, что сказать «мой Пушкин» – значит снять с себя ответственность, прикрывшись естественной для каждого субъективностью взгляда и понимания. Мне кажется, все обстоит наоборот: ответственность увеличивается. Поэт не есть личная собственность каждого, «мой Пушкин» – это не мой галстук, и не каждое «субъективное» и «личное» представление о Пушкине необходимо доводить до публичного сведения. Мы иногда не прочь примерить Пушкина «на себя», но почему-то избегаем вставать «на его место» в тех случаях, когда не мешало бы представить, каково бывает человеку, поведение и слова которого толкуют превратно, в угоду «собственному представлению».

Говорят: «надо показать современного Пушкина», «надо прочесть Пушкина по-современному». Я нисколько не против этих намерений, совсем наоборот. Но меня поражает позиция тех, кто со скрытой снисходительностью думает, что Пушкину или Достоевскому, Шекспиру или Островскому, Гоголю или Сервантесу это рассчитанное доброхотство прибавит современности; тех, кто, не разобравшись толком, с чем они имеют дело, спешит «дотянуть до себя» и «поднять на современный уровень» то, что уже пережило отцов и дедов и переживет наших потомков.

И мне хочется, поддерживая пафос цикла статей Б. Бурсова о классике и ее современных интерпретациях в искусстве, напечатанного в журнале «Аврора» в начале этого года, напомнить, что великое искусство потому и велико, потому и вечно, что именно в нем самом, в глубинах его смысла находится то, что в тысячу раз современнее – а подчас, быть может, и злободневнее – иных фанерных надстроек. И пытаться «дотягивать» такое искусство «до современности» – все равно что пытаться красить траву в зеленый цвет.

Все это можно было бы сказать и в том случае, если бы речь шла только о писателе, только о явлении искусства. Но в том-то и дело, что Пушкин для нас больше, чем писатель, и больше, чем явление искусства, и не обязательно быть пушкинистом, чтобы это чувствовать.

Речь идет вовсе не о суеверном пиететe по отношению к нему; о Пушкине можно, вероятно, написать и комедию и даже веселый и озорной водевиль, тут может быть океан юмора, бездна остроумия и эксцентрики. Речь идет о другом. В тех случаях, когда духовное сокровище беспрепятственно разменивают на мелочь модного увлечения, поверхностных восторгов и копеечной злободневности, терпит урон прежде всего наша современная культура. Человеческая культура, конечно, не Скупой рыцарь, и «сундуки» свои она держит открытыми, но лишь с тем условием, что хранящееся в них достояние будет не просто «использовано», не «прожито» и растрачено, а пущено в творческий оборот и приумножено. Теоретически это признают почти все. И тем не менее жажда приобщиться к ценностям, добытым кровью и судьбой, трудом и гением, вместившим исторический и духовный опыт народа, оборачивается у некоторых торопливых людей попытками низвести эти ценности до «средне-общедоступного» уровня, творческое освоение подменяется пассивным потреблением со всею свойственной такому потреблению узостью и эгоистической ограниченностью, со всею присущей ему мерой «отчуждения»; на место труда, таланта и вдохновения приходят дамская чувствительность и любительский энтузиазм; все то, что составляло суть и подвиг жизни творца, становится в таких случаях вдруг удивительно прозрачным и незамысловатым – и вот уже путаются масштабы, размываются цвета и очертания; а в конечном итоге, несмотря на эту простодушную фамильярность интерпретаторов, все остается на своих местах: истины – при своем, а мы – при своем; и вот тогда «боги смеются». Я вовсе не собираюсь выступать в роли ментора, не хочу также и делать реверансы и менее всего намереваюсь выдавать только что сказанное за характеристику положения в целом – для того, чтобы дать общую картину, нужен другой жанр. Приведенные же примеры из разных областей искусства побуждают к печальным размышлениям как раз ввиду серьезности и – в существе своем – глубины и честности того общего, массового, отношения к Пушкину, о котором говорилось выше.

Именно на такое отношение и должен, мне кажется, ориентироваться в конечном счете художник, обращающийся к пушкинской теме.

Чтобы слова о глубине и несуетности не остались здесь словами, я приведу всего лишь один пример, но позволю себе поговорить о нем подробно и неторопливо: это нужно не только ввиду задачи моих заметок – этого требует и сам предмет. Работа, о которой пойдет речь, занимает некое особое положение в «пушкинской» литературе последнего времени не только по самому своему значению, но еще и потому, что она не закончена. Тем не менее (а может быть, отчасти и в связи с этим, ибо в этой незаконченности и отрывочности сохранена особенная художническая непосредственность) она без усилий включается в контекст нашего разговора ни в коем случае не в порядке прямого сопоставления с произведениями, о которых шла речь выше, ибо у нее существенно иные темы и иной «адрес», но как пример подхода к Пушкину на том уровне, который необходим при любой теме и любом адресе. Нелишне будет заметить, что принадлежит она перу не профессионального пушкиниста-литературоведа, а именно писателя.

Много говорят в последнее время про не опубликованную еще книгу Анны Ахматовой о Пушкине. Интересуются, что это за книга, монография или сборник, расспрашивают о содержании, возмущаются издательской волокитой.

Слух о книге возник давно, еще при жизни Анны Андреевны, и не вопреки ее воле – в печати несколько раз появлялись почерпнутые из бесед и интервью с ней сведения о том, что Ахматова завершает какую-то большую работу о Пушкине. Сведения эти давались, возможно, потому, что была та творческая стадия, знакомая, пожалуй, всякому литератору, когда разыскания и обдумывания в основном завершены, главные наброски сделаны, очертания целого просматриваются, когда прочно ощущаешь себя «в материале» и осталось, кажется, немного: сесть и все подробно записать, сделать то, что почти неизменно оказывается самым сложным.

Судьба распорядилась так, что именно этого Ахматова сделать не успела.

Остались отдельные – более или менее оформленные в статьи и заметки – части работы, наброски, черновики – то, что в совокупности принято обычно называть материалами к книге[79]. Мате-

[79] См.: *Ахматова А.* Пушкин и Невское взморье // Литературная газета. 4 июня 1969 г., публикация Э.Г. Герштейн; Неизданные заметки Анны Ахматовой о Пушкине // Вопросы литературы. 1970. № 1; *Герштейн Э.Г., Вацуро В.Э.* Заметки

риалы же как таковые, давая сколь угодно четкое представление о замысле, в большинстве случаев не могут заменить целого с его глубиной и многозначностью и только помогают угадывать возможные контуры этого целого – так записанные на бумаге слова живой речи позволяют лишь гадать об интонации, в которой заключен, быть может, очень важный смысл.

В данном случае дело, однако, обстоит иначе. Не будем говорить о более или менее «выстроенных» черновиках, имеющих уже облик статей на темы «биографические» (это «Александрина» и «Гибель Пушкина», вызвавшие бурный интерес, а также не менее бурные – и обоснованные во многом – споры). Но та часть материалов, самая черновая и в то же время наиболее важная в плане изучения творчества Пушкина (почему именно о ней и пойдет речь[80]), – эти эскизы, набросанные, как правило, без всякого расчета на постороннего читателя, обрывающиеся подчас на полуфразе, фиксирующие то результат долгих раздумий, то мгновенно пришедшую на ум мысль; занимающие иной раз страницу-две, иной раз две-три строки; сопровождаемые в публикации «Вопросов литературы» обширными комментариями и многочисленными сносками, комментариями к сноскам и сносками к комментариям, – вся эта длинная и сложная цепь, составленная Эммой Герштейн из 48 звеньев-«заметок», обнаруживает по мере внимательного чтения столь ясную и точную интонацию, что контекст, не выписанный на бумаге, возникает как бы сам собой в сознании читающего. Мы узнаем руку поэта и его голос, и это имеет не мемориальное или сентиментальное значение, а прямое отношение к делу хотя бы уже потому, что живая речь иногда может сделать больше, чем логическое построение или научный аргумент сами по себе.

А.А. Ахматовой о Пушкине // Временник Пушкинской комиссии. 1970. Л.: Наука, 1972; *Ахматова А.* Александрина / подгот. текста и прим. Э.Г. Герштейн // Звезда. 1973. № 2; *Ахматова А.* Гибель Пушкина / вступит. ст., подгот. текста и прим. Э. Герштейн // Вопросы литературы. 1973. № 3. См. также: *Ахматова А.* Слово о Пушкине // Звезда. 1962. № 2.

[80] Неизданные заметки Анны Ахматовой о Пушкине: I. К статье «Каменный гость» Пушкина (дополнения 1958–1959 годов); II. Болдинская осень (VIII глава «Онегина»); III. Две новые повести Пушкина; IV. О XV строфе второй главы «Евгения Онегина», о мании преследования (хандре), посвящении в шпионы (о «мнимой дружбе») и первом слое стихотворения «Вновь я посетил» («милые южные дамы»); V. Уединенный домик на Васильевском / публикация, вступит. заметка и прим. Э. Герштейн // Вопросы литературы. 1970. № 1.

То, что все это написано поэтом, сказывается вовсе не в каком-либо особо красивом, приподнятом, «поэтичном» слоге, не в подчеркнутой его «эмоциональности» или повышенном содержании «образности», которые считаются почти непременными признаками всего написанного поэтами, но в особой, почти недоступной непоэту, весомости слова. Слова, которое у художника, даже будучи адаптировано научной спецификой и условностями книжной речи, всегда в какой-то степени сохраняет «отягощенность» голосом автора, живой и неотрепетированной авторской интонацией (благодаря которой, кстати, и возможно появление настоящих стихов). Такое слово в известной мере перерастает само себя; говоря натуралистичнее и точнее, оно работает как сильный раздражитель мысли, по-своему и тут оправдывая сказанное Пушкиным: «Слова поэта суть уже его дела».

Когда Ахматова, касаясь разговоров, основанных на отношении к Пушкину некоторых современников, в том числе декабристов, упрекавших его в «малодушии» и «ненадежности», темпераментно заявляет: «Причем высказываться, кажется, имеют право все, кроме одного человека, а именно самого Пушкина... Мы – люди середины XX века – знаем в 100 раз больше о немалодушии Пушкина, чем знали его современники, и во всем, что знаем, можем только им гордиться...»; когда, размышляя о «Каменном госте», «Онегине» и некоторых других произведениях, почти мимоходом бросает решительную фразу: «У Пушкина слабый всегда прав»; когда она говорит, по каким причинам Пушкин «отдает князя во власть погубленной им девушки, Дон Гуана во власть убитого им Командора», «бросает Онегина к ногам Татьяны, как князя в “Русалке” к ногам, pardon, хвосту дочери мельника»; или когда роняет безоглядно-категорическое заявление: «Чем кончился “Онегин”? Тем, что Пушкин женился. Женатый Пушкин еще мог написать письмо Онегина, но продолжать роман не мог»; или без обиняков называет пушкинскую хандру 1824 года «болезнью», «манией преследования», – то в этих репликах, произнесенных с изустной непринужденностью, быть может, и нет строгости и достаточной «научности», есть разговорная небрежность и известная рискованность – но есть также свобода, смелость и вера, без которых не бывает прозрений.

Материал, охватываемый «Заметками», огромен – тем более в соотношении с объемом, сравнительно небольшим (2 печатных листа), самого ахматовского текста. Хронологически это промежуток между самым началом 1820-х годов и 1836 годом, то есть чуть ли не вся жизнь Пушкина как признанного литератора; географически и биографически – южная ссылка, Михайловское, Болдино, Петербург, Москва, длинный ряд имен и лиц людей, общение с которыми или мысли о которых были важны для поэта: от красавицы Аграфены Закревской, этой «беззаконной кометы», до Адама Мицкевича, от знаменитого бретера и авантюриста графа Федора Толстого (Американца) до драматической фигуры другого графа – М. Дмитриева-Мамонова; наконец, это драматургия и повести, лирика 20-х годов и лирика поздняя, «Онегин» и прозаические опыты 30-х годов, записанный и опубликованный современником устный рассказ «Уединенный домик на Васильевском» и самое страстное, самое бешеное из оставшихся нам писем Пушкина к женщинам – письмо к тридцатисемилетней польке Каролине Собаньской, женщине-«демону» под стать политическим авантюристкам эпохи Ренессанса или честолюбивой и холодной Марине Мнишек...

При всем этом обилии и кажущейся пестроте «Заметки» – совсем не жанровое определение, а лишь условное наименование, вынужденное внешней незавершенностью работы, вовсе не имеющей отношения к тому эмпирическому жанру разрозненных наблюдений, который позволяет нередко оформлять, кратко и эффектно, размышления над искусством художникам, в частности поэтам, не занимающимся критикой или литературоведением профессионально. При внимательном прочтении всех пяти «глав», в которые объединены материалы, и соотнесении этих глав между собою, выясняется, что перед нами не только не «материалы» для «строительства» и не отдельные части постройки, а сама постройка – правда, как выражается публикатор, «с неубранными “лесами”».

Очень трудно изложить «своими словами» сказанное Ахматовой в этих черновиках. Ибо говоря о какой-либо отдельной теме, невозможно не коснуться и других, а в конечном счете не говорить и обо всей работе в целом, а через нее чуть ли не обо всем творчестве Пушкина: в «Заметках» возникает словно бы система

соединенных между собою, пересекающихся и перекрывающих друг друга арок, переброшенных через годы и строки Пушкина, причем смысл и суть целого не в эффектности или непременной новизне каждой детали и «находки» самой по себе, а в гармонии и логике архитектуры и в том, что каждая мысль будит у заинтересованного читателя встречную работу мысли.

В последнее время все чаще и с большей решительностью, чем раньше, стали говорить о сложности Пушкина, в том числе и прежде всего – о «сложности» самой его личности и жизни. Это было бы очень хорошо и своевременно, если бы «сложность» пушкинской личности не понимали подчас как нечто близкое к двуличности, к двойной жизни, не делали из поэта какого-то «верноподданного пугачевца» и вот именно в этом нелепом смешении – конечно же продиктованном Пушкину «обстоятельствами»! – не видели его «трагедии». Поэтому я намеренно возьму самую трагическую из тем ахматовской работы, чтобы показать, насколько более интересных, значительных и достойных результатов достигает талант, когда он соединен с осведомленностью в предмете.

Тема эта возникает у Ахматовой вначале как тема пушкинской «боязни счастья, т.е. потери его (т.е. неслыханного жизнелюбия)». На этой основе анализируются автобиографические мотивы «Каменного гостя», «Русалки» и некоторых других произведений в процессе, так сказать, их сублимации; «покаянные» темы и мучительные проблемы «возмездия» и «спасения», спасения в возмездии, спасения в Истине. Здесь соседствуют разные «русла»: с одной стороны, сугубо биографическая тема «Пушкина-жениха», оглядывающегося на свою прошлую жизнь; с другой – тема нравственная: путь к пониманию пушкинской чистоты не как «стерильности», а как высокой и бескомпромиссной требовательности прежде всего к самому себе, неспособности ничего «прощать» себе; наконец, историко-литературная проблема предвосхищения Пушкиным некоторых черт творческого облика Достоевского и т.д. И все это вместе, истоками соприкасаясь с внутренними драмами и интимными обстоятельствами жизни поэта, находит у Ахматовой свое устье в теме «Пушкин-моралист», в его «жадной и неистребимой жажде... Истины (справедливости) самой высокой и самой сокровенной», «Это – столбовая дорога

русской литературы, по которой шли и Толстой, и Достоевский... У Пушкина женщина всегда права – слабый всегда прав. Пушкин... требует высшей и единственной Правды».

Тема женщины здесь возникает не случайно, хотя вначале и в чисто биографическом плане Ахматова своими рассуждениями побуждает (не говоря об этом специально) заметить, что какой-либо женский образ, увлекший Пушкина, и образ той единственной «женщины», которую он любил единственно полной и вечной любовью – его Музы, – часто «путаются» у него, «смешиваются», «замещают» и сменяют друг друга («Прошла любовь, явилась муза»). И не случайно в первой же главе «Заметок» берет начало тема, общая для всех глав, – два типа женщин, две ипостаси женской души: Анна и Лаура – «ангел», как говорит о Доне Анне Дон Гуан, и «милый демон», как называет Лауру Дон Карлос; в одном типе мерцает то нежность и чистота, то холодность, в другом – то демоническое начало («Все в ней алкало слез и стона, питалось кровию моей»), то брызжущий жизненной силой творческий темперамент.

Противопоставление это приобретает трагедийное звучание, когда Ахматова начинает (во второй главе) параллельно анализировать «Письмо Онегина к Татьяне» и письмо самого Пушкина к Каролине Собаньской, привлекая к этому анализу трагедию «Каменный гость» и роман Б. Констана «Адольф», следы внимательного чтения которого видны в «Онегине». Тема женщины-«демона» отзывается зловеще буквально, когда речь заходит о реальной женщине, которая вызвала яростную страсть поэта, не затухавшую в течение девяти лет. И рядом с этой «анти-Татьяной» возникает тень нового «сквозного» персонажа «Заметок» – «друга-демона» (по мнению Ахматовой, это Александр Раевский), «героя» стихотворения «Коварность», одного из самых «отчаянных» пушкинских стихотворений, – скептика с пронзительным, «охлажденным» умом, циничного игрока в жизнь, «мэтра» для молодого еще поэта в годы его южной ссылки, его «учителя» и его «предателя», в довершение ко всему каким-то тайным интимным «союзом» связанного с этой женщиной.

Мотив неверности, неистинности, мотив ненадежности даже самых святых человеческих связей – дружбы и любви – звучит с возрастающей силой в III главе, где исследуются два прозаических

«наброска» 1835 года («Мы проводили вечер на даче» и «Цезарь путешествовал»), соотнесенные с «Египетскими ночами». В издавна преследующем Пушкина образе Клеопатры – сладострастной убийцы и самоубийцы, «продающей» любовь за смерть, Клеопатры, черты которой Ахматова видит в полной грозящего обаяния Зинаиде Вольской, – вновь проглядывает «женщина-вамп». Новое, символическое значение этого образа опять-таки находится за пределами самих «Заметок», но возникает «само», в этом значении не только совмещаются образы Жизни и Смерти, Любви и Смерти – но и растет образ Музы как Любви, Жизни и Смерти поэта. Трагедийность этого символа все более ярко различима в атмосфере декаданса общества – позднеантичного в одном «наброске» и современного в другом. На современном фоне возникает «двоящаяся» на глазах фигура импровизатора из «Египетских ночей» («То червь, то бог...» – вспоминает Ахматова эпиграф ко второй главе этой повести). На фоне же античного упадка вырисовывается иной образ – Петроний, автор прославленного «Сатирикона», «арбитр изящества» римского двора и его беспощадный обличитель, «римский Данжо» («Так я же сделаюсь русским Dangeau», – писал Пушкин в ярости по поводу своего камер-юнкерства), – писатель, достойно встретивший смерть. Сюда же вторгается строка «Бросался ты в огонь, ища желанной смерти» – из стихотворения того же года «Полководец», в котором Пушкин «оплакивает если не самого себя, то какого-то носителя истины в растленном одичалом обществе».

Так, словно лавина, нарастает не очень привычная для «пушкинской» литературы тема: «Добровольный уход из жизни сильного человека, для которого остаться – было бы равносильно потере уважения к самому себе... или подчинению воле тирана» (не «неудобство» «двойной жизни», не «тяжесть» и не «мучительность» ее, а полнейшая немыслимость «двойной жизни» – вот смысл этой пушкинской темы у Ахматовой).

Лавина эта прокатывается «в обратную сторону», к своим истокам, в IV главе: во всю силу звучит здесь неотступно терзающий Пушкина мотив «мнимой дружбы», «изменившей дружбы», «коварности» – «презренной клеветы», в результате которой он был ославлен «ненадежным», «продавшимся» человеком. Снова возникает «друг-демон», а рядом с ним та, с «огненными

глазами», «страшная темная грешная женская душа», «анти-Татьяна», – та самая, с которой, как предполагает Ахматова, два друга-соперника затеяли в свое время какую-то азартную игру в духе «Опасных связей»; та, которая могла сыграть роковую роль в возникновении и распространении «презренной клеветы» политического характера. Вся эта ситуация – источник, как считает Ахматова, многих трагических переживаний Пушкина в 20-х годах, отзывающихся и в 1835 году, в том числе в черновых строках стихотворения «Вновь я посетил...», где Пушкин описывает, по выражению Ахматовой, «волну мнительности и тяжелой депрессии» («Я зрел врага в бесстрастном судии, изменника – в товарище, пожавшем мне руку на пиру; всяк предо мной казался мне изменник или враг»).

Дают о себе знать эти переживания и в 1828 году, тяжелом году, когда к прочим обстоятельствам присоединилась новая «презренная клевета», ославившая его теперь уже «льстецом» – его, человека, думавшего в это время не о себе, не об опасной, но и почтенной репутации «бунтаря», а прежде всего о спасении «друзей, братьев, товарищей». Именно в этом году Пушкин в кругу друзей рассказывал опубликованную потом В. Титовым фантастическую повесть «Уединенный домик на Васильевском», к которой Ахматова обращается в последней, V главе «Заметок». Мотивы «ангельства» и «демонизма» звучат в этой «дьяволиаде» особенно мощно, втягивая в себя звучания самых разных струн. Они устремляются от вступления (где Пушкиным, по мнению Ахматовой, описано место погребения казненных декабристов), через образы «друга-сатаны» Варфоломея, женщины-дьяволицы графини И. и другой женщины – «ангела» с символическим именем Вера, – к теме «общества», «высшего света» – «филиала ада». Безумие же героя повести Павла «совпадает с реальным “безумием” М.А. Дмитриева-Мамонова. Политический характер не то гамлетовского, не то чаадаевского помешательства». «А 1828 год, – добавляет Ахматова, – был годом взятия Пушкина под тайный надзор (в связи с делом об элегии “Андрей Шенье” – *В. Н.*) и годом, когда “Гавриилиада” дошла до правительства. Поэт ждал новой ссылки “прямо, прямо на Восток”».

Такова атмосфера этой последней главы.

При всем своем интересе к биографическим подробностям, Ахматова нигде не дает теме «упасть на землю», остаться на ней, нигде не забывает, кто герой этой драмы. «...К его, а тем более к нашему счастью, – пишет она в одном наброске, – эти страшные периоды не были отмечены молчанием его Музы. Наоборот! То, что он своими золотыми стихами описывал эти состояния, и было своеобразным лечением. Пушкин сам говорит об этом: “Поэзия, как ангел-утешитель, Спасла меня, и я воскрес душой”».

Многое из того, что предположено или утверждается Ахматовой, может оспариваться; многое, вероятно, заслуживает упреков с точки зрения сторонников более «строгих» методов, привыкших строить свои системы на «материально ощутимом» фундаменте доподлинно известного и засвидетельствованного. Но в такой области, как поэзия, что бы ни говорили сторонники только «точных» методов, далеко не все должно основываться лишь на том, что можно потрогать руками. «...Никакие “научно-объективные” аргументы (исторические, биографические, лингвистические, стилистические и т.д.) не смогут опровергнуть свидетельство верного художественного вкуса, на который, кстати сказать, и рассчитывает всякий художник в своем произведении»[81], – и это относится не только к пушкинским черновикам, но и к духовной жизни поэта, отразившейся в его труде. Излишне повторять, что на такую смелость должно быть право, которое дается, помимо знаний и энтузиазма, не просто способностями и доверием к Пушкину, но и большим талантом и большой верой.

У Ахматовой в ее исследовании творчества Пушкина громадную роль играют биографические факты. Но здесь нет того перекоса, когда творчество превращается в «комментарий для жизнеописания». Правда, можно найти излишне прямолинейные сближения и отождествления «образов» с «прототипами»; как бы вторгаясь в исследуемые ею реальные обстоятельства, поэтически остро и по-женски активно проживая драматические этапы бытия и быта Пушкина, Ахматова не всегда имеет силы сохранить приличествующее ученому спокойствие, «не выдерживает» и оттого в некоторых местах оказывается несколько прямолинейной и пристрастной.

[81] *Бонди С.* Черновики Пушкина. Статьи 1930–1970 гг. М.: Просвещение, 1971. С. 4.

И все же в целом жизнь Пушкина для Ахматовой не нечто «комментируемое» творчеством, а почва этого творчества. «Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда...» – признается она в одном из самых прославленных своих стихотворений. Мысль эта глубоко традиционна для русской литературы: в поэзии Пушкина, писал Гоголь, «все... до единого история его самого. Но это ни для кого не зримо. Читатель услышал одно только благоуханье, но какие вещества перегорели в груди поэта затем, чтобы издать это благоуханье, того никто не может услышать».

Есть тонкая, как лезвие, почти исчезающая грань, которая, отделяя друг от друга Пушкина-поэта и Пушкина-человека, его «творчество» и его «жизнь», одновременно и соединяет их в совершенно особенное гармонически-парадоксальное единство, которому трудно подыскать иное название, кроме как судьба. Специфика пушкиноведения (а также и беспрецедентный массовый интерес к жизни и личности поэта) берет исток в том факте, что верное и достойное понимание и исследование творчества Пушкина есть, в сущности, понимание и исследование его судьбы, и наоборот. В этой особенности Пушкин, будучи, в принципе, как будто «таким же» писателем, как и другие, в то же время существенно отличается от большинства из них. Потому что трудно найти другого художника, у кого все жизненные и житейские проявления с такою естественностью и неотвратимостью прорастали бы «вверх», стремясь к преображению в высочайшие, «нерукотворные» воплощения духа.

Между литературоведами и писателями нередко происходят странные и бесплодные споры: имеет ли данное произведение Пушкина политический или философский характер, высказана ли в нем «идея», близкая одному автору, или та, которую предпочитает другой, и пр. В результате мы часто получаем не возвращенное нам и осмысленное на новом уровне целое, а лишь его обломки.

Поэт обращается ко всем. Его дар – это способность свой индивидуальный опыт воспринимать и оценивать непосредственно в качестве опыта общезначимого и в известной мере абсолютного и так же непосредственно это свое восприятие материализовать в слове. Отсюда и пророческая миссия поэта: он обращается

к каждому человеку, ибо опыт каждого человека, поэт он или нет, тоже в известной мере общезначим и абсолютен.

Пушкин же как никто ощущал почти всякую значительную ситуацию своей жизни как ситуацию духовную и в определенном смысле символически-общезначимую. Отсюда невероятное «автобиографическое» наполнение всего его творчества, о чем, кстати, и писал Гоголь, – и в то же время его поразительно широкое, всечеловеческое звучание, о котором говорил Достоевский. «Символичность» эта была тем языком, на котором выражалось постижение мира через себя.

Повинуясь художнической интуиции, Ахматова, быть может, специально и не размышлявшая на подобные темы, тем не менее находит способ увеличить количество «измерений» своего анализа. Пять глав, из которых слагается публикация «Заметок», связаны между собой не просто последовательно, а многосторонне и особым образом: конкретная, более или менее локальная тема пересекается, перекрещивается «сквозными» плоскостями проходящих сюжетов, «постоянных» персонажей, общих проблем биографического, духовного, историко-литературного и т.п. характера, так что каждая глава и в самом деле может быть вполне понята только в общем контексте. Привычная для ученого исследования «линейная» композиция уступает место композиции как бы «решетчатой».

В этой композиции много воздуха и движения, на нее можно смотреть, меняя угол зрения, превращая локальные темы в сквозные и наоборот. Этим достигается тот эффект объемности, неоднозначности, «текучести», который составляет одно из заведомых свойств пушкинского слова и образа при всей их точности. Этим же достигается возможность творчески использовать идеи Ахматовой (включая некоторые спорные ее положения). Ибо плоскости системы не замкнуты никаким ограничителем и могут быть продолжены.

Таким образом, «незаконченность» труда Ахматовой не есть «незавершенность»; скорее это «открытая форма», получившаяся в результате внутренней цельности и концептуальности поэтического мышления автора. Ахматова, кстати, прекрасно понимала огромные достоинства и ни с чем не сравнимую содержательность «открытой формы». Примером такой формы может быть, веро-

ятно, чуть ли не большинство произведений Пушкина от многих стихотворений до «маленьких трагедий», которые оканчиваются «нависающими» вопросами, или «Евгений Онегин», который, по выражению Ахматовой, «обрывается как натянутая струна». Из этого понимания природы пушкинской «незавершенности» и рождается интереснейшая догадка (может быть – открытие) Ахматовой относительно того, что «незавершенные» наброски «Мы проводили вечер на даче» и «Цезарь путешествовал», о которых речь шла выше, есть не «наброски», а – «две новые повести Пушкина». «Мне кажется, что “Мы проводили...” – нечто вроде маленьких трагедий Пушкина, но только в прозе. Представьте себе все это в стихах и в драматической форме, и вам не придет в голову ждать продолжения. Его просто не может быть», – замечает Ахматова с дерзостью вдохновения.

Она чувствовала, что «головокружительный» лаконизм Пушкина, обусловленный символичностью его поэтического мышления, становился иногда «камнем преткновения» для него самого, как гранит для течения реки. «Размахнувшись» на большую форму или пространное изложение, он порой очень скоро – возможно, и с удивлением – обнаруживал, что пространности не получается, а «большая форма» не нужна – потому что все уже сказано, проблема поставлена и «открыта», истина уже живет в намеченных «координатах».

Так получались вещи, «оставленные», «брошенные» им, но «незаконченные» только с нашей точки зрения, с точки зрения людей, стремящихся все «завершить», остановить и ограничить пределами своего понимания.

В сущности, все искажения и кривые толкования Пушкина вытекают из стремления договорить «за Пушкина», не вслушавшись в то, что говорит он сам, – иными словами, из неумения его читать.

Чтобы подобных кривых толкований было, по крайней мере, меньше (от них не гарантирован в конечном счете никто, ибо чтение Пушкина, говоря по справедливости, дело не такое уж простое), необходимо наличие моментов, которые играли бы роль некоторых «точек отсчета», давали бы «уровень знания», необходимого тому, кто хотел бы «объяснять Пушкина» другим (поскольку, как мы уже видели, роскошь верно понимать Пушкина

с позиций «непосредственного ощущения» или «своего крайнего разумения», как он однажды сказал, доступна не всякому). Что касается Ахматовой, то она опиралась не только на свой талант и на самосознание поэта, – она имела и «точку отсчета»: зная Пушкина, она знала и пушкинскую литературу, она знала дело.

Отмахиваться от пушкиноведения, повторяя известную остроту Маяковского насчет «пушкинистов», стало у некоторых как бы признаком хорошего тона, хотя на самом деле это – точный показатель дурного представления и о Пушкине. В этом, бесспорно, повинны и сами пушкинисты – в особенности те из них, кто набор «прокрустовых» схем принимал и выдавал за единственно «научную» методологию.

И все же не зря пушкиноведение, давно уже утратив черты узкоспециального знания, традиционно является не только одной из самых развитых отраслей литературоведения, но и в силу своих колоссальных заслуг и самого своего предмета – неотъемлемой, в известном смысле особой частью всей нашей духовной культуры, более того – одной из фундаментальных ее областей, носящей уникально-собственное название «науки о Пушкине», распространяющей свое влияние на другие области.

Любое изучение Пушкина, предпринимаемое пусть с самыми благими целями, остается более или менее талантливым дилетантизмом, если при этом не учитываются достижения старого и современного пушкиноведения. Доказательством служит то, что историческая память из всех «писательских» произведений о Пушкине сохранила – тем самым подтвердив их состоятельность – лишь те немногие (да и то не все) опыты, авторы которых (о гигантах масштаба Гоголя и Достоевского мы здесь не говорим) занимались темой «Пушкин» профессионально, даже не будучи «специалистами», – иными словами, «знали дело».

Кстати, именно сейчас, в пору массового увлечения Пушкиным, наука о нем, как кажется, особенно нуждается в притоке свежих сил. Нельзя сказать, что старое поколение пушкинистов с их достоинствами и недостатками (являвшимися нередко продолжением тех же достоинств – исследовательской основательности, кропотливости в работе, щепетильного даже в мелочах уважения к факту и тексту и пр.) «уступает место» новому. Напротив, выход трудов таких исследователей, как М. Алексеев и Д. Благой,

воспринимается как важное событие в пушкиноведении; широкий интерес не только среди специалистов вызвали книги Т. Цявловской и С. Бонди; трудно переоценить огромное общекультурное значение капитального труда, готовившегося много лет под руководством ведущих пушкинистов, – «Словаря языка Пушкина».

И все же «старое» пушкиноведение, по-видимому, уже выполнило свою – говорю без преувеличения – историческую задачу. Остро ощущается необходимость какого-то сдвига – и не просто в методологии литературоведения «применительно к Пушкину», а именно в методологии пушкиноведения, имеющего, как я говорил уже, некоторые специфические черты сравнительно с другими «ведениями». Что же касается «нового поколения» пушкинистов, то о нем еще рано говорить, – оно, видимо, только формируется. По журналам и сборникам разбросано немало отдельных статей, порой очень серьезных; читатели всегда с большим интересом встречают изыскательские работы Н. Эйдельмана, статьи Ст. Рассадина, в научной среде высоко оцениваются исследования С. Бочарова, Ю. Чумакова и некоторых других литературоведов сравнительно молодого возраста. И все же молодых «собственно пушкинистов», то есть людей, для которых изучение Пушкина является главным или одним из главных дел жизни, как это было в «старое доброе время» с Анненковым, Цявловским или Тыняновым, придется, видимо, еще подождать. Правда, о Пушкине пишут многие критики и литературоведы (иногда таковыми становятся поэты и писатели), в том числе и известные и способные, но они, как правило, занимаются этим, так сказать, в свободное от работы время, и некоторые из них, к сожалению, выезжают на «профессионализме» не научного, скорее журналистского свойства.

Так или иначе, у нас нет написанных молодыми, ни даже «сравнительно молодыми» исследователями работ, которые бы имели принципиальное, «событийное» значение для современного понимания Пушкина.

Можно, конечно, ссылаться на то, что крупные работы порой очень долго лежат в издательствах (это само по себе, конечно, парадоксально при непрерывно растущем спросе на книги о Пушкине), но ведь дело не в объеме труда – не говоря уже о таланте, – а опять-таки в методе, в умении мыслить концептуально

на любой «площади», наконец, в беззаветной и альтруистической увлеченности предметом. При этих условиях не будет казаться, что объем труда или его жанр играет столь значительную роль, как иногда кажется.

Пример Ахматовой, мне кажется, убедительно доказывает это. Я умышленно не останавливался подробно на том, в чем можно с ней спорить, потому что и достижения ее и «издержки», происходящие от увлечения, берут исток в прекрасном, высоком, методологически верном, а потому перспективном стремлении рассматривать «земную» жизнь Пушкина и его «божественное» творческое бытие как единство – драматическое единство жизни духа.

Всем тем, что ей удалось сделать в своей «незавершенной» работе, она обязана не только своему поэтическому дару, художнической интуиции, знаниям, безукоризненному вкусу и культуре, но и тому, о чем она с явно полемическим пафосом говорит в заметке 1963 года, завершающей ее публикацию:

«Мне кажется, мы еще в одном очень виноваты перед Пушкиным. Мы почти перестали слышать его человеческий голос в его божественных стихах... Вообще мой лозунг: “Побольше стихов – поменьше III-го отделения”. Потому что из стихов может возникнуть нужная нам проза, которая вернет нам стихи обновленными и как бы увиденными в ряде волшебных зеркал – во всей многоплановости пушкинского слова и с сохранением его человеческой интонации, а из III-го отделения, как известно, ничего не может возникнуть».

Это напоминает слова Блока из его «поэтического завещания» – речи «О назначении поэта»: «Мы знаем Пушкина – человека, Пушкина – друга монархии, Пушкина – друга декабристов. Все это бледнеет перед одним: Пушкин – поэт».

Когда после странного и ужасного происшествия на Патриарших прудах поэт Рюхин вернулся в Москву из клиники профессора Стравинского, он увидел, что «над Москвой рассвет, что облако подсвечено золотом, что грузовик его стоит, застрявши в колонне других машин у поворота на бульвар, и что близехонько от него стоит на постаменте металлический человек, чуть наклонив голову, и безразлично смотрит на бульвар.

Какие-то странные мысли хлынули в голову заболевшему поэту. “Вот пример настоящей удачливости... – тут Рюхин встал во весь рост на платформе грузовика и руку поднял, нападая зачем-то на никого не трогающего чугунного человека, – какой бы шаг он ни сделал в жизни, что бы ни случилось с ним, все шло ему на пользу, все обращалось к его славе! Но что он сделал? Я не постигаю... Что-нибудь особенное есть в этих словах: ‘Буря мглою...’? Не понимаю!.. Повезло, повезло! – вдруг ядовито заключил Рюхин и почувствовал, что грузовик под ним шевельнулся, – стрелял, стрелял в него этот белогвардеец и раздробил бедро и обеспечил бессмертие...”».

Надо сказать, что бедный больной поэт далеко не во всем ошибался; по крайней мере, одно суждение его о Пушкине изумительно точно: «Все шло ему на пользу, все обращалось к его славе!»

Это истинная правда. Пушкин был счастливый человек, и все шло ему «на пользу»: и одна ссылка, и другая ссылка, и гонения, и тяготы жизни; и судьба его была счастливой судьбой – от «прекрасного начала» до мучительного, героического конца его пути, – и на смертном одре эта судьба дала ему силы и мужество, перед которыми склонил голову бывший в тридцати сражениях врач Арендт.

Есть несомненная связь между тем, как живет человек, и тем, как он умирает, – об этом надо бы задуматься людям, для которых вопрос о дуэли Пушкина интереснее всех других вопросов. Судьба уберегла его от участи «мятежников». Героизм в обычном понимании этого слова она оставила ему для смерти. Есть что-то глубоко значительное в том, что он погиб, защищая честь женщины и свое достоинство человека и поэта, а не в каземате или политических баталиях. Ни та, ни другая гибель не «лучше» и не «хуже», но «та» была его гибелью, а «другая» – не его.

Есть смысл и в том, что он, будучи блестящим стрелком, не поменялся со своим противником местами и не стал убийцей, как об этом простодушно мечтают некоторые, – пусть убийцей человека ничтожного. Защищая свою честь, он не убил другого, а погиб сам. Потому что поэт-убийца – это еще больший парадокс, чем Скупой рыцарь.

Известные слова Вересаева о том, что Пушкин умирал не как великий поэт, а как великий человек, верны только в ограниченном и условном смысле: важно, что подразумевать под словом «поэт». Пушкин умирал как великий поэт.

Один французский ученый-славист сказал мне: «Нам, французам, трудно понять отношение к поэту у вас, русских. Для нас поэзия – прежде всего высокая словесность, а поэт – мастер. Для вас поэзия сродни культу, а поэт – пророк. Я стал понимать это, когда прочитал по-русски Пушкина».

Глубоким и мрачным заблуждением были продиктованы услышанные мной однажды на какой-то дискуссии о Пушкине слова одного из ее участников, в запальчивости заявившего, что в царской России «судьба поэта была трагична и бесперспективна».

Я вовсе не собираюсь защищать царскую Россию от такого обвинения – она сделала все, чтобы заслужить его; я защищаю Пушкина – и вообще поэта – от такого подхода. Он верен лишь применительно к тем, кто под «перспективной судьбой» понимает ту благополучную судьбу, которая с поэзией почти несовместна. Пушкину «и рубля не накопили строчки», Пушкин отказался переделывать «Годунова» в роман «наподобие Вальтер Скотта»; Пушкин отказался публиковать «Медного всадника» с учетом поправок Николая – не таких уж, честно говоря, многочисленных; огромная часть произведений Пушкина, ныне хрестоматийно известных, осталась при жизни его «в столе»; да и о подлинных масштабах и остроте его внутренних драм мы можем иногда лишь догадываться, и все-таки, хоть жизнь его была трагичной, судьба его была прекрасной, и он был счастливый человек.

Впрочем, вряд ли Пушкин нуждается в защите – защитить себя он может и сам.

Так он писал в заметках, предназначавшихся для печати, в 1830 году:

«Действительно, нужно сознаться, что наша общественная жизнь – грустная вещь. Что это отсутствие общественного мнения, это равнодушие ко всему, что является долгом, справедливостью и истиной, это циничное презрение к человеческой мысли и достоинству – поистине могут привести в отчаяние».

«...я далеко не восторгаюсь всем, что вижу вокруг себя: как литератора – меня раздражают, как человек с предрассудками –

я оскорблен, – но клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой нам бог ее дал» – так он писал в личном письме к Чаадаеву в конце 1836 года.

...«Везет» не тому, у кого «исторические» и житейские «обстоятельства» складываются удачно и «перспективно». Везет тому, кто понимает, что доброго дано ему жизнью, осознает свое человеческое предназначение и остается верен ему.

Пушкин любил слова «обстоятельства» и «сила вещей», он понимал заключенный в них, часто трагический, смысл, потому что, как и подобает человеку, не только ценил «силу вещей», но и верил в ту «силу», которая дана ему самому. Он знал, что трагизм не есть «бесперспективность», что это не синонимы, что трагизм есть противоборство и диалог великих и равных сил, что для уважающего себя человека это ристалище мужества и веры, на котором «переиграть» не обязательно значит победить, а погибнуть не всегда значит быть побежденным.

«Обстоятельства» есть лишь условия для судьбы, судьбу же делаем мы сами – и «каждому дается по его вере».

Так что не зря люди – кто осознанно, кто стихийно – тянутся к Пушкину не только как к «мастеру», но и как к «пророку», ища ответов на бередящие душу вопросы о тайне его жизни и смерти, его слова и судьбы. Конечно, каждый волен понимать его как может, но не навязывая другим как истину то, что от истины далеко, не пытаясь использовать Пушкина не по «назначению поэта». Когда колокола переливают на пушки, то из них, вероятно, стрелять некоторое время и можно, но звонить в них уже затруднительно.

Человек с «веселым именем» Пушкин не нуждается также и в слезливом сочувствии, низводящем его до уровня «страдающего брата», – он требует мужественного и творческого сопереживания. В нем было много сострадания к людям, но сам он жил крупно и жалеть себя не любил. Он не «сходит» и не «спускается» к нам – он зовет к себе. Лишь осознав это, мы можем учиться у него – а не только любить его, – и учиться у его счастливой судьбы, судьбы человека, который и в последние свои минуты, в предсмертном бреду, говорил сидящему у его изголовья:

– Ну, подымай же меня, пойдем, да выше, выше, ну – пойдем!

Заметки о духовных истоках драматургии Пушкина[82]

1

Луиза
Не в моде
Теперь такие песни!..
«Пир во время чумы»

Сомнение в сценичности драматических произведений Пушкина, почти единодушно высказанное современниками после знакомства с «Борисом Годуновым», было распространено затем и на все пушкинские драмы. В течение последующих полутора веков вопрос, является ли драматургия Пушкина драматургией, продолжал ставиться самой сценической практикой, побуждавшей иных думать, что Пушкин ошибался, предназначая свои произведения для театра.

Между тем из всех возможных творческих особенностей Пушкину менее всего свойственна была безотчетность – как в процессе творчества, так и в оценке его результатов. Ознакомившись с реакцией публики и критики, он признался: «Я начал подозревать, что трагедия моя есть анахронизм» (разумея под анахронизмом опережение времени), – и со всей свойственной ему трезвостью предсказал: для того, чтобы драматургия такого рода «могла расставить свои подмостки, надобно было бы переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий».

[82] Первая публикация: «Наименее понятый жанр». О духовных истоках драматургии Пушкина // Театр. 1974. № 6. С. 7–27.

Обычно связывают эти слова лишь с тогдашним состоянием театра и общества, то есть с моментами чисто исторического, временного порядка. Хотелось бы подойти к делу иначе и, в частности, связать эти высказывания с фразой, которая цитируется гораздо реже: «Создавая моего Годунова, я размышлял о трагедии – и если бы вздумал написать предисловие, то вызвал бы скандал – это, может быть, *наименее понятый жанр*»[83].

Тут нет никаких «частных» уточнений (например: «у нас») – обобщение сделано достаточно «глобально»: Пушкин считал трагедию наименее понятым жанром вообще и непонимание публики связывал, таким образом, с тем, что его трагедия – это именно и есть настоящая трагедия.

Недооценка значения взглядов Пушкина на сущность трагедии и была всегда одной из самых глубоких причин и непонимания пушкинской драматургии и ее «трудной» сценической судьбы.

Здесь будет – конечно, неполно и вчерне – сделана попытка, проследив этапы зарождения пушкинской драматургии как факта духовной биографии автора, тем самым получить примерное понятие о некоторых принципах этой драматургии, не осмыслив которые трудно добиться достойного воплощения драм Пушкина на сцене.

2

Мне все послушно, я же – ничему...
«Скупой рыцарь»

«Являюсь, отказавшись от ранней своей манеры. Мне не приходится пестовать безвестное имя и раннюю молодость, и я уже не смею рассчитывать на снисходительность, с какой я был принят. Я уже не ищу благосклонной улыбки минутной моды. Я добровольно покидаю ряды ее любимцев и смиренно благодарю за ту благосклонность, с какой она встречала мои слабые опыты в течение десяти лет моей жизни».

Эти полные достоинства слова остались в одном из черновиков предисловия к «Борису Годунову», вероятно, потому, что смысл их все равно не был бы понят. Обращение к драме было не

[83] Курсив здесь и далее – мой – *В.Н.*

просто новым шагом в творчестве – это было событие внутренней жизни, по характеру далеко выходящее за пределы собственно литературной биографии. Всю меру своего отдаления от публики Пушкин потому осознал так скоро и так быстро с этим «смирился», что он знал: им перейден некий мировоззренческий рубеж.

Событие это трудно оценить, если ориентироваться на привычные категории и говорить, как это часто делается, что «Борис Годунов» знаменовал переход Пушкина «от романтизма к реализму». Мало даст это и с точки зрения театральной. В нашем контексте нужно сказать иначе: «Борис Годунов» и обращение к драме вообще были связаны с тем, что Пушкин порывает с монологическим мышлением, осознав свое истинное мировосприятие и мышление в их диалогической природе.

«Монологизм» был основой той идеологии и философии, которые утвердились еще в XVII и XVIII веках как самое могущественное мировоззрение, – идеологии и философии просветительства и рационализма. Идею величия человеческого разума, провозглашенную ренессансным гуманизмом, рационализм толковал как идею всемогущества рассудка и позитивного знания, под диктовку которых можно сравнительно просто изменять мир, приспосабливая его к потребностям и интересам человека. Мир ставился на второе место после человека и подчинялся его диктаторскому «монологу». Активной силой признавался только homo sapiens, мир не был его полноправным «собеседником», он не мог «говорить» за себя, он был лишь объектом «монологического» воздействия человека, его «строительным материалом» и пассивным полем его деятельности или покорно внимающей «аудиторией». Отсюда шла узость рационализма, его схематическая логистика, однозначность его оценок. Отсюда же – в литературе и в театре, более всего французском, – шло пренебрежение к реальному и драматическому опыту истории, приспосабливание ее к нуждам газетной злободневности.

«Ничто не могло быть противуположнее поэзии, как та философия, которой XVIII век дал свое имя, – писал Пушкин в статье “О ничтожестве литературы русской”. – Она была направлена противу господствующей религии, вечного источника поэзии у всех народов, а любимым орудием ее была ирония холодная и осторожная и насмешка бешеная и площадная. Вольтер, великан

сей эпохи... однажды в своей жизни, становится поэтом, когда весь его разрушительный гений со всею свободою излился в цинической поэме (“Орлеанская девственница” – *В. Н.*)... Влияние Вольтера было неимоверно... Истощенная поэзия превращается в мелочные игрушки остроумия; роман делается скучною проповедью или галереей соблазнительных картин. Все возвышенные умы следуют за Вольтером. Задумчивый Руссо провозглашает себя его учеником; пылкий Дидрот есть самый ревностный из его апостолов... Европа едет в Ферней на поклонение. Екатерина вступает с ним в дружескую переписку...» Так писал Пушкин об одном из кумиров своей юности. «Старое общество созрело для великого разрушения», – продолжает он. И действительно, практика, судьба и результаты Французской буржуазной революции, идеологией и философией которой были воззрения Вольтера и его учеников, от «задумчивого Руссо» до Робеспьера, «этого сентиментального тигра», были страшным ударом не только по феодально-абсолютистскому деспотизму, но и по «монологическому» пониманию взаимоотношений человека с миром. Мир «заговорил», законы его пришли в действие. Оказалось, что выкладки рассудка не так безукоризненны и действенны, как думали, что человеческие оценки не абсолютны, что самые «разумные» соображения и самые добрые намерения приводят порой к совершенно противоположным результатам и что есть вещи, «неосязаемость» которых еще не дает права над ними иронизировать. Обнаружилось, что никакого «монолога» быть не может – есть драма, где надо учитывать наличие «собеседника», где действию противостоит контрдействие.

Однако именно такие выводы были сделаны далеко не сразу и очень немногими («Жестоких опытов сбирая поздний плод, Они торопятся с расходом свесть приход...» – когда Пушкин, позже, писал это о людях «нового времени», он не только имел в виду их меркантильность, – он свидетельствовал прежде всего слишком «позднее» осознание людьми того факта, что отношения человека с миром дают человеку не только «приход»). Опыт Французской революции, при всем его трагизме, в течение ряда лет оставался прежде всего образцом, по выражению Пестеля, как раз «возможностей и удобностей оные производить», то есть давал выводы как раз старого «монологического» рода, а роман-

тизм, с насмешкой сбросивший с пьедесталов идолы классицизма и на место трезвого рассудка, скептицизма и «холодной иронии» поставивший мятежную и гордую силу, культ эмоции и романтическую иронию, сделал своим кумиром – при всем противоречивом к нему отношении – Наполеона, преемника Революции, пронесшегося по Европе как «беззаконная комета» и оставившего народам новые формы деспотизма.

Пройдя через многие «соблазны» времени – от Вольтера до Наполеона, – Пушкин поразительно быстро оценил «жестокий опыт» рубежа веков, и не только политический и социальный смысл этого опыта. Он угадал внутренний крах старой системы мышления. Приехав в Михайловское, он написал стихотворение «К морю» («Прощай, свободная стихия»), где прощался не только с морем. Он прощался с покойным Наполеоном и покойным Байроном – не как с «персонажами» вообще, но как с «властителями дум». Он прощался с собою прежним, ибо именно Наполеон и Байрон – как раньше Вольтер – были символами той традиционной системы мышления, от которой он ныне отказывался.

Довольно скоро Пушкин объясняет эту переоценку ценностей, и объясняет именно в связи с драмой: «Английские критики оспаривали у лорда Байрона драматический талант. Они, кажется, правы... Байрон бросил односторонний взгляд на мир и природу человечества, потом отвратился от них и погрузился в самого себя. Он представил нам призрак себя самого. Он создал себя вторично, то под чалмою ренегата, то в плаще корсара, то гяуром... В конце концов, он постиг, создал и описал единый характер (именно свой), все, кроме некоторых сатирических выходок, рассеянных в его творениях, отнес он к сему мрачному, могущественному лицу, столь таинственно пленительному. Когда же он стал составлять свою трагедию, то каждому действующему лицу роздал он по одной из составных частей сего мрачного сильного характера и таким образом раздробил величественное свое создание на несколько лиц мелких и незначительных».

Читая это удивительно «театральное» рассуждение о писателе, похожем на актера, который играет всегда только самого себя, для которого смена роли есть лишь смена грима и костюма, нельзя не вспомнить, что писал Пушкин о представителе совсем другой эпохи: «Вольтер... 60 лет наполнял театр трагедиями,

в которых, не заботясь ни о правдоподобии характеров, ни о законности средств, заставил... свои лица кстати и некстати выражать правила своей философии». Пушкин быстро понял, что романтизм, при всей своей новизне, есть «буйное» детище «трезвого» рационализма, – раздраженное на своего «родителя», но кровно с ним связанное, принадлежащее к одной с ним «монологической» системе мироотношения. Философия XVIII века считала человека суверенным и полновластным хозяином вселенной – романтический герой видел, что это не совсем так, но тем более вызывающим было его мятежное самоутверждение, его индивидуалистический «монолог»: романтик противостоял миру, бесконечно воспроизводя перед ним себя, «создавая себя вторично» – в обществе людей или безмолвных скал, все равно.

И Вольтер и Байрон – и рационализм и романтизм – были для Пушкина принципиально недраматургичны, ибо и тот и другой «свидетельствовали» только о себе и о своем толковании мира и истины, а не о самом мире и не о самой истине. Монолог может быть лишь частью драмы, а не драмой; мир же есть драма, и свидетельство о мире есть свидетельство о разных его сторонах, свидетельство, принципиально основанное на учете «другого мнения» о вещи, на учете существования «другой стороны», наличия разных оценок одного и того же явления. «Герой» перестал у Пушкина быть «точкой отсчета» и «абсолютным» объектом внимания, он стал одним из объектов, а внимание переместилось на его связи с окружающим миром, переставшим быть только декорацией, подмостками для «монолога» героя. В конечном счете главным объектом внимания стал не тот или иной «носитель» истины, «персонально» ею обладающий, а проблема в ее реальной многосторонности, в ее «диалогическом» существовании, в ее драме.

Принцип этот стал основным, фундаментальным принципом пушкинского творчества вообще – точнее, не «стал», а обнаружился в Пушкине. Он был свойствен ему и раньше, изначально, и проявлялся стихийно. Он заставил его, едва начав, бросить работу над трагедией традиционно-«монологического» толка, в стиле Озерова, – «Вадим»; он совместил в знаменитом послании «К Чаадаеву» лексику и интонации гражданской лирики и лирики интимно-любовной, что самым решительным образом противоречило поэтическим принципам декабристов, резко разграничи-

вавших «частное» и «общее» и ставивших «личное», интимное, безусловно ниже «общественного»; он сообщал и другим декабристским стихам Пушкина такую полноту вольнолюбивого звучания, которая при всей «неортодоксальности» художественного облика этих стихов была недоступна даже самым ярким творениям «ортодоксально»-декабристского характера. Диалогизмом пронизано все творчество зрелого Пушкина – именно ему обязана глубиной и очарованием его лирика (невозможно окончательно решить, например, что говорит в знаменитом «Я вас любил...»: неслыханное самоотвержение, острая обида и благородное смирение или горечь неоцененного и потому затухающего чувства); сплошь и во всех измерениях диалогичны «Повести Белкина», начиная от цикла в целом, представленного чуть ли не «коллективным» произведением «издателя», укрывшегося под инициалами А.П., Ивана Петровича Белкина и четырех рассказчиков, – и кончая не только любой повестью этого цикла (где все время «накладываются» друг на друга разные восприятия и разные оценки), но и чуть ли не каждой фразой, которую подчас начинает один «голос», иронический, а заканчивает другой, полный драматизма, и наоборот; и не зря один из исследователей назвал каждую из повестей Белкина несостоявшейся трагедией. Наконец, дух подлинной трагедии наполняет поэму «Медный всадник» – именно потому, что это одна из вершин пушкинского диалогизма, где конфликт представлен как принципиально неразрешимая проблема, как великое равновесие двух, казалось бы, неравных чаш весов, как явление парадоксальной «трагической гармонии».

В сущности, все величайшее в искусстве, все, что люди продолжают читать, смотреть и слушать в течение веков, когда бы оно ни было создано, в VIII веке до нашей эры или в XVIII веке нашей эры, какие бы черты времени и направлений ни заключало в себе, – все это в конечном счете в глубине своей стихии диалогично, ибо человеку свойственно, преодолевая – пусть и частично – односторонность своих собственных рассудочных умозрений, интуитивно стремиться к полноте истины (Пушкин высоко ценил гигантов «монологической» эпохи Корнеля и Расина именно потому, что их гений стихийно преодолевал во многом догмы рационалистической эстетики). Необычность гения Пушкина состоит в том, что, осознав мир и взаимоотноше-

ния человека с миром как диалог, как драму, Пушкин не оставил это свое осознание в ведении «чистой» интуиции, а сделал его орудием творческой воли. Диалогизм перестал у него быть лишь стихийно проявляющейся в гении силой, но он не стал и «приемом», используемым эффектно-внешне. Он стал «скрытым» в глубинах и «разлитым» в ткани произведения методом художественного исследования мира и человека. И тогда в «стихии» открылся закон, порядок – космос.

Обращение к драме было первым ответственным шагом на этом пути.

3

Духовной жаждою томим...
«Пророк»

Известно, что начало 20-х годов было для Пушкина периодом тяжкого кризиса, захватившего всю его внутреннюю жизнь.

Участь освободительных движений, поднявшихся в разных концах Европы в эти годы, явившая примеры «возможностей и удобностей» не только «оные производить», но и подавлять, сыграла, конечно, громадную роль в настроениях молодого «певца» русских дворянских революционеров. Он убедился, что «народы тишины хотят, и долго их ярем не треснет», – и в 1822–1823 годах в лирике Пушкина нарастают мотивы все более мрачного разочарования, связанные с этой темой («В.Ф. Раевскому» – «Ты прав, мой друг, напрасно я презрел», «Кто, волны, вас остановил», «Бывало, в сладком ослепленье»), которые достигают поистине белого каления в знаменитом парафразе евангельской притчи о сеятеле (1823): «...Паситесь, мирные народы! Вас не разбудит чести клич. К чему стадам дары свободы? Их должно резать или стричь». В этом полном уничтожающего сарказма монологе перед всем миром Пушкин выступил романтиком не меньшим, чем все «правоверные» романтики вместе взятые, с недоступной никому другому страстью изливая свое раздражение уже не на «тиранов», а на «народы», постыдно равнодушные к романтическому стремлению горстки героев разом переделать мир и осчастливить все человечество. Монолог этот был высшей, предельной точкой

пушкинского «политического романтизма». Пушкин сознавал это сам. Посылая А.И. Тургеневу наиболее «декабристские» строфы написанной ранее оды «Наполеон», он с безнадежной интонацией писал о них: «Впрочем, это мой последний либеральный бред, я закаялся...» – и дальше приводил стихи о сеятеле. Что касается темы Наполеона, то она после этого «предела» становится темой не столько «монологически»-агитационной, не столько политической, сколько историко-философской – знаком загадочности, неисповедимости путей истории с «позитивной» точки зрения. Отношение к великому завоевателю становится принципиально двойственным, «вопросительным»: «Зачем ты послан был и кто тебя послал? Чего, добра иль зла, ты верный был свершитель?»; оценки его – принципиально «диалогическими»: «Мятежной вольности наследник и убийца».

По-новому вставала проблема призвания поэта. Еще в 1821 году она звучит совершенно неожиданно в послании к В.Ф. Раевскому «Не тем горжусь, я, мой певец»: «Не тем, что у столба сатиры Разврат и злобу я казнил, И что грозящий голос лиры Неправду в ужас приводил, Что... страстью воли и гоненьем Я стал известен меж людей, – Иная, высшая награда Была мне роком суждена...» Это была прямая полемика с существующим пониманием передовой и просветительной миссии поэта – «предел» был положен и здесь.

Другие ситуации были также «предельными». Сознание личной несвободы, узничества («Узник», «Птичка»), настроения «ссылочного невольника», достигавшие степени отчаяния, усилились в связи с новой, бессрочной ссылкой. Особая и страшная драма была связана с темой клеветы, воспоминания о которой преследуют Пушкина чуть ли не до конца его дней. За ним полз клеветнический слух о том, что его высекли в Тайной канцелярии; а среди декабристов находились люди, во всеуслышание говорившие о его «ненадежности» и чуть ли не «шпионстве» (в этом подозревает его, например, в своих записках декабрист Горбачевский). Если принять во внимание, что Пушкин, будучи признанным «бардом» декабристов, в то же время не был принят в тайное общество (то ли из заботливости друзей, то ли, в самом деле, будучи сочтен некоторыми слишком легкомысленным) и что, с другой стороны, он уже осознавал сам растущие – при единстве идеалов свободы –

разногласия с мировоззрением и тактикой декабристов, то можно представить себе, насколько сложной и трагической была эта духовная ситуация. Порой, как видно из неотправленного письма к Александру I, дело доходило до мысли о самоубийстве. Мало того, «презренная клевета» была, по всей вероятности, связана с «изменившей дружбой», с «другом-предателем» (этой темой специально занималась в последние годы жизни А.А. Ахматова), о чем с поистине душераздирающим отчаянием говорится в «Коварности» – одном из самых ярких романтических «монологов» Пушкина. К этому прибавлялись интимные драмы, достигавшие подчас огромного напряжения, связанные с ними терзания одиночества, ревности, совести, – нельзя не согласиться, что всего этого вместе было не так уж мало для одного человека, не достигшего двадцати пяти лет. В Михайловское Пушкин приехал в тяжком, болезненно-мрачном состоянии, о котором он уже в 1835 году вспоминает: «Я зрел врага в бесстрастном судии. Изменника – в товарище... всяк предо мной Казался мне изменник или враг».

Так через собственный сложный и горький опыт сердечных драм, утраченных иллюзий, обманутых ожиданий и привязанностей, непредвиденных следствий молодой поэт шел к пониманию того, что жизнь есть поистине драма, – ибо настоящая драма там, где есть непредвиденность ответной реплики, встречного действия, хода событий или общего их результата. Своего рода «манифестом» этого мироощущения становится «Песнь о вещем Олеге», где мироздание обнаруживает в качестве «собеседника» роковую для героя самостоятельность как раз в тот момент, когда герой перестал в эту самостоятельность верить и поверил в свою собственную «суверенность».

Феномен мира как «действующего лица» встал перед Пушкиным. «Лицо» это имело не только свой «характер» и свои законы – оно еще имело, в отличие от человека, вечную жизнь. Homo sapiens оказался только частью мира, а его жизнь – конечной частичкой этого бесконечного целого. И не случайно, что именно в период кризиса наступает у Пушкина тот неизбежный для каждого молодого человека момент, когда он со страшной ясностью осознает неотвратимость смерти и когда гамлетовский вопрос: что ждет там? – начинает требовать ответа. К этому времени относится целый цикл пушкинских стихов на тему смерти и бессмертия

души. Поэт то уверенно утверждает: «Конечно, дух бессмертен мой», – то резко обрывает себя: «Но тщетно предаюсь обманчивой мечте... Ничтожество (небытие – *В. Н.*) меня за гробом ожидает», то снова как будто принимает бессмертие души за аксиому и лишь жалеет навсегда покинуть «мир земной».

Именно в стихах на эту тему размышления все более принимают характер диалога с самим собой, спора двух «я»: одного – «рассудочного», другого – «духовного», одного – эмпирического, конечного, другого – осознающего себя частью бесконечной жизни мира, одного – монологического, другого – диалогического. Высшей точкой этого диалога становится стихотворение «Демон» – портрет странного собеседника поэта, «злобного гения»: «Неистощимой клеветою Он провиденье искушал... Он вдохновенье презирал... На жизнь насмешливо глядел И ничего во всей природе Благословить он не хотел», – и в этом портрете узнаются черты прежнего «друга», героя-«монологиста», не верящего ни во что, кроме своего «я»: «Ничто не могло быть противуположнее поэзии, как та философия, которой XVIII век дал свое имя... все высокие чувства, драгоценные человечеству, были принесены в жертву демону смеха и иронии, греческая древность осмеяна, святыня обоих заветов обругана...». «Демон» все еще был вторым «я» автора. Драма, таким образом, происходит уже не только вовне, между человеком и миром, но и внутри самого человека.

Как раз к этому времени относится набросок «Вечерня отошла давно», где есть такие строки:

Стоят за клиросом чернец
И грешник – неподвижны оба –
И шепот их, как глас из гроба,
И грешник бледен, как мертвец.

Монах

Несчастный – полно, перестань!
Ужасна исповедь злодея!
Заплачена тобою дань
Тому, кто, в злобе пламенея,
Лукаво грешника блюдет
И к вечной гибели ведет...
Я разрешу тебя. Грехов
Сложи мучительное бремя.

Мало кто придавал значение тому, что этот набросок 1823 года, где намечена прямая встреча между жертвой «лукавого» и представителем высшей правды, есть первая (не будем считать «Вадима», в котором нет почти ничего пушкинского) попытка обратиться к драматургической форме, к принципу диалога, и что имя «грешника» вполне могло быть Алеко. Как раз в это время созревал замысел поэмы, прологом или эпилогом которой могла бы быть эта сцена, поэмы, где у Пушкина впервые возникли развернутые и драматургически оформленные диалоги. Эта поэма о человеке, ставшем жертвой собственной глухоты к миру и поэтому пришедшем совсем не к тому, к чему он стремился, была первой поэмой-драмой, а ее герой был первым ярко трагедийным героем Пушкина. Ибо главная трагедия, которая могла бы погнать Алеко на исповедь, происходит внутри него самого, в душе, где уживаются начала и связанные между собой и взаимоисключающие, «беседующие» и конфликтующие – начала свободы и тирании. Это была первая поэма о том, что мир «слышит» героя-«монологиста», но не «слушается» его, более того – отвечает ему, и чаще всего совсем не так, как тому хочется.

Драматическая форма надвигалась на Пушкина, становилась необходимой, без нее уже нельзя было жить. «Драма стала заведовать страстями и душою человеческою», – писал он позже. Приехав в Михайловское и не закончив еще «Цыган», Пушкин пишет свой первый диалог.

4

Мне кажется, я весь переродился.
«Каменный гость»

Было время, когда объективность Пушкина, не разобравшись в ее природе, понимали как позицию «по ту сторону добра и зла». Между объективностью, равным вниманием ко всем «сторонам», ко всем точкам зрения, – и безнравственностью (или «наднравственностью»), по существу, не делали разницы, забывая о том, что никакое справедливое и нравственное суждение немыслимо без беспристрастия. Что же касается самих нравственных норм, то есть понимания Пушкиным, по какую сторону находится доб-

ро, а по какую – зло, то здесь безошибочный ориентир дают те его произведения, которые принято называть «покаянными». Здесь суд был поистине бескомпромиссен и жесток. Вряд ли кто еще из русских поэтов был так сурово беспристрастен к самому себе, как он, так мало себя «жалел» и так мужественно и беспощадно «расправлялся» с собою самим. Потрясающее «Воспоминание» 1828 года есть образец этой безжалостной объективности: «И с отвращением читая жизнь мою, Я трепещу и проклинаю» – «Но строк печальных не смываю»: собственный грех, пусть давний, им оплакан и проклят, но не забыт и не прощен, ибо это не в его власти. И именно в этой его особенности источник того, что мы называем пушкинской чистотой, – при всем том, что подобных «печальных строк» (они далеко не все «прочитаны» нами) было в его жизни немало.

Известно, что Пушкин чаще всего воплощал свои переживания не тут же, не в самый их момент, а с некоторым «запозданием», необходимым для того, чтобы, отдалившись, прояснить, «рассмотреть» и объективировать их. Именно так, на переходе поэта к «новому» состоянию, возникли два пушкинских диалога: «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824) и «Сцена из Фауста» (1825).

Представляющие собой переходное звено от лирики к драме, эти диалоги есть действительно в чистом виде диалоги «для чтения» и на сцене «разыгрываться в лицах» не могут без искажения их внутреннего смысла. Причина не только в отсутствии внешнего сюжета и в других особенностях. Главная причина в том, что на обоих диалогах лежит печать авторской субъективности, личных страстей автора. Достаточно беглого взгляда, чтобы понять, что «автор» – это, конечно, Поэт и, конечно, Фауст, и что оба эти персонажа – более лирические, нежели драматические.

Объясняется это подчеркнутой автобиографичностью. В первом диалоге воспроизведена сложнейшая духовная ситуация, связанная, в частности, с тем, что Пушкин стал, по сути дела, первым профессиональным литератором России, первым писателем, сделавшим доход от своего творчества главным средством существования. Это не только чрезвычайно обострило проблему взаимоотношений писателя с властями и цензурой, связав вопрос об авторской принципиальности и творческой

свободе с вопросом о житейском благополучии, но и по-новому поставило проблемы «поэта и публики», «словесности и коммерции». Второй же диалог в большей степени отражает коллизии частной жизни, связанные уже не с творческой, а с «личной» совестью, с ее угрызениями, с теми «строками», которые человек перечитывает «с отвращением», сгорая от стыда, «трепеща и проклиная». Именно по причине этой беспристрастности суда над самим собой точки зрения «собеседников» в обоих диалогах прочно уравновешены и «субъективность» автора нисколько не мешает ему объективно представить обе позиции во всех их «положительных» и «отрицательных» сторонах. Неверно, как это нередко делают, рассматривать Книгопродавца только как торгаша, Мефистофеля – только как низкого циника, а Поэта и Фауста – как их жертвы. Книгопродавец – умный и трезвый «деловой человек», его первые слова («Стишки для вас одна забава...» и пр.) вовсе не обязательно его собственное мнение – это главным образом мнение «толпы», которое он вынужден перед Поэтом представлять и которое с шутливым цинизмом напоминает Поэту; многое из того, что он говорит, верно: преследуя свою выгоду, он предлагает реальный, а не «идеальный» способ выполнения Поэтом своего предназначения. Мефистофель – циник, бес, «князь тьмы», но он говорит Фаусту чистую правду, и его разоблачения нужны Фаусту. Оба диалога есть, в сущности, не споры персонажей, а споры позиций, и отличие их от драмы, невозможность представлять их «в ролях» объясняется тем, что Поэт и Фауст сами могли бы встать на позиции своих собеседников, сами могли бы сказать себе и о себе то, что они слышат, – могли бы, но...

Вот тут мы и сталкиваемся с тем, что составляет основу и жанра, и построения диалогов, и их смысла.

Если проделать с «Разговором книгопродавца с поэтом» простой эксперимент и «вынуть» из него реплики Книгопродавца, получится (исключая финал) одно и притом совершенно цельное лирическое стихотворение (в которое вошло кое-что из стихов поры кризиса) – один лирический монолог. Со словами Книгопродавца этого сделать нельзя: Книгопродавец применяется к Поэту, отвечает на его излияния, ищет к нему подходы – одним словом, слышит его, – стало быть, «входит в его положение» – и

именно поэтому с самого начала оказывается на его «поле», теснит и «выигрывает».

Поэт же слышит только себя, Книгопродавец для него лишь аудитория. Его позиция хоть и высока, но целиком монологична. Он «открыл» для себя мир раз и навсегда – и этот мир ему не по душе, потому что не понимает его, Поэта, или понимает, но по-своему, не под его диктовку. Поэтому он не может осмыслить себя в системе реальных жизненных связей. Он хочет «свободы» писать «из вдохновенья, не из платы», а идет к тому, что, с его точки зрения, есть несвобода; отказываясь вначале от любых видов «платы»: денег, славы, успеха у женщин, – он в конце концов сходится с Книгопродавцем на самой «низменной», «мирской» форме платы. Он жалуется на публику и женщин: «Нечисто в них воображенье... И признак бога, вдохновенье, Для них и чуждо и смешно», – и не понимает, что он сам виноват в этом. Сугубо личные «излияния» Поэта как раз особенно притягательны для «толпы» с ее поверхностным, корыстным и суетным любопытством к чуждой душе, с ее извращающим «нечистым воображеньем». Но они почему-то не нужны той Единственной, для кого он хотел бы писать. Почему? Он сам безотчетно об этом «проговаривается»:

Земных восторгов излиянья,
Как божеству, не нужно ей.

«Земные восторги» – удел толпы; «божеству» нужно «признак бога – вдохновенье»; высокое искусство, неуязвимое для «нечистого воображенья», есть искусство «святых восторгов» – искусство не сообщения миру себя, а сообщения с миром, искусство, воссоединяющее человека с Бытием, с «вечным» и «святым», и потому понятное в итоге миру.

Поэт еще не понимает этого, и потому чем выше он «воспаряет» со своими «земными восторгами», тем сильнее притягивает его к себе грешная земля, «низкая» действительность, и, в конце концов, он падает оттуда, откуда всего больнее падать, – с высот «свободы», которую он «избирает», на «железную» почву «века-торгаша». Он получает – свое.

В «Сцене из Фауста» невозможно «вынуть» реплики одного персонажа и оставить другие. Зато возможно другое: удалить

наименования действующих лиц – и тогда станет совершенно ясно, что перед нами – один монолог, вернее – «монодиалог», разговор с самим собой. Конфликт с «высот» передвинулся в глубины человеческой души. С Фаустом происходит то же, что происходило с Поэтом: герой-монологист, озабоченный лишь тем, чтобы использовать мир в своих интересах, «с жизни взять возможну дань», в результате сам стал ареной, на которой орудует теперь «дух отрицанья, дух сомненья», «князь мира сего», стремящийся искоренить из Фауста остатки веры и надежды. Если самые ужасные для Фауста слова Мефистофеля «передать», в порядке «разговора с собой», самому Фаусту: «Тогда (во время совращения Гретхен – *В. Н.*) Плодами своего труда Я забавлялся одинокой, Как вы вдвоем», – то получится истинная и страшная правда: именно Фауст забавлялся одинокий, он взял себе Гретхен «без остатка», не давая ей ничего, и это кончилось тем, что он отобрал у нее и жизнь. И Фауст, только что вспомнивший о Гретхен как о доказательстве того, что счастье еще возможно, низвергается оттуда, откуда страшнее всего низвергаться.

Здесь уже герою не предъявляются ни доводы, ни убеждения откуда-то извне, как было в первом диалоге. Мефистофель, в сущности, не говорит ничего своего, он лишь издевательски подставляет собеседнику зеркало – и герой, считавший своей миссией воспроизведение себя самого перед миром, как перед безмолвной публикой, видит, что он остался наедине с «призраком себя». Призрак этот и есть дьявол, который в ответ на каждую претензию Фауста швыряет ему в лицо его самого.

(«Принципу зеркала» суждено было сыграть огромную роль в творческом методе Пушкина; но есть жанр, в котором этот принцип выступил наиболее обнаженно-символически, – это, конечно, сказка. Зеркальце – единственный «собеседник» Царицы-мачехи, видящей и любящей в мире только себя, это ее второе, духовное «я»; убедившись в правоте этого «я», увидев воочию торжество истинной красоты – правды, Мачеха разбивает в сердцах зеркальце – и умирает сама.)

Оба диалога построены однородно и напоминают шахматные партии с заранее известным исходом, потому что ни Поэт, ни Фауст не знакомы с тайнами «игры», не чувствуют «партнера». Они

похожи на актера, который забыл обо всем, кроме себя, обливается в свое удовольствие слезами, не вызывая реакции публики и мешая играть другим.

Оба диалога описывают круги: Поэт и Фауст в силу сходных причин приходят как раз к тому, от чего им хотелось бы избавиться. В сущности, это один и тот же круг, повторяемый на разных уровнях, ниже и ниже, как у Данте. Он сужается: Фауст терпит поражение скорее и проще, чем Поэт, – в том же 1825 году Пушкин набрасывал уже диалоги к драме о Фаусте в аду. Образы Поэта и Фауста тяготеют к совмещению – это один герой, черновики обоих диалогов местами совпадают, доказывая это. Роковое «возвращение» по кругу к самому себе объясняется тем, что человек сделал самого себя центром вселенной и «вращается» вокруг самого себя. Он, по сути дела, и не «возвращается», он просто не может убежать от себя.

И все же он пытается «бежать». Поэт стремится «вверх», к творчеству, к свободе. Фауст отчаянно отстаивает последние крохи души, и в его вопле: «Сокройся, адское творенье! Беги от взора моего!» – слышится безумный стыд, слышится: «Отойди от меня, Сатана». Это значит, что человек инстинктивным, глубинным чутьем ощущает наличие другого центра, другой опоры – вне себя. Его тянет туда, но притяжение того, что Пушкин назвал «земными восторгами», возвращает его обратно. Все зависит от того, найдет ли и осознает ли человек эту опору и в какое отношение к ней он себя поставит.

В «Сцене из Фауста» Пушкин создает отчаянную ситуацию. Отчаяние есть та грань, на которой может произойти выбор, волевой рывок. Фауст должен либо признать правоту Мефистофеля, утверждающего, что мир – хаос и бессмыслица, либо поверить, что в мире есть свой порядок, что этот порядок ему, Фаусту, ничем не обязан и ничего ему не «должен», что не мир обязан «признать» Фауста, а Фаусту нужно обновиться.

Два диалога Пушкина – это диалоги для чтения, а не для разыгрывания, потому что это диалоги с самим собой и потому что в них нет еще «судьбы человеческой», есть лишь возможность той или иной судьбы. Именно по этой причине оба произведения принципиально диалогичны и столь же принципиально несценичны в актерском понимании.

Диалоги были написаны Пушкиным как запись своего кризиса. Он кончался, но «строки» его не смываются. Диалоги стали своего рода исповедью поэта и человека, облегчающей и очищающей душу после испытаний и заблуждений.

В свое время Пушкин писал о Кавказском пленнике: «Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души...» Эту «старость души» он изобразил в Фаусте – рядом с «младенчеством души» Поэта. «Земные восторги» Поэта – это восторженность перед собою самим; настоящие «наслаждения» жизни много радостнее, и их можно найти только «вне себя».

Эти первые пробы в диалогическом жанре – как набросок пером. Их построение сухо и просто – потому что Пушкин выявляет в них саму структуру несвободы. Он уже может это сделать четкими штрихами, потому что смотрит на нее со стороны. Уже начат «Онегин», и «Разговор книгопродавца с поэтом» печатается как предисловие к первой главе «свободного романа». «Сцена из Фауста» пишется уже тогда, когда идет работа над «Борисом Годуновым». Найден выход «из себя». Незадолго до «Сцены из Фауста», после «Разговора книгопродавца с поэтом», пишутся «Подражания Корану», полные вдохновения, силы и веры.

«Нет, не покинул я тебя», – говорит в первом из «Подражаний» Аллах, обращаясь к своему пророку. А весь цикл кончается так:

И чувствует путник и силу, и радость;
В крови заиграла воскресшая младость;
Святые восторги наполнили грудь:
И с богом он дале пускается в путь.

5

Бертольд
Золота мне не нужно, я ищу одной истины.
Мартын
А мне черт ли в истине, мне нужно золото.
«Сцены из рыцарских времен»

В наше время понятия «трагедия», «трагическое» измельчены и «секуляризованы». Будучи внесены в быт из «высоких» сфер философии и эстетики, «снизившись» в нем и став синонимами мрачного, тяжкого и безысходного, они затем вернулись в сферу искусства, «нагруженные» именно такими, «бытовыми», значениями – значениями, которые для Пушкина никогда не были изначальными, основными или исчерпывающими смыслами этих слов (иначе трудно было бы, например, понять его слова о том, что «высокая комедия... нередко близко подходит к трагедии»). По давней и справедливой традиции он воспринимал понятие трагедии как жанра в тесной связи с философским значением этого слова. Трагедийным для него – будь это в «Моцарте и Сальери», «Пиковой даме» или «Медном всаднике» – был протекающий в истории или в сфере духа неразрешимый и неснимаемый конфликт, получающий только видимый исход, но, по существу своему, самим этим исходом подтверждаемый и возобновляемый. «Победа» и «выигрыш» одной из «сторон» имеют в трагедии значение принципиально преходящее, непреходящей остается сама противоположность неких духовных начал, сама конфликтная ситуация.

Здесь, пожалуй, и заключено то, что составляет глубинную основу и самой драматургии Пушкина и его воззрений на драму и на трагедию, которую считал он «наименее понятым жанром».

Обыкновенно, говоря об этих воззрениях – об «истине страстей», «правдоподобии чувствований», о верности исторической правде, о народности, о «судьбе человеческой» и «судьбе народной», об условности внешнего «правдоподобия» и проч., – обходят стороной как раз то положение, из которого, по сути

дела, все эти требования вытекают, – то положение, которое в статье о «Марфе Посаднице» и набросках к этой статье определено, как «сии первоначальные необходимые условия» для драматического творчества. «Сии условия» такие:

«Драматический поэт, беспристрастный, как судьба... не должен хитрить и клониться на одну сторону, жертвуя другою. Не он, не его политический образ мнений, не его тайное или явное пристрастие должно... говорить в трагедии... Не его дело оправдывать и обвинять, подсказывать речи...»

«Что нужно драматическому писателю? Философию, бесстрастие, государственные мысли историка, догадливость, живость воображения, никакого предрассудка (то есть предвзятых воззрений на предмет – *В. Н.*), любимой мысли. Свобода».

Не случайно «бесстрастие» стоит у Пушкина рядом с «философией» и «свободой». Философию он понимал как свободное от пристрастий исследование положения и сути вещей. «Драматический поэт, беспристрастный, как судьба», должен показываемое явление «изобразить столь же искренно, сколь глубокое, добросовестное исследование истины и живость воображения юного, пламенного ему послужило...»

На последние слова хотелось бы особо указать тем, кто в недоумении останавливается перед заявлениями «пламенного» и «страстного» Пушкина о необходимости «беспристрастия» и даже «бесстрастия» или проходит мимо них, как мимо проповеди бездушного олимпийства.

Можно понять, откуда идут подобные заблуждения. Многие из нас привыкли путать со «страстностью» и «пламенностью» – пристрастность и необъективность в понимании и толковании вещей, то есть представлять естественный и неотъемлемый от человека недостаток высоким творческим достоинством; привыкли путать поиски и утверждение истины – с самоутверждением.

Пушкин на этот счет – и в особенности применительно к драме – придерживался прямо противоположного мнения, которое может нравиться или не нравиться, но которое нужно учитывать для того, чтобы понимать его драматургию, его театр. Одностороннюю, самоутверждающуюся «страсть» художника он называл «восторгом», который, по его мнению, «исключает спокойствие, необходимое условие прекрасного». Он резко противопоставлял

«восторгу» «вдохновение» – «расположение души к живейшему принятию впечатлений, следственно, к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных». Здесь точно сформулирован отказ от «монологического» подхода, порождающего лишь «восторг», и определен «беспристрастный», «диалогический» принцип, порождающий «вдохновение», которое составляет условие раскрытия истины как она есть.

Мысли эти записаны как раз в пору работы над «Борисом Годуновым»; сама природа их «театральна» – мы уже говорили о том, что актер не может глубоко воздействовать на публику в состоянии «восторга», – состояние это субъективно, поверхностно, не создает контакта со зрителем, ибо не требует от него «взаимности»; всем известно, что «волнение» на сцене должно сочетаться со спокойствием – «необходимым условием прекрасного».

«Беспристрастием» и «бесстрастием» Пушкин называет то творческое самоотвержение, тот выход «из себя», которые помогают драматическому поэту становиться на самые противоположные позиции: переноситься в разные эпохи, перевоплощаться в разные личности, усваивать себе самые разнообразные страсти во всей их полноте, живости, со всем размахом «воображения юного, пламенного» – другими словами, – совершить высший творческий подвиг: отказавшись от своих «пристрастий», «интересов» и жажды «выигрыша» какой-либо из «сторон», отвести «освободившееся место» под поле битвы чужих страстей, пристрастий и интересов, борьба которых и составляет содержание трагедии. Именно такое беспристрастие и бесстрастие есть, по мнению Пушкина, главная страсть художника, сочетающая «живость воображения юного, пламенного» с тем истинным «вдохновением», которое «нужно в геометрии, как и в поэзии». Людей много, а Истина – едина, и чтобы постигнуть ее и донести до людей, нужно идти к ней, а не подчинять ее себе или, подобно Мартыну, заменять ее «золотом» эфемерного «выигрыша». Вот почему у Пушкина строго и неукоснительно соседствуют «беспристрастие» с «живостью» и «пламенностью», «бесстрастие» создает почву для «истины страстей», а требование: «никакого предрассудка», никакой «любимой мысли» – есть непременное условие для того, чтобы в трагедии говорили «люди минувших дней, их умы, их предрассудки», чтобы был показан «минувший век во всей его истине».

Надо сказать, что ударение тут нужно делать на «истине», а потом уже – на «минувшем веке» (против исторической точности, как отмечает Пушкин, грешили и Шекспир, и Расин, и Кальдерон, что не мешало им быть великими драматическими поэтами). «Воскресить минувший век во всей его истине» нужно не только ради истории этого века. Истина – едина, и каждый век своей историей и своим опытом свидетельствует в конечном счете именно об этой единой истине, о большем или меньшем приближении к ней – такое убеждение Пушкина вытекает из всего его творчества. И когда он писал в письме об «ушах», которые «торчат» из-под колпака Юродивого, то это значило, что «Борис Годунов» написан человеком XIX века, который не навязывал «уши» своей злободневности XVII веку, но, наоборот, пытался «переселиться» в Историю, в ней ища ответов на вопросы. Он предлагал читателям и зрителям будущих «столетий» вовсе не те «обиняки», намеки, allusions, о которых он говорил со своими современниками, а то постижение мира, ту универсальную «структуру», которую он открыл, исследуя Истину со всем возможным художническим беспристрастием вдохновения, позволившим ему увидеть эту структуру живой и действительной в «людях минувших дней, их умах, их предрассудках», их страстях, – в проясняющем отдалении времени.

Ибо он и в самом деле представлял обретенное им в драме понимание мира и человека живым и универсальным.

Но почему же тогда он пишет: «Драма представляет... необыкновенное, странное происшествие»? Какая универсальность может быть в «необыкновенном», в «странном»?

Ответ на это дают несколько строчек его статьи «Об Альфреде Мюссе» – и даже не самой статьи, а сноски к последней ее фразе. Пушкин напоминает слова Горация, приведенные Байроном: «Difficile est proprie communia dicere».

«Если будем понимать слова Горация, как понял их английский поэт, то мы согласимся с его мнением: трудно прилично выражать обыкновенные предметы», – пишет Пушкин. На самом деле понимание Байрона неточно. Вернее слова Горация перевести так: «Трудно по-своему выражать общее» или: «Трудно в особенном выражать общее». Пушкин уточняет смысл цитаты в сноске: «Communia значит не обыкновенные предметы,

но общие всем (дело идет о предметах трагических, всем известных, общих, в противуположность предметам вымышленным)».

Слово «трагических» выглядит здесь неожиданным. Почему оно возникло?

Итак: «обыкновенное» и «общее» для Пушкина далеко не одно и то же. Напротив: «общее», «общее всем», «всем известное» нередко находится в ряду предметов «необыкновенных» (или «странных»).

И вот это «общее» и в то же время «необыкновенное», вот это «всем известное» и одновременно «странное» есть трагическое. Для Пушкина это так естественно, что он даже не разъясняет подробно, почему он понимает трагическое и «общее» именно так.

Он понимает «общее» и «трагическое» так, как в свое время понял это Достоевский. Полемизируя с теми, кто упрекал его в том, что он якобы изображает не «норму», не «правило», а «исключения» из общего правила, Достоевский утверждал, что изображаемые им «исключения» и есть общее правило. И эти изображаемые им «исключительные» образы и ситуации были образами и ситуациями трагическими.

Пушкин понимает трагическое как «странное», «необыкновенное» и одновременно как «всем известное» и «общее всем» потому, что главное содержание трагедии для него – взаимоотношения человека с истиной. Все люди в глубине души знают и чувствуют, «что есть истина», что «надо» делать и чего «не надо» делать: это знание есть «общее всем». Но в практике «мира», в процессе человеческой жизни и человеческой истории те же люди постоянно входят с этим знанием и чувствованием в конфликт. Конфликт этот есть драма, то есть «странное, необыкновенное происшествие», потому что люди знают, что делают то, чего не надо бы делать, и все же делают это. Истина есть «общее всем», «всем известное», – но и нарушение ее, насилие над ней, отклонение от пути к ней – тоже есть «общее» и «известное всем».

И именно эти драматические отношения людей с истиной и движут жизнь «мира», его драму, его трагедию.

«Тут дьявол с богом борется, а поле битвы – сердца людей», – говорит Достоевский. Это продолжение пушкинской мысли: «Драма стала заведовать страстями и душою человеческою».

И только тот, по Пушкину, может создать трагедию, отразить в ней драму жизни, кто может беспристрастно увидеть эту драму, беспристрастно отразить, как и каким образом происходит «отклонение» от истины, показать «борьбу» «как в зеркале» – и этим потрясти сердца.

...Еще раньше, юношей, Пушкин чувствовал парадоксальную природу истинного творческого подъема, в котором нет никакого «вольтажа» и пламя сердца сочетается с «холодной головой»:

И быстрый холод вдохновенья
Власы подъемлет на челе...

Это жгучий холод прикосновения к Истине, ради которой и существует искусство, способное «глаголом жечь сердца людей». Это то, что Гоголь назвал в Пушкине «верховною трезвостью ума».

Понимание того, что необходимо «драматическому поэту», Пушкин в большой мере распространял и на все искусство вообще – и не только на собственно искусство: «Не говорю о беспристрастии – кто в критике руководствуется чем бы то ни было, кроме чистой любви к искусству, тот уже нисходит в толпу, рабски управляемую низкими, корыстными побуждениями».

Не могло быть ничего более противоположного ни этим взглядам, ни содержанию и пафосу первой трагедии Пушкина, чем та реакция современников, о которой он писал издателю «Московского вестника», напоминая о публикации Сцены в Чудовом монастыре и об образе Пимена с его «совершенным отсутствием суетности, пристрастия», с его «младенческим и вместе мудрым» характером: «Мне казалось, что сей характер все вместе нов и знаком для русского сердца; что трогательное добродушие древних летописцев... украсит простоту моих стихов и заслужит снисходительную улыбку читателя; что же вышло? Люди умные обратили внимание на политические мнения Пимена и нашли их запоздалыми... Тем и кончился строгий суд почтеннейшей публики... Благодаря французам мы не понимаем, как драматический автор может совершенно отказаться от своего образа мыслей, дабы совершенно переселиться в век, им изображаемый. Француз пишет свою трагедию с Constitutionnel или Quotidienne перед гла-

зами, дабы шестистопными стихами заставить Сциллу, Тиберия, Леонида высказать его мнение о Виллеле или о Кеннинге. От сего затейливого способа на нынешней французской сцене слышно много красноречивых журнальных выходок, но трагедии истинной не существует».

Реакция привыкшей к «журнальным выходкам» публики на «Бориса Годунова» была (если применить здесь выражение Германа Гессе) реакцией представителей «фельетонистической эпохи» на поставленные поэтом глубокие и вечные проблемы. Здесь и пролег основной водораздел между Пушкиным и современной ему публикой.

6

...и виждь, и внемли,
Исполнись волею моей...
«Пророк»

Одним из самых острых споров, связанных с появлением «Бориса Годунова», был спор о герое этой трагедии. Не найдя героя ни в Борисе, ни в Самозванце, трагедию стали считать переложением в сценах «Истории» Карамзина, скопищем «китайских теней» – в лучшем случае «драматической поэмой».

Поиски героя продолжались долго. Наконец было найдено, что главный герой трагедии – народ, что он у Пушкина является субъектом истории, а «мнение народное» определяет ее ход. Но почему-то ни одна постановка, вдохновленная этой идеей, существенно не изменила сценической судьбы «Бориса Годунова»; трагедия все еще нередко подозревается в несценичности, объяснением которой выставляются самые разные причины, в том числе даже технические.

Все это происходит, думается, потому, что найденные до сих пор решения проблемы героя применительно к пушкинской драматургии неверны в самой своей основе. Они неверны потому, что неверна сама постановка проблемы. Они неверны потому, что, ища в трагедии «главного героя», «субъекта», мы стоим как раз на таких позициях, которые Пушкин и теоретически и самой трагедией отвергал.

Современникам Пушкина простительно было ошибаться насчет его взглядов, поскольку они не знали многих его мыслей. Мы находимся в ином положении, но не замечаем этого.

Мы цитируем на каждом шагу знаменитую пушкинскую формулу, не вникая, однако, достаточно в ее смысл и в сами слова, которым Пушкин, как известно, придавал большое значение:

«Что развивается в трагедии? какая цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная».

Обратим внимание на слова Пушкина, который всегда необыкновенно точен терминологически. Пушкин вообще не говорит о герое трагедии.

Мало того: свободно и постоянно употребляя слово «герой», «наш герой» в жанрах традиционно «монологических» – романе, поэме, – он, говоря о драме, решительно нигде не употребляет слова «герой», признавая, стало быть, тем самым эту категорию принципиально непригодной для драматургии. Там, где мы обычно говорим «герой» и «герои», он всегда говорит «лицо» и «лица». Вопрос же о «главном герое» он заменяет другим: «Ошибочное понятие о поэзии вообще и драматическом искусстве в особенности. Какая цель драмы?»; «Что развивается в трагедии? какая цель ее?» – вопросом о предмете трагедии.

«Человек и народ» – предмет трагедии, ее «цель», но не герой и не герои.

Далее Пушкин уточняет: «Судьба человеческая, судьба народная». И само употребление слова «судьба» окончательно упраздняет вопрос о «главном герое» как персонаже. Ибо понятие о «главном герое» подразумевает в той или иной мере субъекта действия, происходящего в драме; а понятие «судьбы» у Пушкина, к тому же судьбы трагедийной, – отменяет такого субъекта. Судьба трагического – и драматического вообще – «лица» у Пушкина определяется в конечном счете не тем, какие действия оно производит как «субъект», как одинокий и ни от чего не зависящий «монологист», а тем, что с этим «лицом» происходит в результате столкновения этих его действий с действиями других «лиц» в общем драматическом движении; судьба определяется не тем, что «субъект» делает «сам», а тем, что из этого получается в итоге. Судьба трагического «лица» (если оно – трагическое, а трагедия – трагедия) окончательно определяется не самими по

себе его субъективными желаниями и действиями на протяжении драмы – судьба располагается, «развивается» между этими его желаниями и действиями, с одной стороны, и объективным конечным результатом столкновения с другими желаниями и действиями, результатом диалогического общения героя с миром – с другой.

Если же, не внемля этим соображениям, мы все же будем искать в «Борисе Годунове» «главного героя» как «субъекта» движения драмы, то нам не останется ничего иного, как прийти к Пимену.

Лицо это замечательно как раз своим «надтрагедийным» положением: у него нет «судьбы» в трагедийном понимании – она определена и завершена до начала действия, она осталась в том прошлом, которое теперь «безмолвно и спокойно» расстилается перед взором летописца. У него нет никаких личностных и «монологических» интересов в «мире», и что бы ни случилось, он останется смиренным иноком и Свидетелем Истории.

И в то же время лицо это замечательно тем, что, оставаясь бесстрастным, беспристрастным, «безымянным» и неизменным свидетелем, слушающим историю, но не принимающим никакого деятельного участия в ее нынешнем течении, оно оказывает на это течение – и тем самым на действие трагедии – максимально возможное для человека влияние: именно в келье Пимена происходит завязка действия.

Не забудем, однако, что речи Пимена направлены вовсе не к «завязке», не к активному действию, а в прямо противоположную сторону: он стремится умиротворить Григория, волнуемого «мирскими страстями», и убедить его, что истинное «блаженство» – здесь, в монастыре, в «усердном, безымянном» труде во славу бога и для «ведения» «потомков православных». Но именно постольку, поскольку он находится в диалоге с представителем «мирской» психологии, эти речи приводят к совсем иному результату. Убеждая Григория примером Иоанна Грозного, приходившего сюда, он вспоминает затем, в качестве другого примера, Феодора Иоанновича – и вдруг, совершенно неосознанно, меняет интонацию своего повествовательного и увещевающего монолога: «О страшное, невиданное горе! Прогневали мы бога, согрешили. Владыкою себе цареубийцу Мы нарекли».

Этот момент – пример тончайшего ощущения Пушкиным законов сцены. Характер «собеседника», манера поведения Григория, слушающего рассказ со смятенной «мирскими» искушениями, «земными восторгами» душой, оказывает невольное действие на самого Пимена и на его речь[84]: в смиренном монахе пробуждается его эмоциональная память «мирского» свидетеля ужасных событий. Но Пимен и тут остается собой: его слова относятся к Борису лишь «во вторую очередь»: «Прогневали мы бога, согрешили... Мы нарекли». Перед нами не диктующий монолог, а самоосуждение, и не суд, а констатация уже вершащегося суда и «предсказание», распространяющееся на всю трагедию.

Именно здесь – «первотолчок» сюжета. Ибо, в противоположность Пимену, «монологист» Григорий не чувствует собеседника, не слышит, что суд уже идет, он понимает слова Пимена по-своему, по-мирски, – и трагедийное действие начинает развиваться с катастрофической быстротой. В конце сцены становится ясно, как далеко успел Григорий за это время «отклониться» от истинной сути разговора. В тот величественный момент, когда ничего не подозревающий Пимен завершает в трагедии свою миссию и «передает» «брату Григорию», который «грамотой свой разум просветил», свой труд: «Описывай, не мудрствуя лукаво все то, чему свидетель в жизни будешь», – «брат Григорий» счел более заманчивым принять на себя миссию прямо противоположного рода и выбрал «судьбу» не свидетеля, а вершителя. Отказавшись от «труда», передаваемого ему, и оставляя Пимена свидетельствовать о «божьем суде», на себя он берет задачу «суда мирского», который зальет новой кровью еще не запекшиеся старые раны России.

Так происходит, быть может, самое потрясающее событие трагедии: из кельи «безымянного» свидетеля Истории, почти что со страниц, где записывается ее ход и «застывает» в бесстрастном безмолвии, – именно оттуда, как из тучи карающая молния, вылетает слово правды, которому суждено сжечь и «преступника» и «карателя», а самому остаться, вернуться на те же страницы и

[84] Давно известно, что в беседе человек часто неосознанно «приспосабливается» к слушающему, в какой-то мере «уподобляется» ему, – хорошие актеры знают это. Установлено, что по стилю пушкинских писем нередко можно угадать, кому они адресованы.

продолжить их. Рожденное Историей, оно ее порождает и ей принадлежит. И Пимен к этому отношения почти не имеет – он пророк, а не «подстрекатель», и его слово отделилось от него, едва сорвавшись с его уст и само став одним из «лиц» трагедии.

Таким образом, и здесь бессмысленно – и теоретически и сценически – искать «главного героя» в персонаже. Речь может идти лишь о степени участия разных «лиц», в том числе и народа, в общем драматическом действии. Ибо результаты этих действий вовсе не таковы, каковы должны бы быть результаты действий «субъектов»: Борис сокрушен и побежден, Самозванец обречен, народ обманут. Налицо не «свершения», а «судьбы», не ожидаемая «плата», а неожиданная расплата, не награда, а возмездие. Действия, которые их «субъектам» казались поступательными, направленными «прямо», без их ведома отклоняются от цели, а сюжет в целом описывает круг: трагедия начинается разговором двух бояр об убийстве Борисом мальчика Димитрия Иоанновича, царевича, – в последней сцене бояре убивают другого мальчика, царевича Феодора Борисовича.

Это не фатализм и не принцип «все повторяется». С другой стороны, конечные результаты действий не просто парадоксальны по отношению к намерениям и желаниям «действующих», они не хаотически парадоксальны, в них нет никакого «абсурда», и «неожиданны» они только с точки зрения самих «действующих». С объективной же точки зрения в этом парадоксе открывается строгая закономерность. А именно: между началом и концом трагедии как бы поставлено зеркало – и это почти не метафора: ситуация финала в буквальном смысле слова «зеркально», обратно, отражает ситуацию экспозиции:

Экспозиция:	Финал:
I) в начале, при избрании цареубийцы Бориса, нам показывается безразличие народа, почти равное молчанию;	III) в начале народ кричит: «Да гибнет род Бориса Годунова!»
II) потом его побуждают кричать, умолять Бориса стать царем;	II) потом его хотят заставить кричать: «Да здравствует царь Димитрий Иванович!»;
III) в ответ на что он кричит: «Ах, смилуйся, отец наш...» и проч.	I) в ответ на что он безмолвствует.

Таким образом, «парадоксальный», «неожиданный» результат действий оказывается непосредственно связан с этими действиями, закономерно продиктован ими. Происходит «усиленный повтор»: крики народа в финале экспансивнее, попытки бояр воздействовать на народ – очевиднее, безразличие обращается в трагическое безмолвие.

Эта символическая «зеркальность» есть общий структурный принцип трагедии, действующий на разных ее «уровнях».

Вот одна из важнейших сцен – «Площадь перед собором в Москве». Зеркальность ее построения оказывается поистине феноменальной даже при поверхностном рассмотрении.

1. Сцена начинается репликами о молебствии, при котором присутствует царь; только что анафематствовали Отрепьева;

– сцена, кончается словами царя: «Молись за меня, бедный Николка», – и ответом Юродивого: «Нет, нет! нельзя молиться за царя Ирода – богородица не велит», – иными словами, анафемой Борису.

2. В шестой реплике от начала говорится о том, что «царевичу поют теперь вечную память»;

– в четвертой реплике от конца: «Николку маленькие дети обижают... Вели их зарезать, как зарезал ты маленького царевича».

3. После седьмой реплики от начала – народ ошибается: «Чу! шум. Не царь ли?» – и в ответ саркастическая усмешка судьбы: «Нет, это юродивый». Входит Юродивый, принятый было за царя, – «в железной шапке, обвешанный веригами, окруженный мальчишками» – и просит милостыню у Старухи, потом молится за нее;

– на седьмой реплике от конца – выходит «настоящий» царь – в шапке Мономаха, обвешанный драгоценностями, окруженный боярами. Раздает нищим милостыню; после чего Юродивый отказывает царю в молитве.

4. Между этими «зеркальными» выходами происходит «конфликт» Юродивого с мальчишками.

В чем смысл всего этого?

В том что:

– в начале поют вечную память убитому мальчику;

– в середине мальчишки обижают «блаженного»;

– в конце «блаженный», этот «взрослый ребенок», наносит страшный удар убийце мальчика.

Так посредством детей, при их невольном, символическом содействии, к Борису «зеркально» возвращается его преступление.

Космос жизни, ее закон, ее порядок, вступает в действие; именно космос и порядок – ибо хаос «зеркалом» быть не может.

Симметрия распространяется от сцены концентрически, как круги от брошенного в воду камня: «по обе стороны» сцены – анафемы лжецарю, убийце мальчика, и Лжедимитрию, будущему убийце другого мальчика; за пределами сцены: до нее – убийство лжецарем Борисом настоящего царя, Димитрия, после нее – гибель самого царя Бориса, сокрушенного Лжедимитрием.

Так отдельная сцена оказывается «однородной» по структуре со всей трагедией.

Следует теперь обратить внимание на то, что положение Юродивого так же «надтрагедийно», как и положение Пимена: «судьба» его уже состоялась, и ему, так же как и Пимену, «ничего не нужно», миссия его – пророческая. Тогда становится понятным, почему сцены с Пименом и с Юродивым расположены в системе трагедии почти полностью симметрично:

– сцена в келье монастыря – пятая от начала; четыре сцены, предшествующие ей, – экспозиция драмы (начинающаяся сценой «Кремлевские палаты» – разговор Шуйского и Воротынского – и кончающаяся сценой «Кремлевские палаты» – разговор Шуйского и Воротынского, но с прямо противоположным содержанием);

– сцена перед собором – седьмая от конца, после нее следует развязка (начинающаяся сценой «Севск» – Самозванец, «окруженный своими», разговаривает с русскими пленниками; Пленник в конце «Севска» показывает кулак Ляху – и кончающаяся финалом: Москва, завоеванная Самозванцем, пленный Феодор, окруженный «чужими», стражей; плененный народ безмолвствует).

Так, сцена в келье, где впервые, в устах Пимена, возникает тема «божьего суда», и сцена у собора, где «божий суд» произносится во всеуслышание Юродивым, образуют два «столпа», на которых утверждена трагедия. Между ними располагаются решающие события, между ними протекают «судьбы»; здесь проскакивает «молния». От каждой из этих сцен расходятся кон-

центрические круги: «по обе стороны» одной – «море-окиян» Истории, «по обе стороны» другой – убийство одного ребенка и убийство другого ребенка. Сцена с Юродивым находится на одной «оси» со сценой Пимена, и отношения между ними – отношения центра и эпицентра. Сцена с Юродивым по структуре существенно повторяет сцену с Пименом, а финалы их прямо «рифмуются»: Григорий грозит Борису «божьим судом» и идет вершить «суд мирской», после чего действие начинается; Юродивый произносит над убийцей «божий суд», после чего стремительно разворачивающиеся военные события совершают «суд мирской» – и действие завершается.

Думается, не нужно объяснять, почему здесь не идет речь о переживаниях героев и об их «страстях» (которые подразумеваются).

В частности, нам сейчас не важно то, что Пимен, например, не услышал последних слов Григория и не узнал тогда же о его намерениях, – важно то, как оправдаются в «судьбе народной» слова Пимена: «Прогневали мы бога, согрешили, Владыкою себе цареубийцу Мы нарекли». Так же не важно сейчас (хотя это важно знать актеру), услышал ли Борис карающие слова Юродивого: главный смысл здесь – не психологический («психологизм» у Пушкина никогда не был самодовлеющим), а символический. Важно то, что «герою», кто бы он ни был, в конце концов показывается, как в «зеркале», его истинное лицо, ему предъявляется не «добыча», не «выигрыш», а он сам, в том виде, как он «реализовал себя» в мире.

Солгавший, преступивший Истину, побеждается правдой и погибает от лжи. Отвернувшийся от Истины Фауст корчится в лапах дьявола, царя лжеистины.

Такова «модель» зеркальной структуры трагедии.

Весь «Борис Годунов» есть единая на всех уровнях структура «развития» «судьбы человеческой», «судьбы народной». Все остальное есть лишь проявления, различные реализации этой структуры, ее «лица».

Одно из важнейших ее «лиц» – дети. Тема детей пронизывает всю трагедию от начала до конца и рассчитана именно на зрительное, театральное восприятие: Баба с ребенком, который плачет, когда не надо, и молчит, когда надо плакать (это траве-

стийно-символично в системе трагедии, где результаты противоречат желаниям), мальчик в доме Шуйского, читающий молитву за Бориса, составленную специально по повелению царя-детоубийцы; дети Бориса – Ксения, совсем девочка, и мальчик Феодор, который «может знать, что ведает князь Шуйский», но не должен ничего знать о Димитрии; мальчишки в сцене с Юродивым, обижающие «своего же брата», «блаженного»; народ, с детским азартом кричащий: «Вязать Борисова щенка!» – и тут же, в начале следующей сцены, – сердобольные слова «Одного из народа»: «Брат да сестра! бедные дети, что пташки в клетке»; наконец – убийство Димитрия и убийство Феодора...

Развитие этой темы в высшей степени символическое. Она начинается в «деловом» разговоре двух политиков – Шуйского и Воротынского. Она звучит с громадной силой в устах летописца, но уже по-другому – «на уровне» Истории: «...согрешили, владыкою себе цареубийцу мы нарекли...»: Димитрий здесь не «царевич», а царь.

И наконец, эта тема поднимается на свою вершину и гремит сокрушительно в тихих словах, произнесенных почти детским голосом: «Нельзя молиться за царя Ирода – богородица не велит». Устами Юродивого произносится имя царя-святотатца, устроившего «избиение младенцев», чтобы убить одного-единственного младенца – «Сына Человеческого» (и это также «зеркально»-обратно отражается в словах Юродивого: «Вели их зарезать, как зарезал ты маленького царевича»).

Тема эта, нигде больше в русской литературе не прозвучавшая с большей силой, пока не явился Достоевский, играет в трагедии колоссальную роль.

Это становится понятно, если знать, что тема ребенка у Пушкина – образ роста, «развития», а в данном случае – превращения «эфемерного», «слабого» в мудрое и сильное, образ силы, таящейся в видимой «слабости».

Борис Годунов упрекает народ в том, что тот не ценит его благодеяний, он возмущается тем, что никакие осязаемые, «позитивные» блага не могут заглушить того эфемерного и не осязаемого непосредственно, что называется «глас народа». Он не понимает, что есть вещи, которые кажутся легко преодолимыми и подвластными воздействию, а на деле заключают в себе могущество,

равного которому нет. По его мнению, думать так может лишь «безумец»:

Кто на меня? Пустое имя, тень –
Ужели тень сорвет с меня порфиру,
Иль звук лишит детей моих наследства?
Безумец я! чего ж я испугался:
На призрак сей подуй – и нет его...

Но произошло как раз то, чего он «испугался» – испугался прежде рассудочных соображений, непосредственно, глубиной духа. Имя обрушилось на него, тень сорвала с него порфиру, звук лишил его детей наследства, и призрак погубил.

Все действие трагедии группируется вокруг процесса «развития» этого «призрака». В первой сцене о нем говорят князья; имя Димитрия выходит из-под сводов монастыря на просторы Истории; «звуком» этого имени Шуйский истязает царя, угрожающего ему страшной казнью, и как бы меняется с ним местами, обращая его в жертву, а себя в палача; вокруг «тени» смыкается и уплотняется «мнение народное», которое было глухо к благодеяниям убийцы; тень говорит устами Пимена, Юродивого и Патриарха – и войско, «ополченное» «именем ужасным», входит в Москву без сопротивления.

В ходе действия трагедии – от сцены у «блаженного» Пимена до сцены с «блаженным» Юродивым – происходит материализация призрака убитого младенца, воскресение царевича. Это не шекспировские инфернальные видения, являющиеся герою во сне или наяву, это реальный процесс. В келье и в корчме мы видим еще «Григория», в Кракове он – «Самозванец», но в сцене у фонтана он вдруг, в самое решительное мгновение, на минуту становится... Димитрием:

Димитрий *(гордо)*
Тень Грозного меня усыновила,
Димитрием из гроба нарекла...

Через две сцены, в битве у Новгорода-Северского, в самом конце эпизода – снова:

Димитрий ***(верхом)***
Ударить отбой! мы победили.
Довольно: щадите русскую кровь. Отбой!
(Трубят, бьют барабаны.)

Это происходит как раз перед сценой с Юродивым. А после того как блаженный Николка сказал о «царе Ироде», сказал то, для чего он и появился в трагедии, – после того, как главное в ней сказано, – вместе с началом развязки начинается спад: сразу после сцены с Юродивым, в сцене «Севск», снова появляется «Самозванец», а в следующей сцене он возникает последний раз и уже именуется – «Лжедимитрий»... Димитрий снова умер, снова стал младенцем-мучеником.

И народ понимает это именно тогда, когда убивают другого мальчика, – и сначала «в ужасе молчит».

Но когда произносится новая страшная ложь, когда в толпу падают ставшие пустыми слова: «Кричите: да здравствует царь Димитрий Иванович!» – они падают как в бездну. Народ уже не молчит «в ужасе» и страхе – он безмолвствует.

Это – бесстрастие Истории, в хартии которой вписано «еще одно... сказанье», «правдивое», но не «последнее»; и это бесстрастие Реальности, вписавшей это «сказанье».

«Тень», «имя», «звук» – нечто неосязаемое» – вот что не только «развивается» в трагедии, но и «развивает» ее. Это «нечто» рождается беззащитным «младенцем», его хотят убить, изгнать, сделать вид, что его нет, что оно «призрак», – и, несмотря на все это, –

...растет ребенок там
Не по дням, а по часам.

«Рост» этот и движет трагедию.

В конечном счете, это – Слово, Глагол. Оно сдвигает с места громаду Истории, и оно вызывает роковое «встречное» движение в глубинах человеческого духа, обращая глаза Бориса «зрачками в душу» («Гамлет»), к «единому», «случайному» «пятну», от которого «душа сгорит». Слово звучит, «младенческое и вместе мудрое», в устах монаха и Юродивого, и оно же говорит в «мнении» и в «безмолвствовании» народа.

Беспристрастное, оно жжет сердца.

Вот что, пожалуй, ближе всего к тому, что на языке театра хотелось бы назвать главным «лицом» трагедии.

Слово – лицо Истины; Пушкин знал это (потому и сказал: «Слова поэта – суть уже его дела»). Но оно – лишь одно ее «лицо», то, в котором она явлена наиболее непосредственно и осязаемо для нас. Сама же она кажется – как казалась Борису – неуловимой и чуть ли не ирреальной: «пустое имя, тень», «призрак». Она кажется такой потому, что она вездесуща, объемлет собой все происходящее, составляя его «воздух», и, «диктуя» трагедии структуру, запечатлевает в ней свое подобие.

Пушкин считал, что он не «выдумал» это подобие, что он лишь «исследовал истину» с «беспристрастием судьбы» и со всей «живостью воображения юного, пламенного»; что он не навязал этот образ Реальности, а «открыл» в диалоге с нею – смотря и внимая; что не он управлял ею, а она правила им.

Опыт этого общения и пути к нему он записал вскоре после окончания своего труда над трагедией – в стихотворении «Пророк».

7

Трагедия моя кончена; я перечел ее вслух,
один, и бил в ладоши и кричал,
ай-да Пушкин, ай-да сукин сын!
(П.А. Вяземскому. Ноябрь 1825. Из Михайловского в Москву)

Пушкин считал себя в «Борисе Годунове» последователем Шекспира. Однако наш театр ставит Шекспира и не очень хорошо ставит Пушкина. Пушкин был последователем Шекспира во многом, но не во всем. Шекспир – наследник Ренессанса. Он более, чем Пушкин, антропоцентричен: для него главный предмет – человек, человеческая личность с ее страстями, с ее внутренним миром, с ее отношениями к миру внешнему. Пушкин в большей степени космоцентричен: в «Борисе Годунове», «маленьких трагедиях», во всей его драматургии главный предмет – не столько человек сам по себе, сколько отношения человека с истиной, «по-

рядок» и «беспорядок» в этих отношениях, «космос» и «хаос» в них[85].

Жизнь людей представлялась в художественном методе Пушкина не цепью отдельных конфликтов и ситуаций – она была для него единой, непрерывно длящейся конфликтной ситуацией, модель которой представляет трагедия; каждый же человек – полноправное «лицо» этого вечного единства. «Интерес – единство», – сказал он в заметке «О трагедии».

«Нужно, – писал Чаадаев в одном из “Философических писем”, – чтобы когда-нибудь эта прекрасная мысль Паскаля... что весь последовательный ряд людей есть не что иное, как один человек, существующий вечно, перестала быть фигуральным выражением абстрактного принципа, но чтобы она сделалась реальным фактом человеческого разума...»[86] Подобная мысль стала для Пушкина художественным принципом.

Поэтому трагедия не была у Пушкина синонимом мрачности, безысходности или тупика. Напротив, трагедия – «необыкновенное, странное происшествие» – была для него моделью бытия, в котором все время происходят конфликты человека с истиной, но общее тяготение к ней не умаляется, а возобновляется и возрастает. Трагедия была для него поэтому символом продолжающейся и обновляющейся жизни.

Закончив «Бориса Годунова», он написал: «Je sens que mon âme s’est tout-á-fait dév-loppée, je puis créer».

Это можно перевести так:

– Чувствую, что душа моя развилась вполне, – я могу творить.

[85] «...Трагедия есть подражание не людям, но действию, жизни, счастью...» (См.: *Аристотель*. Поэтика // *Аристотель*. Сочинения: в 4 т. М.: Мысль, 1983. Т. 4. С. 652).

[86] *Чаадаев П*. Философические письма. Казань, 1906. С. 48–49.

«Ребенком будучи...»

Нет более благодарного слушателя пушкинских стихов, чем дети; я убеждался в этом десятки раз, выступая перед школьной аудиторией. На первой строке зал как бы делает вдох, на последней – выдох. И мне захотелось, наконец, подумать над тем, в чем причины и корни этого прочного «успеха» Пушкина у детей, их тяги к нему, которую даже известные нам пороки школьного преподавания не в силах пресечь окончательно. Начну же с того, что было несколько лет назад и связано лично со мной.

Я впервые приехал тогда, спустя долгие годы, в мой город, где я родился и откуда меня увезли ребенком в начале войны. Было утро, помню, шел я тогда медленно, тихо, словно старательно пряча каждый свой шаг по этой земле в давно приготовленную копилку, как будто стремясь постепенно присвоить себе и воздух, и камни домов, и гармонию линий – и всю плавно-стремительную протяженность проспекта, которая завершалась вдали золотой иглой, вонзавшейся в небо. Мне очень хотелось в то раннее утро, в тишине и в безлюдье, совместить в одно то, что есть, с тем, что было: свести воедино сам город – и неосязаемый образ его, сохранившийся в памяти детства.

Нет, не скажу, что я «*узнавал*», «*вспоминал*» этот город – тут было что-то другое. «Узнавалось» не целое, «вспоминались» только детали, да и то не пойму – помнил ли я их сердцем и зрением или просто-напросто узнавал по картинкам и по фотографиям. А целое не возникало: как будто слова, по отдельности вроде понятные, никак не хотели сложиться в понятную фразу. Но зато возникало вот это «другое»: то был неясный ритмический гул, нараставший во мне, как будто безукоризненно чистые линии улиц, набережных, проспектов и переулков, стремящихся

здесь – как пишет Тынянов – быть тоже проспектами, музыка зданий, вся композиция города – все это звучало во мне с детских лет как одна воплощенная в камне, воде и сверкании тонкого шпиля строфа каких-то дивных стихов. И когда, наконец, я пришел на берег Невы, к тому месту, где лучи проспектов смыкаются и где над гранитной скалою, вздернув огромного коня на дыбы, бронзовый человек в лавровом венке, с жестоким и умным лицом сидит, простерши над городом руку, – вот тогда началось совмещение города с моею «памятью сердца».

Я вспоминаю те вечера в ленинградской квартире, когда моя мать читала мне вслух стихи – Есенина, Маяковского, Лонгфелло и другое, а особенно часто – «Медного всадника», которого я с той поры незаметно, по слуху, заучил наизусть почти целиком – так по сей день и помню. Каждый раз я слушал как будто впервые; и как жалко мне было Евгения с его бедной Парашей, с его картузом и мраморным львом, и как страшно и сладко было внимать описанию «кумира» и с трепетом ждать рокового *обращенья лица!* И над всем этим (нет, я не был малолетним эстетом, я был обычный ребенок и следил за сюжетом), но под всем этим я чувствовал, физически, неосознанно – нечеловечески страшную мощь этих кованых ямбов, – как тот, кто долго хотел пить, чувствует холод и влагу напитка поверх его вкуса.

Правда, многое было выше моего разумения, но вопросов не вызывало – налицо была истина, столь непреложная, сколь непреложно то, что вот это – я, а вот – моя мама, и какие тут могут возникнуть вопросы. Я разбирался, конечно, что значит:

...Сонны очи
Он наконец закрыл. И вот
Редеет мгла ненастной ночи
И бледный день уж настает...
Ужасный день! –

я понимал по отдельности все эти слова и их сочетание, но была в них какая-то тайна, разгадать каковую – и невозможно, и недопустимо. Что-то зыбкое и жуткое колыхалось в этих словах – не в последних – «Ужасный день!», а вот именно в этих: «Сонны очи...», «Редеет мгла...», «Бледный день...», а больше всего – в «И вот...», что стоит в конце строки, с переносом.

Я и понятия не имел, что такое:

Когда полнощная царица
Дарует сына в царский дом...

или:

Порфироносная вдова... –

но эти стихи звучали как торжественный звон и этим были понятны.

И вообще – во Вступлении я многого не понимал, но эмоциональная память навсегда сохранила ощущение восторга и спирающей дыхание гордости: вот в каком городе я живу, вот где я родился! А мой сын? Читая «Сказку о рыбаке и рыбке», с каким ожесточением и агрессивным нажимом он произносит всегда:

Жемчуга огрузили шею... –

не понимая, конечно, значения слов, но зато безошибочно чувствуя глубинную суть *стиха*, слыша в нем аранжировку *темы*!

Да, права была Марина Цветаева, писавшая, что объяснения матери мешали ей в детстве слушать стихи, делая их непонятными, разрушая анализом гармонический синкретизм восприятия целого. И Чуковский был прав, что, читая детям стихи, не растолковывал им слишком рано непонятных выражений и слов, заставляя прежде всего слушать гармонию и красоту – из них постигая смысл, как раз самый главный, тот, который колышется вокруг и поверх составляющих фразы слов. И прав был Маршак, говоря, что любая, пусть мелкая, небрежность стиха, неточный троп или «грязная» звукопись суть не случайности, но улики, удостоверяющие неискренность и неистинность. У Пушкина этих «случайностей» нет – его стих совершенен, идеально природен. Он даже не «свидетельствует» об истине, а истину эту являет самою своей структурой. И ребенок – дитя природы, подобный тому мудрецу (кажется, это Эйнштейн), который считал красоту формулы «уликой» ее соответствия истине, – ребенок, не всегда постигая в деталях то, *о чем* идет речь, инстинктивно, глубинно

ощущает то, *что* говорится, чует в гармонической этой структуре что-то родное, свое, природное, а постольку – понятное. Другой мудрец – это был Гераклит – учил, что гармония онтологически, изначально присуща объективному миру, что в конечном счете «у бога все прекрасно, хорошо, справедливо; люди же считают одно справедливым, другое – несправедливым». Таков и ребенок: мир для него – совершенный *космос*, совершенный порядок (не то – исчезает ощущение истины, так чуткое ухо слышит в фальшивом стихе какофонию).

Слушая пушкинский стих, однородный структурно с истиной, постигая, еще до опыта, культуру эмоций, ребенок соприкасается с внутренне сродной ему гармонической истиной мира, воплощенной в стихе и в слове, и подтверждает, с помощью Пушкина, свое природное чувство, подсказывающее, что правда красоты существует реально, а красота правды – не прекраснодушная выдумка досужих умов.

* * *

Любопытную вещь я заметил у Пушкина, полистав словарь его языка и остановившись на слове «дети»:

«Злые дети бросали камни вслед ему»; «Ты проклял ли, пророк, бессмысленных детей»; «Я помню их, детей самолюбивых, злых без ума, без гордости спесивых»... Тут же вспомнилось: «Среди лукавых, малодушных, шальных, балованных детей»; «Еще в ребячестве, бессмысленный и злой». Вспомнились и мальчишки, обижающие Юродивого, как «злые дети» – Евгения. Не заглядывая пока далеко, скажу, что, как видно, отношение Пушкина к детям было чуждо умильной благостности и сентимента. Думаю, объяснение вот в чем: он не смотрел на детей сверху вниз, не давал им «фору», не делал им скидки. Для детей специально он никогда ничего не писал, даже в сказках его нет такого расчета («Ничего себе детское чтение!» – хохотал, помню, Корней Чуковский, вспоминая стихи о свадебной ночи Салтана; то же самое мог он, пожалуй, сказать об угрозах медведихи – из незаконченной сказки – в отместку «выесть» что-то там мужику). Подозреваю даже, что к самой постановке вопроса о литературе специфически «детской» поэт относился сдержанно, равнодушно или скептиче-

ски. Возможно, отчасти, причина была в общем тогдашнем уровне «детского чтения для сердца и разума»; кстати, один из своих памфлетов озаглавил он «Детская книжка», в целях особой язвительности, для вящего унижения недругов в литературе придав ему форму пародии на «детское» чтиво: «Алеша был очень неглупый мальчик, но слишком ветрен и заносчив. Он ничему не хотел порядочно учиться...» и пр. Но есть и другая, не менее любопытная сторона. Найдя хорошего, с его точки зрения, писателя для детей, он тут же пытается «приспособить» его и для взрослых.

«Милостивая государыня Александра Осиповна! – пишет он в день последней своей дуэли к Ишимовой, детской писательнице. – ...Сегодня я нечаянно открыл Вашу Историю в рассказах и поневоле зачитался. *Вот как надобно писать*!» И посылает Ишимовой для перевода своего любимого Барри Корнуолла, чей опыт сыграл свою роль в создании ни больше ни меньше как «маленьких трагедий». «Уверяю Вас, – пишет он детской писательнице, – что переведете как нельзя лучше».

Из чего следует, что возникшая много позже сакраментальная формула «...как для взрослых, только лучше!», быть может, показалась бы Пушкину хоть и верной, но, так сказать, перевернутой; нет, *для взрослых надо писать так же, как для детей*, и тот, кто пишет хорошо и понятно «для маленьких», может так же хорошо и понятно писать «для больших».

Это не кажется странным, если принять во внимание уже сказанное: Пушкин не давал детям фору, не пыжился перед ними, строя «взрослого» и стараясь писать «специально по-детски» (зная, конечно, притом, что дети читать его будут). А вот те, кто пыжился, стараясь быть глубокомысленнее, тоньше, сложнее, взрослее самих себя, вот те – для него – и писали по-детски: «Но что сказать об наших писателях, которые, *почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные*, думают оживить *детскую* прозу дополнениями и вялыми метафорами?» – пишет он, издеваясь над напыщенно-важной витиеватостью стиля при отсутствии дельного содержания и требуя от прозы «точности и краткости», «мыслей и мыслей», «нагой простоты», – того, что потребно именно в разговоре с детьми. «Изъяснять просто» – эта «детская» позиция и была позицией «родоначальника новой русской литературы».

«Родоначальником» Пушкин стал не только по той причине, что он был величайший художественный гений России. Он стал им и потому, что величайший гений его был особого рода: в каком-то смысле он был «детский» наш гений. Ни одному из наших великих не свойственно в такой степени это качество детскости.

Ведь и правда: Грибоедов, Жуковский, Баратынский, Лермонтов, Гоголь, Тютчев, Некрасов, Тургенев, Толстой, Достоевский, Чехов, Блок – все они в чем-то «взрослее» Пушкина, хоть не мудрее его.

И в житейском его поведении, с точки зрения «взрослых», много было несерьезного, детского: для тайного общества он был «легкомыслен»; позже Жуковский трепетал за его судьбу и писал: *тебя надобно высечь*, выговаривая за дерзость в поведении с Николаем, – точно так же, как раньше, в юности, выговаривали ему друзья за пристрастие к светским «львам» и вельможам: «Странное смешение в этом великолепном создании!.. невольно, из дружбы к нему, желалось, чтобы он наконец настоящим образом взглянул на себя и понял свое призвание. Видно, впрочем, – продолжает умнейший Пущин, – что не могло и не должно было быть иначе, – видно нужна была и эта разработка, *коловшая нам, слепым, глаза*»[87] (так и просится слово: взрослым).

Да и в «дуэльной истории» вел он себя, с точки зрения «взрослых», безрассудно и «глупо».

И не случайны ошибки впоследствии многих людей, глубокомысленных, строгих, видевших в Пушкине «беззаботного гения», так и не доросшего до серьезных запросов и важных вопросов...

А ведь почти у каждого «взрослого» – говорю о писателях – своя «система», свой «взгляд», в каждом «взрослом» есть «выпирающие» черты, доминанты его субъективного взгляда на мир. Видя мир избирательно и пристрастно, он строит из видимого свое собственное *понимание мира* и его преподносит читателю, – так сосуд, не меняя состава воды, сообщает ей свою форму.

Нет ничего труднее, чем определить «концепцию» Пушкина, зафиксировать его «доминанты», «систему», уловить эту «форму сосуда», – отсюда бесконечные споры о нем: субъективные сами, мы стремимся видеть и в нем субъективность и «взгляд». Нам легче

[87] *Пущин И.И.* Записки о Пушкине. Письма. М.: Правда, 1989. С. 61.

понять «тургеневских девушек», «гоголевские типы», «чеховских интеллигентов» и философичность Тютчева, нам легче понять *уже опосредствованное*; и того же мы ищем у Пушкина – и не находим ни *пушкинских типов*, ни прочего в этом духе...

В том-то и дело, что грандиозна, подчас непосильна для нас его *непосредственность*.

Именно ей он обязан своей беспримерной, непостижимой почти, способностью перерождаться в любую личность, переселяться в любую эпоху – своим протеизмом, волшебным даром совмещать в себе Аполлона и Диониса, космос и страсть, из строгого историка стать ветхозаветным пророком; не просто описывать – пусть гениально – обвал, но самому принять облик обвала; стать камнем, волною и снежной метелью, говорить языком всех стихий, всех страстей, – оставаясь все время собою, без «клинических» крайностей и патологии галлюцинаций.

Самую близкую, аналогию этим – употреблю выражение Скрябина – «божественным играм» мы найдем в детских играх, в детской способности *стать другим* – все равно, человеком, животным или машиной, – оставаясь собою самим. Моя жена рассказала, как сын был однажды поездом, а она наблюдала за ним; он не видел ее, хоть смотрел на нее в упор, и испуганно вскрикнул в тот момент, как она обратилась к нему. Но если б игра продолжалась и поезд «поехал» дальше, то он бы сказал: «Пропусти меня, мама» или что-нибудь в этом роде, ибо, будучи поездом «до конца», остался собой; и вот этому самозабвению при самообладании не раз завидовала мама-актриса.

Игры ребенка и в самом деле «божественны» – и вовсе не потому, что ребенок «святой», а потому, что в процессе игры он *свободен* и властны над ним только те законы и правила, *каковые он сам себе создал свободно для данной игры*. Свобода – это и есть способность по собственной воле стать другим, а значит – без предвзятости понять «другое» или «другого». Эту детскую свободу игры, свободу самоотречения при самообладании принес с собой Пушкин. Он первый ясно и с поистине теоретической строгостью заявил о том, что художника «должно судить по законам, им самим над собою признанным»; «Никакого предрассудка (то есть предвзятости в творчестве – *В. Н.*), любимой мысли. Свобода».

По причине этой свободы, будучи самым «детским гением» нашей литературы, он остается наиболее взрослым и мудрым в ней человеком – подобно Моцарту: этот «праздный гуляка» так естественно видится нам играющим «на полу с своим мальчишкой», а в последнем своем монологе обнаруживает ту самую пушкинскую «верховную трезвость ума», о которой с благоговением пишет Гоголь.

Когда бы все так чувствовали силу
Гармонии! Но нет: тогда б не мог
И мир существовать; никто б не стал
Заботиться о нуждах низкой жизни...

Нельзя не заметить, что логика этого трезвого вывода поразительно незамысловата, почти примитивна, иными словами – детски проста (вопросом: «Что было бы, если...» любит задаваться ребенок). И вот ею-то и наносится сокрушительный лобовой удар по самому фундаментальному, что есть у Сальери в «концепции», – по его *опасной для жизни* «любви к искусству». Почему же Сальери не услыхал этих слов, а запомнил лишь те, знаменитые, афористически яркие – о злодействе и гении? Только что он сказал, слушая «Реквием» уже мертвого, в сущности, Моцарта: «Эти слезы *впервые лью*: и больно и приятно...»

Но он ведь сказал неточно. Он ошибся, забыл: плачет он не впервые.

Ребенком будучи, *когда высоко*
Звучал орган в старинной церкви нашей,
Я слушал и заслушивался – слезы
Невольные и сладкие текли.

Так говорил он в начале трагедии. Те же слова, ощущения те же почти («невольные и сладкие» – «и больно и приятно»); взрослый Сальери снова по-детски рыдает – но от детства осталась лишь музыкальность, пристрастье к искусству; и как все изуродовано, какая порча на этом пристрастии!

Выходит, наш «взрослый» герой есть, другими словами, *испорченное дитя* – то есть не способное стать «другим», постигнуть «другого», не способное подумать, как Моцарт, о чем-либо

кроме себя, например, о «мире», который «не мог бы существовать»; он понимает лишь то, что относится *прямо к нему самому*: «Но ужель он прав, и я – не гений?» А ведь Моцарт, «ребенком будучи», не сказал в своем монологе ничего непонятного, «своего», «субъективного» – в сущности, он изложил лишь сюжет новеллы о том, «что было бы, если...» – факт и другой факт, связанный с первым, – сцепление фактов, небольшой элементарный сюжет.

Но потому и проходит мимо ушей Сальери рассуждение Моцарта, что забывший о детстве не может понять ничего как раз там, где «изъясняются просто вещи самые обыкновенные»...

* * *

Непосредственность Пушкина – в его вкусе к конкретности, к факту, каждый раз новому, каждый раз «этому» – к такому сцеплению фактов, которое говорит само за себя, как бы без вмешательства автора выражая собой нечто общее. Потому он и был величайший мастер сюжета – и этим он тоже привлекает детей. Ребенку не очень нужны рефлексия, копание в душах героев, психологический экскурс, громоздкая мотивировка, побочная нюансирующая деталь или описание природы. Он верит прежде всего весомости факта, поступка, их связи, их продолжений и следствий. Он поймет и прочувствует и пейзаж, и состояние любого героя, если они «изъясняются просто», то есть сюжетно и действенно. «Германн глядел в щелку: Лизавета Ивановна прошла мимо его. Германн услышал ее торопливые шаги по ступеням ее лестницы. В сердце его отозвалось нечто похожее на угрызение совести и снова умолкло. Он окаменел».

Ребенку важен сюжет потому, что именно в нем он, любящий твердые и «главные» истины, прикасается к главному главных – к модели мира, в котором живет человек; ведь и в играх своих, в их «сюжетах» ребенок моделирует мир и его явления в их осязаемых главных чертах: войну и мир, движение, пространство и время, созидание и разрушение, воспитание потомства... Пушкину тоже не нужно «копанье» в вещах, которые могут быть истолкованы субъективно, увидены так и сяк. Он предпочитает иметь дело с тем, о чем можно твердо сказать: «Это было вот так». Он опери-

рует данностями, как это бывает в сказках, где нет места «толкованию», «взгляду», а есть событие, факт, поступок, движение. Он не берет на себя толкование, но сообщает главное – то, что есть:

...Показалось
***Ему**, что грозного царя,*
Мгновенно гневом возгоря.
Лицо тихонько обращалось...
И он по площади пустой
Бежит и слышит за собой –
Как будто грома грохотанье –
Тяжело-звонкое скаканье...

«В эту минуту *показалось ему*, что мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом. Германн, поспешно подавшись назад, оступился и навзничь грянулся об земь». (Вот так это было – а вы уж толкуйте, как знаете...)

Уже отмечали повтор ситуаций: там «истукан» повернул свою голову, здесь насмешливо подмигнула покойница; и там и здесь «показалось», а может, и не показалось – как знать? – в самом деле, покачала же статуя головой Дон Гуану; а сначала и это «казалось»:

Лепорелло
***Кажется**, на вас она глядит*
И сердится.

Каждый раз новый смысл, «этот» смысл, обнаруживает связь с чем-то *общим* в «типовой», повторяющейся ситуации, простота которой для Пушкина – залог многозначности и постоянства. И игры ребенка, при многообразии и изобретательности, тоже суть некий «набор» ситуаций постоянных и общих, повторяемых снова и снова – с поэтическим самозабвением и увлечением, как бы впервые, ибо пусть ситуация та же и правила те же, – но игра-то другая, новая, «эта». И в каждой игре ребенок живет, как в сказке, а ведь сказка – это, быть может, наиболее упорядоченная, педантичная, «строгая» вещь в искусстве; самый безудержный вымысел всегда в ней закован в закон и порядок; и каждая сказка, как и игра со своими правилами, есть, как известно, тоже набор

ситуаций, переходящих из сюжета в сюжет[88]. Идя вслед за Цветаевой, обнаружившей сказочное в Пугачеве, нетрудно найти и во всей «Капитанской дочке», в ее структуре, в связи событий, элементы сказки: в Гриневе – Гвидона, в тулупчике заячьем – «стрелу», что «пропала в море», а потом осчастливила князя, в самом «вожатом» – «прохожего», «встречного» (будь то «странник», таинственный «дед», старушка-нищенка или животное), который за услугу, однажды оказанную героем, вознаграждает потом сторицей...

То, что сделано было Пушкиным в сказках его, в сущности, делалось им везде – отсюда монолитность и мощная простота компонентов рассказа, отсюда тотальность глагола, *действия*, могущество внешних деталей и черт и повтор ситуаций в поисках общей структуры явлений. Ребенок же бессознательно влечется как раз к *структуре явления*, ищет и любит ее (еще и поэтому любит он сказку). Ребенок – это *свобода, стремящаяся найти закон и порядок*; здесь и лежит основа творческой мощи детей – и творчества как такового.

И здесь же – основа так называемых «детских вопросов», самых трудных вопросов на свете. Ибо «детский вопрос» – это тоже свобода, беспримерно огромная в чистоте своего незнания и в стремлении, столь же наивном, обрести закон и порядок, познавши ответ.

И, может быть, в детстве «Медный всадник», вокруг которого взрослыми сломано столько копий, не вызывал у меня вопросов еще потому, что эта «петербургская повесть» – сама себе «детский вопрос» и сама же себе – ответ, и снова вопрос – и ответ, и снова... и так без конца – вечный «детский вопрос»; потому что угадана данность, онтология вековечной трагедии – неразрешимого, бесконечного спора (в котором проблема «личности и государства» – всего лишь частный случай), уловлена «сразу» и крупно, всего в четырех элементах простой и страшной коллизии: Город, Река, Евгений и Петр – и с повелительной силой лаконичного, властного жеста *показана* в «этих» событиях, явлена в действии.

---

[88] Об этом см.: *Пропп В.Я.* Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001. 192 с.

Прославленная пушкинская лаконичность – это и есть дар по-детски прямо взять «быка за рога», проникнуть в «замысел» вещи, явления, угадать в естестве – существо: вот так это есть, а вы уж толкуйте как знаете...

Эта способность и есть гарантия истины, в которой ребенок – не аналитик вещей и явлений, а скорее угадчик их сути, их «замысла», – чует свое, родное, понятное, то, о чем Гоголь сказал, что то, что написано Пушкиным, *не только правда, но и еще как бы лучше ее*.

* * *

Так вот, я ходил вокруг монумента, кружил как привязанный – не забудьте, что я не был тут четверть века, почти никогда! – потом я нашел тот дом, где над высоким крыльцом подняли львы свои лапы и где теперь обосновалось какое-то учреждение; и вот стараясь оттуда, с крыльца, разглядеть сквозь деревья то, что Евгению видно было *тогда*, – площадь и монумент, – я смутно стал постигать что-то такое в замысле мастера, чего не поймешь по картинкам и по фотографиям.

Я снова приблизился к статуе – сзади, так, чтобы видеть и спину Петра над мощным крупом коня, и – из-под вскинутой властно руки – Неву и то, что на том берегу: университетские здания, башню Кунсткамеры и остальное... Так и есть – догадался я верно: повелительный жест руки был в фальконетовой статуе явственно связан с *тем берегом*, с тою картиной, что открывалась взгляду через величавую реку и представительствовала от имени города в целом. Ибо замысел здесь был в том, чтобы вся панорама зданий, раскинувшихся под бронзовой дланью, казалась мне, зрителю, *только-только возникшей*, вознесшейся по волшебству, во мгновение ока извлеченной повелительным жестом «да будет!» из болотистой невской земли, иными словами – *из топи блат*.

И вот только тогда все, что я видел кругом, в одно мгновение, полностью и без остатка, совместилось с тем образом города, который звучал во мне двадцать пять лет, – потому что, стоя на этой площади, я снова, как это часто бывало, увидел темную комнату в нашей квартире на Лиговке и полосу света из-под двери в столо-

вую, и услышал негромкий и молодой голос мамы, читающей мне перед сном лучшую в мире поэму, – и весь город, как есть, настоящий, раскинувшийся вокруг гранитной скалы со вздыбленным всадником в римской тоге, указующий в небо перстом тонкой и светлой иглы, – весь он влился в меня, зазвенев четырехстопным меднокованным ямбом.

Это правда: как никогда, в тот момент я понял, что соотношение между любимой с детства поэмой и городом, где я родился и рос, у меня навсегда перевернуто; что Пушкин, открыто, с детской легкостью «присваивавший» нередко чужие строки и образы, простою цитацией делавший их своим достоянием (так что не важно уж, чьи они были вначале), – для меня, с детских лет моих и навсегда, с той же естественной властностью узурпировал авторские права на сам город, как будто и гранит, и бронза, и медь, и вода, и гармония линий, и воздух – все это возникло из цепи стихов, из избыточной силы словесного жеста, не уместившейся в звуках и отлившейся в факт – в форму города, ту, что носил я в себе; и что там, внутри у меня, в памяти сердца, в детском моем представлении, не Петром, а Поэтом повелительно сказано было: «да будет!». «История народа принадлежит поэту», – написано Пушкиным.

И эту, метафорой выраженную, глубокую истину, стало быть, подтверждала стихийно моя детская память о городе – подтверждала с такой неожиданной силой, что, приехав, я убедился, что северная столица России и впрямь построена из пушкинских строк.

* * *

Кто-то сказал, что дети подчас ощущают истину, которую не могут «удержать» взрослые и открытие которой составляет «гордость позднейших лет», – изречение это, помнится, выписал Лев Толстой в свои «Мысли мудрых людей...».

Так, отчасти, можно сказать и о Пушкине, начинавшем новую русскую литературу. Мудрость его была не ясна современникам-«взрослым», но со временем становится ясно: многое, что составляет у нас «гордость позднейших лет», открыто, начато, указано им, как золотоносная жила, которую самому искателю разрабатывать некогда.

Иначе быть не могло: в литературе он первый начал исследовать мир и жизнь в их законах, в цельности и трагедийной гармонии, перестав подменять изучение раздачей оценок.

Надо сказать, ведь я в детстве не думал, кто «прав» – Петр ли, Евгений, или кто из них «плох», кто «хорош» (что вообще-то естественно для ребенка), – не толкал меня автор к таким вопросам. И правда: истину этой поэмы бесполезно искать в плоскости наших оценок; тут речь о другом. Так часто и в сказках: важна не мораль, не оценочный вывод, но *сущность вещей и законы событий.* Один из таких законов я попытался недавно найти в «Золотом петушке»[89] – и увидел, что финал в итоге не столько «кара» как таковая и не столько возмездие за конкретный проступок героя – нарушение слова (как думали долгое время), сколько простое, логически неизбежное *следствие всей жизни* Дадона, всего его поведения «смолоду»; не «убийство», а «самоубийство» – вроде сумасшествия Германна. Тут «сюжет», коренящийся в сути вещей, в объективной логике фактов, не зависящей от наших оценок, – закон вроде, скажем, закона сообщающихся сосудов или равенства действия противодействию (так, убив Звездочета, Дадон убил и себя).

Это – взрослый, по-пушкински взрослый взгляд на вещи – «верховная трезвость ума».

Пушкин создал модель некоей данности, безразличной к тому, считаемся с ней или нет. Не считаешься – *плохо* тебе самому; так бывает *плохо* ребенку, сующему руку в огонь. Так рождается *человеческий вывод* из закона, так рождается «плохо»: возникает оценка – отражение данности с точки зрения интересов людей. *Человеческий смысл* «модели Дадона» есть практический вывод, состоящий в том, что любые твои поступки, нежелательные с точки зрения блага других («плохие»), – такие поступки нежелательны («плохи») в конечном счете для тебя самого. (Специально подчеркиваю – речь идет о духовном смысле понятий «добро» и «зло».) Эту старую истину, вывод из древнего опыта, человечество носит в себе – и все время ее забывает; так младенец, обжегшийся раз и другой, продолжает тянуться к огню: в этом смысле все мы «младенцы».

[89] К творческой эволюции Пушкина в 30-е годы // Вопросы литературы. 1973. № 11. С. 124–168.

Наши дети ближе, чем мы, взрослые, к этому древнему опыту: названия «плохо» и «хорошо» для них еще связаны с ним, свежи, не стерты, полны новизны и смысла. И не зря говорим мы о детях известного возраста: «агрессивны», «балуются», «озорничают», «поступают назло» и т.д., мы имеем в виду (иногда бессознательно), что они нарушают *знакомые* «правила», что они поступают «плохо», твердо зная уже – что «плохо» и что «хорошо». Они поступают «назло» «уроку» и «правилу», потому что лучше, чем взрослые, знают уроку и правилу цену. Когда так вот, «назло», поступает взрослый, мы ему говорим: «несерьезно», «ребячество», детство»... Так вот: не копаясь в «загадочной» пушкинской сказке, ребенок скажет просто: *Дадон был плохой*, он себя «плохо вел» в своей жизни, поэтому все и случилось. Такова будет «детская» формула истины, объективного хода вещей. (Едва закончив работу, поставив последнюю точку, я спешно поехал в московский Дворец пионеров, на вечер пушкинских сказок, где должен был выступать – «объяснять», что это за сказки. И вот по ходу рассказа я задал залу вопрос: почему так случилось с Дадоном? И девочка лет десяти (как в классе, поднявшая руку) встала и объяснила мне: потому, что Дадон, *когда был молодой, обижал всех соседей.*

И это был один из тех выводов, к коим я подошел в конце большущей статьи о пушкинской сказке!)

А ведь мы сплошь и рядом – в сужденьях, в ученых трудах – подбираемся к Пушкину с нашим набором «отметок»: тот у Пушкина «плох», тот «хорош» – и здесь чаще всего застреваем. То есть с точки зрения практических истин морали мы правы, становясь на такую позицию, но до природы вещей, до их сути, нам так не добраться. Мы поэтому – *дети*, когда то, что показано Пушкиным, осмысляем лишь в плоскости наших оценок; и притом мы – дети «испорченные», другими словами, мы сохраняем «детский» *язык оценок*, потеряв в то же время непосредственно-детский «нюх» *на природу и суть вещей.* Если мы на этом условимся, то понятно тогда, почему на пушкинском языке дети – «злые», «бессмысленные»; ясны тогда эти эпитеты: в них у Пушкина нет моральной оценки, а есть отражение реальности, закрепленное в «человеческом термине». А на деле нормальный ребенок не «зол», хоть подчас и творит злое дело (отнюдь не «злодейство»!). Он не «зол», не «бессмыслен» – он просто свободен.

Он свободен, а вокруг гармонично устроенный мир, – только это и знает ребенок. И он любит эту гармонию, ее правила и красоту, – и с детской беспечностью их нарушает. Свобода его – беспредельная, составляющая покамест все его естество, – одержимо ищет закон и порядок себе в этом мире, жаждет к нему приобщиться и потому беспрестанно дразнит реальность, дерзает разведывать боем, берет за рога, то и дело хватая запретный плод, пробуя на излом и на вкус, испытуя гармонию, испытуя свою свободу, себя самого, – так дети «балуются», так ломают игрушки, так травят животных, так они обижают своего же брата – Юродивого или потерявшего разум Евгения, так изощряются в «праздных забавах», так, в «детской резвости», «колеблют треножник» творения.

И тут не «жестокость»; эта свобода в обращении с миром, эта детская фамильярность «забав» с ним есть жажда *свободно* познать *предел*, очертить свободе границы, найти их в самом себе, приобщившись тем самым к гармонии. «Что будет, если...» – вот лозунг ребенка. И он снова и снова делает то же и то же, нарушает те же запреты, презирая рецепты, готовые опыты взрослых; идут однородные эксперименты, идет повтор ситуаций, атака законов реальности в лоб: а вдруг в этот раз они дрогнут и будет иной результат, чем был раньше?

А реальность каждый раз отвечает: если сделаешь ты вот так – будет то-то и то-то. Как в стихах созвучия разных слов (иногда не совсем понятных) создают элемент гармонии, так и в космосе жизни, в поэме творения, деяние и его результат созвучны, они рифмуются: как аукнется – так и откликнется, говорит народная мудрость. В наших «терминах» – человеческих, «детских» (то есть с точки зрения наших оценок) – это выглядит так: «хорошо» – с «хорошо» и рифмуется, а «плохо» – с «плохо». Стало быть – как огромна наша свобода: на нее созвучно откликается мир! (Ведь свободе без отклика, без результата – цена копейка.) Только тот, кому на ухо медведь наступил, кто не чувствует *рифмы поступка*, не слышит гармонии, не понимает, не ценит свободы, может пренебрегать созвучием дела и отклика и пытаться «зло» рифмовать с «добром». Это чует ребенок – и дерзко ищет подтверждения истины в опыте.

И юные буйства Пушкина в лицее, в Петербурге, на Юге и после – проделки «повесы, вечно праздного», забавы «гуляки», донжуанство его, дуэли, «легкомыслие» и богохульство (а позже – его «покаянья»: «с отвращением», «трепещу», «проклинаю», «раны совести», вера в пророчества и предсказанья, которые сбылись!), и святость лицейских праздников – всегдашняя память о юности, и «безрассудное» поведение перед последней дуэлью – все это есть вечное «детство», диалог свободы с гармонией, стремление дерзко прикоснуться к угаданной истине, стать с нею вровень.

Он всю жизнь сохранял в себе детство, и оно пошло ему впрок,– то «детство», что «кололо глаза слепым». Эта детскость колола глаза Сальери в Моцарте – тоже «угадчике» истин.

А Сальери был занят слишком серьезным и взрослым делом – он переделывал мир на свой лад, по мерке собственной «правды». Он не испытывал мир и себя, он считал, что все уже знает. Музыкант, человек со слухом, он не слышал гармонии и стремился зло рифмовать с добром – со «спасеньем искусства». Потому что, в памяти детства сохранивши лишь музыку, главное в опыте детства забыл: перепутал, что надо называть «хорошо» и что – «плохо». И не зря для него оказалось так ново, что злодейство и гений – *не рифма.*

Почему же такое случилось?

Потому что (он с гордостью сам говорит об этом, не ведая – что говорит): «Отверг я рано праздные забавы...»

Вот как «испортил» в себе он ребенка. Вот когда все «началось».

Говорят, ребенок – поэт. Это верно. Ибо поэт – как ребенок – есть тоже свобода; и высшее счастье поэта – обрести для своей свободы предел, в рифме, ритме, строфе, строке – *самому* ограничить свободу гармонией слов и созвучий. И тем самым ее воплотить и осуществить сполна; лишь тогда на нее откликнется мир.

Ибо слаще свободы, чем воля свободно себя ограничить в гармонии, сделать себя в ней другим, оставаясь собою, – огромнее, выше такой свободы, лучше этой «игры» на свете нет ничего. В конечном счете это и есть – *хорошо.*

Это знает ребенок – интуитивно, врожденным чутьем гармонии. Утром жизни, на свежую юную голову причащаясь истине мира, он уже в силах что-то главное угадывать и постигать.

Счастлив тот, кто в себе сохранил, не «испортил», сберег это знание, эти «догадки». Трижды счастлив тот, кто это наследие детства умножил: из таких иногда получаются гении.

Пушкин мудр, потому что он «детский» наш гений, потому что он весь – утро, свежесть ума и души. Вот поэтому он и «угадчик», «пророк», – как сказал Достоевский.

И теперь я снова вернусь к словарю его языка и хочу сообщить, что, пожалуй, ни у кого из писателей не встречаются столь обильно выражения такого рода: «Цыганов, смиренной вольности детей»; «дети мудрой лени»; «О дети пламенных пустынь!»; «Так вот детей земных изгнанье!»; «И меж детей ничтожных мира»; «Чтоб изумлять адамовых детей»... Так, сплошь и рядом, называет он взрослых людей – цыгана, араба, поэта, себя, человека вообще.

Для него все мы – дети. И дети, и взрослые – дети.

Ведь вопрос о гармонии и о свободе – этот «детский» вопрос – всегдашняя тема его.

И вот почему он, «ребенком будучи» сам, малолетним не делает скидки: ведь дети все мы, так зачем заноситься? Из-за мудрости? Но мудрый как раз никогда не заносится.

Потому что он знает прекрасно, что все человечество постоянно играет в старинные «детские игры», – как дитя, испытует себя, искушает гармонию, ищет «пределов», стремится к свободе и жаждет ее ограничить; потому что любой (сам того иногда не зная) именно в этой отдаче себя, в приобщении к гармонии, в становлении «другим», обретает высшее счастье. Пушкин знал: человек есть дитя, потому Пушкин близок ребенку; он «детский» писатель потому, что «угадчик», «пророк». Ни к кому не подходят более, чем к нему, слова Пастернака о том, что гений есть «*детская модель мира*».

«Теперь моя пора...» Воображаемый фильм[90]

К неисчислимым характеристикам, которые можно применить к Пушкину, в наше время присоединяется еще одна: никогда, быть может, этот образ не занимал так сильно воображение стольких художников. Он волнует и притягивает так же, как волнует бескрайность моря, как высота, как зрелище бури, как тема любви. В нем есть простота и непостижимость, зовущая и возвращающая к себе – тем чаще и сильнее, чем больше и стремительнее мы отдаляемся от него во времени. Он мог бы сегодня сказать о себе строками «Осени»: «Теперь моя пора».

Любопытно, что многие обращающиеся к нему ощущают недостаточность своих, испытанных, привычных, средств. Артисты и режиссеры пишут о нем исследования – книги и статьи. А мне, литературоведу, хочется снять фильм. Вряд ли это удастся на самом деле – я не кинематографист. И все же соблазн велик. Я уже вижу этот фильм. И я хочу вот здесь, сейчас, снимать и одновременно показывать его.

Он не биографический. И не литературоведческий – тут и десятка фильмов не хватит. Не информационно-познавательный – на это существуют книги. Нет, хочется создать фантазию о творчестве, о вдохновении, о чуде. О том, что означают слова: «Теперь моя пора».

Теперь – смотрите.

[90] Первая публикация: Детская литература. 1980. № 10. С. 24–30.

* * *

На фоне современного города – Москвы, Ленинграда – проходят картины сегодняшних будней.

Метель. Снегоочистители на улицах. Край лесопарка рядом с новым жилым массивом; на белом снегу – маленькие разноцветные фигурки детей, напоминающие о картине Брейгеля «Охотники на снегу». Останкинская башня сквозь пелену снега.

Первые проталины в лесопарке. Весенняя гроза, целые реки, стекающие в люки. Молодая задорная травка, взломавшая асфальт.

Летний зной на улицах, открытые платья и темные очки. Городской пляж – люди в купальниках совсем рядом с троллейбусной остановкой. Завихрения пыли на стройплощадках.

Осень. Тот же лесопарк, но уже устланный опавшей листвой. Тот самый взломанный травкой асфальт, трава превратилась в кустик, но он уже пожух и умирает. Скучный осенний дождь, серое низкое небо, нависшее над выщербленной временем крепостной стеной. Тихий старинный переулок, особняки с колоннами, большое венецианское окно, дождь барабанит по стеклу. Пешеходы под зонтиками. Небо, тучи, зонтики.

На этом фоне впервые звучит голос:

«Je pars pour Нижний, incertain de mon sort. Si M-me votre mère est dècidèe à romper notre marriage, et vous à lui obèir, je...»

«Я уезжаю в Нижний, не зная, что меня ждет в будущем. Если ваша матушка решила расторгнуть нашу помолвку, а вы решили повиноваться ей, – я подпишусь под всеми предлогами, какие ей угодно будет выставить... Быть может, она права, а неправ был я, на мгновение поверив, что счастье создано для меня...»

Дождь хлещет по листьям деревьев, в лужах взбухают пузыри. Движущаяся толпа под зонтиками – мы видим ее сверху, как бы с высоты того фонаря около пушкинского памятника в Москве – фонаря, который вот сейчас еле светит сквозь сплошную пелену дождя.

«Сношения мои с правительством подобны вешней погоде: поминутно то дождь, то солнце. А теперь нашла тучка...»

Голова опекушинского Пушкина. Дождь обрушивается на нее, льет по лицу, по плащу.

«Сейчас еду в Нижний, т.е. в Лукоянов, в село Болдино... Милый мой, расскажу тебе все, что у меня на душе: это грустно, тоска, тоска... Осень подходит. Это любимое мое время – здоровье мое обыкновенно крепнет, – пора моих литературных трудов настает – а я должен хлопотать о приданом да о свадьбе, которую сыграем Бог весть когда...»

Площадь, улица в Горьком – троллейбусы, машины; красные огоньки расплывчато мерцают сквозь дождь.

«...Еду в деревню, Бог весть, буду ли там иметь время заниматься и душевное спокойствие... Черт меня догадал бредить о счастии, как будто я для него создан. Должно было мне довольствоваться независимостию... Грустно, душа моя...»

Снова пушкинский фонарь за стеной воды...

«ТЕПЕРЬ МОЯ ПОРА...»

Голубое сверкающее небо. Гул самолета. Космический пейзаж: облака, видимые сверху. Мы проскакиваем облачное молоко, под нами полосатые поля, пашни, ниточки поездов, букашки машин, дымы.

Меж крутых бережков
Волга-речка течет...

Это поет знаменитый болдинский хор – у него своя интерпретация песни.

Самолет снижается, катит по... нет, не по асфальтированной дорожке, а прямо по траве. Это –

АЭРОПОРТ «БОЛЬШОЕ БОЛДИНО»

Вывеска висит на крохотном домишке вроде дачки или избушки на курьих ножках. Дальше – асфальтированная дорога. За дорогой – поле, лес. А за лесом – деревня Кистенево.

В селе идет своя будничная жизнь – работа, быт. Почему-то хочется снимать все это неподвижной камерой. Пусть бегут перед ней ребятишки из школы, пусть останавливаются, с любопытством глядя на «киношников», пусть проезжают машины и

тракторы, проходят люди – у них свои дела. А у нас свои: мы снимаем жизнь, обычную, повседневную, сегодняшнюю, текучую.

И вдруг – крупно, во весь экран – лицо древнего старика. Тишина и неподвижность, покой и молчание. Глаза его смотрят на нас и сквозь нас, в них время и память.

Большие, наморщенные, сильные руки отдыхают.

Корни дерева, похожие на руки. Так Антей, наверное, вцеплялся в мать-землю. Земля усыпана листьями, красными, желтыми, сказочной красоты. Звучит голос крестьянина села Большое Болдино Ивана Васильевича Киреева. Он пересказывает так называемый «Рассказ Михея Сивохина» – о том, как этот Михей вместе с Пушкиным посадил у барского дома лиственницу:

«Я деревце держал, да яму засыпал, землю утоптывал да приговаривал:

– Ты, лиственница, расти, до старых годов доживи, про нас с Михеем расскажи, как мы тебя сажали, чаркой водки поливали...»

Мы как будто падаем на спину и видим лиственницу снизу доверху – высоченную! И тут может вступить песня. Слышал я в Болдине женщину, удивительно поет она пушкинский романс «Под вечер, осенью ненастной», держа на руках «младенца», сделанного из первой попавшейся тряпки, и сопровождая пение действиями прекрасного примитивного народного театра. А потом – шуточная, задорная, веселая – «На пушкинском на дворе». Тут и танцы, и хоровод, и подкрикивания, и подвизгивания – есть еще у стариков (а самым старшим тут лет по 80) порох в пороховницах! Песня несется над селом, перекрывая грохот проезжающих по улице грузовиков, – и вдруг, внезапно, все это резко оборвется. Исчезнут краски – и в наступившей оглушительной черно-белой тишине пред нами предстанет...

* * *

...Письменный стол, на нем погасшая свеча, гусиное перо, несколько исписанных листов бумаги. Время как будто остановилось. Но камера наша живет. В абсолютной тишине она, не торопясь, скользит взглядом по столу, по комнате – кресло, часы, погасший камин, дверь, книги в старинных кожаных перепле-

тах, – возвращается к столу. На одном из листов – стихи и рисунок: луна в тучах. Если поближе всмотреться, можно прочесть:

Мчатся бесы рой за роем
В беспредельной вышине,
Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне...

Дата: «1830. 7 сентября. Болдино». Тишина. Строки застыли перед нами.

Тишину нарушает бой часов – хриплый, тяжелый. Мы словно просыпаемся, переводим взгляд на потухший камин. Только теперь слышим тиканье: время возобновило свой ход. Быстро сгущаются сумерки. Снова начинает звучать голос, который слышали мы вначале. Тихо, словно про себя, он произносит:

Мне не спится, нет огня;
Всюду мрак и сон докучный.
Ход часов лишь однозвучный
Раздается близ меня.
Парки бабье лепетанье,
Спящей ночи трепетанье,
Жизни мышья беготня...
Что тревожишь ты меня?..

Только сейчас замечаем: оказывается, на спинку кресла брошен плащ; на одном из листков рукописи появился след от мокрого стакана (есть такой листок в черновиках «Бесов»). А может, мы просто раньше не обратили на это внимания... Голос продолжает – негромко, без выражения:

«Моя дорогая, моя милая Наталья Николаевна, я у Ваших ног, чтобы поблагодарить Вас и просить прощения за причиненное Вам беспокойство... Мое пребывание здесь может затянуться вследствие одного совершенно непредвиденного обстоятельства. Я думал, что земля, которую отец дал мне, составляет отдельное имение, но, оказывается, это – часть деревни из 500 душ, и нужно будет произвести раздел. Я постараюсь это устроить как можно скорее. Еще более опасаюсь я карантинов, которые начинают здесь устанавливать. У нас в окрестностях – Холера морбус (очень миленькая особа)...»

За окном все темнее и темнее. Во мраке на столе особенно четко виден чистый лист бумаги, перо положено на него.

«Милостивый государь Афанасий Николаевич, из письма, которое удостоился я получить, с крайним сожалением заметил я, что Вы предполагаете во мне недостаток усердия. Примите, сделайте милость, мое оправдание. Не осмелился я взять на себя быть ходатаем по Вашему делу единственно потому, что опасался получить отказ, не в пору приступая с просьбою к государю или министрам. Сношения мои с правительством подобны вешней погоде: поминутно то дождь, то солнце. А теперь нашла тучка...»

Текст письма к А.Н. Гончарову звучит все тише и тише, а на него наплывает – пока мы глядим в погасший камин – продолжение недавно звучавших стихов:

...Жизни мышья беготня...
Что тревожишь ты меня?
Что ты значишь, скучный шепот?
Укоризна, или ропот
Мной утраченного дня?
От меня чего ты хочешь?
Ты зовешь или пророчишь?
Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу...

Последние строки звучат уже в полной темноте. Внезапно ее разрывает белый блеск молнии. И как ответ на заданный в стихах вопрос раздается страшный громовой удар. Снова ожили и отбивают время часы, и их голос – бом-м, бом-м, бом-м – как будто ведет диалог с громовыми раскатами, и почти дневным светом то и дело озаряется кабинет, погружается в темноту и вновь вспыхивает, распахивается с треском окно, бумага слетает со стола, что-то падает со звоном... И на жуткой ночной грозе, между раскатами грома, опять звучит, со сдержанным, готовым прорваться драматизмом, голос:

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье...

Со свинцовой тяжестью звучит эта «Элегия» – медленно, будто за каждой строкой – целая жизнь...

Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море...

...как будто на проживание каждой строки потребна целая ночь:

Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь,
И может быть – на мой закат печальный
Блеснет любовь улыбкою прощальной.

И, как будто вняв этим словам, постепенно утихает, укрощается буря. И встает за окном тусклый осенний рассвет.

Освещается стол – он весь завален бумагами, повсюду разбросаны исписанные, исчерканные листы. Рисунки на полях и отдельных листках. Мы всматриваемся в них – вот «Гробовщик»: похоронная процессия; чаепитие у самовара; рюмка с вином; скелет в полуистлевшем мундире...

«Я писал тебе премеланхолическое письмо... Теперь мрачные мысли мои порассеялись; приехал я в деревню и отдыхаю. Около меня колера морбус. Знаешь ли, что это за зверь? Того и гляди, что забежит и в Болдино, да всех нас перекусает...»

Дождь. Крыльцо. С крыши ритмично падают капли. Из их ритма рождается:

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

Дождь барабанит в окно. Снова рисунки: испанский гранд, бой на шпагах, «кухарка брилась», рыцарские латы, Балда с бесенком, птица на рукописи «Истории села Горюхина», птицы, птицы, пейзажи, профили... «И тут ко мне идет незримый рой гостей...»

«Ах, мой милый! что за прелесть здешняя деревня! вообрази: степь да степь; соседей ни души; езди верхом сколько душе угодно, пиши дома сколько вздумается, никто не помешает. Уж я тебе наготовлю всячины, и прозы и стихов...»

Хрустальная чернильница, похожая на большую стопку. В ней перо.

«Вот как описывают мои занятия: Как Пушкин стихи пишет – перед ним стоит штоф славнейшей настойки – он хлоп стакан, другой, третий – и уж начнет писать! – Это слава».

Около чернильницы – лист со стихами. Мы крупно-крупно видим их первые строки – строки «Элегии», только что звучавшей. А потом – последние: «...Блеснет любовь улыбкою прощальной».

Снова крыльцо; дождь утихает, и падающие с крыши капли замедлили свой ритм:

Эхо, бессонная нимфа, скиталась по брегу Пенея.
Феб, увидев ее, страстию к ней воспылал.
Нимфа плод понесла восторгов влюбленного бога;
Меж говорливых наяд, мучась, она родила
Милую дочь. Ее прияла сама Мнемозина.
Резвая дева росла в хоре богинь-аонид,
Матери чуткой подобна, послушна, памяти строгой,
Музам мила; на земле Рифмой зовется она.

Снова лист со словами: «Блеснет любовь...». Рядом дата: «8 сентября 1830».

Звучат слова, написанные по поводу введения Петром I нового календаря, по которому год начинается в январе.

«Народ однако роптал. Удивлялись, как мог государь переменить солнечное течение, и веруя, что бог сотворил землю в сентябре месяце, остались при первом своем летоисчислении».

И тогда из замкнутого мира комнаты мы вдруг переносимся на бескрайнее русское поле. Урожай снят. Сквозь тучи пробивается одинокий лучик солнца, посылая привет утомленной трудам земле. Просторно, грустно, торжественно. Возникает песня, взмывает над полем, звучит в холодном осеннем воздухе. Снова видим лица поющих, но это уже не просто болдинские милые «бабки» – перед нами Россия.

Лес, могучие корни, кроны и ветви. Падают и падают листья.

Голое дерево. Ни одного листочка. Узорчатое плетение тоненьких веточек, какого не придумать ни одной мастерице. Оно наплывает на нас, волнуясь под порывами ветра, и вдруг – что-то в самих ветвях происходит, меняется, движется, живет, появляются новые линии – и вот уже это не ветви, а строки, не дерево, а черновик: слова возникают, зачеркиваются, бегут, надстраиваются этажами...

Настал октябрь. – Уже дуброва
Свои последние листы...
Что не смиряется волненье
Чего-то жаждущей души!..

Строки бегут и бегут, песня звучит и звучит, а поверх нее мы слышим:

«Мой приятель был самый простой и обыкновенный человек, хотя и стихотворец. Когда находила на него такая дрянь (так называл он вдохновение), то он запирался в своей комнате и писал... с утра до позднего вечера... выезжал часа на три, возвратившись... писал до петухов. Это... случалось... всегда осенью. Приятель мой уверял меня, что он только тогда и знал истинное счастие».

Мощный взрыв хора – и в тишине, на фоне плетения тонких веточек, трепещущих под ветром, наконец рождается:

Октябрь уж наступил – уж роща отряхает
Последние листы с нагих своих ветвей...

Теперь моя пора...

Так начинается последний эпизод фильма – стихотворение «Осень». Быть может, лучшее в мире стихотворение, столь часто и столь нелепо понимаемое как «видовое», как пейзажные стихи, к которым в конце, сверх «картин русской природы», подшит пассаж о творчестве. Нет, стихотворение это, все, от первой до последней строчки – о творчестве, о жизни, о смерти, о любви, о музе. «Осень» – это глубочайшее – в пределах, доступных человеческому разуму, – художественное самопознание пушкинского творящего духа. И потому, пока оно звучит, не возникнет перед

нашими глазами ни весны, ни зимы, ни лета, ни саней, ни оттепели, ни жары, ибо все времена года, своенравно перемешанные поэтом, устремлены к главной теме, к осени, к «чахоточной деве», что «жива еще сегодня, завтра нет», к торжественному шагу осенних строф: «Унылая пора! Очей очарованье...» Перед нами – только осень, перед нами – зримое объяснение того, почему же именно она – «его пора». Зерно не прорастет, если не умрет. Умирающая, обмирающая осенью природа переливает свои творческие силы в иной сосуд – в поэта, – вот в чем дело для Пушкина. Ведь сказано: «Приятна мне твоя прощальная краса» – «Люблю я пышное природы увяданье» – «И с каждой осенью я расцветаю вновь» – «И пробуждается поэзия во мне». Жизнь – смерть; смерть – жизнь... И ни одной бытовой детали – ведь сказано: «И забываю мир...» Мы видим только крупные планы осенней природы, умирание которой рождает поэзию. Крупный план может быть философским: из пристального созерцания палого листа, полета птиц, струения воды, трепетания ветвей, колыхания леса под ветром – этим дыханием матери-земли – можно вынести ощущение священной премудрости мироздания.

И пусть, пока звучат пушкинские октавы, эти простые и символические картины перемежаются зрелищем рукописей и черновиков, похожих то ли на скопление облаков, то ли на лесную заросль, то ли на причудливые формы застывшей вулканической лавы, и пусть несутся набросанные летучими росчерками птицы и плывут по волнам строк лодки, ладьи, корабли... Пусть все это живет своей жизнью, как бы и не связанной с течением слов, не иллюстрирующей это течение; пусть ничто не мешает звучать музыке этих стихов о жизни, о смерти, о творчестве и о том, что смерти, в сущности, нет.

И когда отзвучит эта симфония, где в последних строках происходит чудо: в среднерусском равнинном, сухопутном мире нежданно возникнут МОРЕ и КОРАБЛЬ:

Громада двинулась и рассекает волны.

Плывет. Куда ж нам плыть?.. –

то на нашем экране тоже случится чудо.

Вдруг, как сказано у Гоголя, станет «видимо далеко во все конца света»: подкатит море, и мы увидим его необозримый простор; огромные горы подымут свои снежные вершины к небесам; и мы окажемся подняты на непостижимую высоту, и орлы будут парить с нами наравне. Мы увидим внизу облака, и солнце воздвигнет из них своим светом фантастические чертоги; и все это будет громадно, вечно и безгранично; а над всем этим раскинется сияющий купол неба. И таков будет фон для финала: небо – а сквозь него, крупным планом, свеча, но это уже не погасшая, нет, а горящая... И на этом фоне медленно-медленно, в полнейшей тишине пойдет перед нами

БОЛДИНСКИЙ КАЛЕНДАРЬ

1830 год

3 сентября – приезд в Болдино

7 сентября – «Бесы»

8 сентября – «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье»)

9 сентября – «Гробовщик»

13 сентября – «Сказка о попе и о работнике его Балде»

14 сентября – «Станционный смотритель»

18 сентября – закончено «Путешествие Онегина»

20 сентября – «Барышня-крестьянка»

25 сентября – закончена 8-я глава «Евгения Онегина»

26 сентября – «Ответ анониму»

1 октября – «Царскосельская статуя»

5 октября – «Прощание» («В последний раз твой образ милый»)

7 октября – «Паж, или Пятнадцатый год»

9 октября – «Домик в Коломне», «Я здесь, Инезилья»

10 октября – «Отрок», «Рифма» («Эхо, бессонная нимфа...»), «Румяный критик мой...»

12–13 октября – «Выстрел»

16 октября – «Не то беда, Авдей Флюгарин», «Моя родословная»

17 октября – «Заклинание», «Стамбул гяуры нынче славят»

20 октября – «Метель»

23 октября – «Скупой рыцарь»
26 октября – «Моцарт и Сальери»
1 ноября – «История села Горюхина»
4 ноября – «Каменный гость»
6 ноября – «Пир во время чумы»
8 ноября – «На перевод Илиады»
27 ноября – «Для берегов отчизны дальной»
30 ноября – отъезд

ЗА ЭТО ЖЕ ВРЕМЯ НАПИСАНЫ:
«Дорожные жалобы»
«Труд» («Миг вожделенный настал...»)
«Глухой глухого звал к суду судьи глухого»
«Мы рождены, мой брат названый»
«Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»
«Герой»
«В начале жизни школу помню я»
«К переводу Илиады»
«Пью за здравие Мери»
«Цыганы» («Над лесистыми брегами»)

КРОМЕ ТОГО ЗА ЭТО ЖЕ ВРЕМЯ:
«Опровержение на критики»
«Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений»
Статья «Об Альфреде Мюссе»
Статья «О народной драме и драме “Марфа Посадница”»
Статья «Баратынский»
Наброски статьи о русской литературе
Заметка о «Графе Нулине»

1833

Приезд – 1 октября, отъезд – в середине ноября
24–25 октября – «Анджело»
28 октября – «Будрыс и его сыновья», «Воевода»
31 октября – окончен «Медный Всадник»
2 ноября – окончена «История Пугачева»
4 ноября – окончена «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях»

ЗА ЭТО ЖЕ ВРЕМЯ:
«Сказка о рыбаке и рыбке»
«Сват Иван, как пить мы станем»
«В поле чистом серебрится»
«Чу, пушки грянули! крылатых кораблей...»
«Когда б не смутное влеченье»
«Колокольчики звенят»
«Плетневу» («Ты хочешь, мой наперсник строгой»)
«Не дай мне Бог сойти с ума»
«Пиковая дама»
Из «Песен западных славян»
«Осень»

...И когда на экране появится это последнее слово – «Осень» – и исчезнет, и останется только тишина, небо и потрескивающая свеча, – фильм закончится.

Начало романа

Из заметок на полях «Евгения Онегина»
К 180-летию со дня рождения А.С. Пушкина

Покамест упивайтесь ею,
Сей легкой жизнию, друзья!
Ее ничтожность разумею
И мало к ней привязан я...
«Евгений Онегин», глава II

«...Пишу не роман, а роман в стихах – дьявольская разница». Эти слова из письма Пушкина к Вяземскому цитировались много раз, по разным поводам и в разных контекстах, потому что в этих словах много смыслов. Пожалуй, главный из них состоит в том, что «Евгений Онегин» – произведение лирическое, то есть произведение о себе.

Обыкновенно лиризм романа Пушкина связывают прежде всего с «лирическими отступлениями», в которых автор прямо «выходит» к читателю и беседует с ним. Однако отступления – лишь наиболее явное проявление лиризма; на самом деле он пронизывает весь роман и диктует его структуру и художественную логику. Он, в известном смысле, определяет и сюжет.

Если мы раскроем вторую главу «Евгения Онегина», где автор представляет нам действующих лиц, и посмотрим, как это происходит, то увидим любопытную вещь.

Мы увидим, что герои не столько «представляются» нам автором, сколько возникают на наших глазах, начинают существовать по мановению авторской руки. Притом каждый из персонажей появляется не сам по себе, а обязательно либо по контрасту, либо по связи с предыдущим персонажем.

Ах, он любил, как в наши лета
Уже не любят; как одна
Безумная душа поэта
Еще любить осуждена:
Всегда, везде одно мечтанье...

На протяжении трех строф характеризуется трепетная, романтическая любовь Ленского, и только в одной-единственной строчке, как бы мимоходом, называется имя какой-то Ольги, вызвавшей эту восторженную девственную любовь; и только тогда, когда автор завершает характеристику этой любви, появляется на очень короткое время сама Ольга, точнее – «ее портрет», который «очень мил» и может быть найден в «любом романе». О самостоятельном существовании Ольги, существовании вне любви Ленского, тут нет и речи, и можно с полным правом сказать, что и сама-то Ольга возникает из темы любви Ленского.

Еще нагляднее происходит «создание» Татьяны. Как бы обрывая на полуслове портрет Ольги – «но надоел он мне безмерно», – автор поворачивается к ней спиной:

Позвольте мне, читатель мой,
Заняться старшею сестрой.
Ее сестра звалась Татьяна...

Но – вместо того, чтобы (как следовало ожидать в обычном романе) «заняться старшею сестрой», автор на протяжении целой строфы обсуждает с читателем разные посторонние вещи: задается вопросом, насколько подходящее имя он собирается дать своей героине, говорит о «простонародности» этого имени, сетует на безвкусицу дворянских имен и т.д., и т.п. – и вот только после всего этого, как бы убедившись и убедив читателя в своей правоте, твердо и бесповоротно заявляет:

Итак, она звалась Татьяна...

И – Татьяна возникает: «Ни красотой сестры своей, ни свежестью ее румяной не привлекла б она очей», – возникает по контрасту с Ольгой, но контрасту полноты с пустотой, возникает

впрямь почти на наших глазах – и с каждой строкой облекается в жизнь, как Галатея под любящим взглядом Пигмалиона.

И вдруг в самый, казалось бы, неожиданный момент: «Ей рано нравились романы; они ей заменяли все...» – из этой пространной характеристики, занимающей центральную часть главы, потихоньку, скромно, незаметно и снова как бы ненароком выплывают, появляются, возникают на наших глазах – по связи и одновременно по контрасту с Татьяной – Ларины, «простая русская семья».

А дальше происходит самое замечательное. Все это, только что созданное при нас, на наших глазах, – возвращается назад, к Ленскому, сосредоточиваясь в одном месте, у надгробной плиты Дмитрия Ларина, над которой в раздумье стоит молодой поэт, – и образует грандиозный патетический финал:

Увы! на жизненных браздах
Мгновенной жатвой поколенья,
По тайной воле провиденья,
Восходят, зреют и падут...

Как бы с космической высоты взирает автор на чреду поколений, сменяющих друг друга на земном шаре, на жизнь и смерть, на людей и вселенную, на величественный и таинственный смысл происходящего в ней, на творчество и собственную посмертную судьбу на этой земле:

...Быть может, в Лете не потонет
Строфа, слагаемая мной...

Так оказывается, что вся вторая глава, со всеми ее героями, вливается в авторский образ – в тот океан, из которого она возникла.

Автор порождает героев и снова вбирает их в себя. Во второй главе происходит своего рода «цепная реакция» возникновения персонажей. Ларины возникают «от Татьяны», Татьяна – «от Ольги», Ольга – «от Ленского», Ленский...

Ленский тоже появляется «не сам». Он возникает как контраст Онегину, как полная ему противоположность:

Они сошлись. Волна и камень,
Стихи и проза, лед и пламень
Не столь различны меж собой...

Ленский появляется не только как полноправный персонаж, но еще и как условие конфликтной ситуации: «Они сошлись» звучит как предвестие: «Теперь сходитесь»... Он возникает, в известной степени, «от Онегина».

Ну, а Онегин? Как возникает он?

Здесь понадобится отступление.

* * *

Художник обращается к людям и творит для людей. Величие творчества состоит, кроме прочего, в том, что оно соединяет одного человека – художника – с людьми, с человечеством, и притом соединяет на очень большой сердечной глубине. И все же для понимания смысла произведения нередко полезно задать вопросы: для чего нужно данное произведение самому автору? почему без этого замысла автор уже не мог?

Особенно важны эти вопросы, когда речь идет о произведении поэтическом, лирическом. Творчество – это, помимо прочего, способ самопознания и самосовершенствования. Ведь процесс создания произведения и само произведение влияют на жизнь художника: вкладывая в произведение себя лучшего, являясь в нем подчас выше, мудрее, чище себя самого в жизни, художник задает себе новый, более высокий уровень, не только творческий, но и человеческий, – уровень, к которому он, как человек, обязан тянуться. Ведь творческий дар – это огромная ответственность; дар призывает художника соответствовать. И если художник – большая личность, он слышит этот зов и стремится отвечать на него, бесконечно страдая, если сил соответствовать не хватает.

У Пушкина чувство человеческой ответственности было развито необычайно сильно – об этом свидетельствуют многие его стихи. Его личная жизнь, кажется мне, была процессом человеческого восхождения на высоту его безмерного дара. И роман в стихах был чрезвычайно важным фактом и фактором этого восхождения.

«Евгения Онегина» чаще всего рассматривают со стороны его прямого сюжета – «сюжета героев», и это вполне естественно, ведь перед нами – роман. Но ведь «дьявольская разница» состоит в том, что роман этот – в стихах, это произведение лирическое и, стало быть, автор выражает себя не только в «отступлениях», но и в сюжете, во всех его поворотах, в главных героях, каждый из которых в определенном смысле ипостась авторской души. Более того, с определенной точки зрения «отступлениями» являются как раз звенья «сюжета героев», главным же сюжетом является жизнь авторского духа. Я бы сказал, что «Евгений Онегин», начатый 24-летним Пушкиным в мае 1823 года и оконченный через семь с лишним лет, – это история духовного взросления автора, наблюдаемая и художественно осознаваемая им самим.

Что это значит – духовное взросление?

Это степень осознания того факта, что ты живешь не просто вчера, сегодня, завтра и причастен не только тем или иным насущным делам и заботам настоящего и грядущего дня; это степень осознания того, что ты – часть мироздания и существуешь «перед лицом вечности». Это осознание истины о мире и о себе в нем, о том, для чего мы живем.

Мне очень близка мысль глубокого исследователя Пушкина Юрия Чумакова (Новгород), высказанная в статье, помещенной в сборнике «Болдинские чтения» (1978): «...настало время прочесть роман на фоне универсальности, sub specie aeternitatis» – перед лицом вечности (или, как переводит автор статьи, «под знаком вечности»). В самом деле, если мы прочтем роман так, то встретимся с истинами универсальными, то есть общими всем людям.

Для этого, однако, нужно вспомнить, когда «Онегин» начался.

Он начался в решающий, переломный момент духовной и творческой жизни Пушкина, в эпоху, получившую в пушкиноведении название «кризиса 20-х годов». Кризис этот охватил практически все стороны пушкинской жизни; но прежде всего это был кризис миропонимания. Суть его, говоря коротко, состояла в том, что Пушкин, с младых ногтей воспитанный в лоне культуры, ориентированной на ценности и критерии Запада, начал стремительно из этой колыбели вырастать. Он начал по-новому оценивать господствующую идеологию и философию Запада – идеологию и

философию просветительства и рационализма, которую я назвал бы монологической. Практическая суть монологизма состояла в идее всемогущества человеческого рассудка и позитивного знания, под диктовку которого можно сравнительно просто изменять мир, приспосабливать порядки мироздания к потребностям и интересам человека. Мироздание и его порядки ставились на второе место после человека и мыслились как подчиняющиеся его диктаторскому «монологу». Активной силой признавался только homo sapiens, «человек разумный», мир не был его полноправным «собеседником», он не мог говорить за себя, он должен был быть лишь объектом воздействия человека, пассивным полем его деятельности. Все это приводило, по сути дела, к идее потребления мира человеком. Отсюда – культ эпикурейского наслаждения жизнью, стремление «ловить миг блаженства», «с жизни взять возможну дань» (Пушкин, «Сцена из Фауста»). Конечно, я сейчас упрощаю. Духовная жизнь наиболее глубоких представителей этой культуры была неизмеримо сложнее, – но в жизненной практике, в расхожем, «массовом» приложении это было именно так: человек рационалистического мировоззрения, как правило, «и жить торопится, и чувствовать спешит», ибо «потом» ничего не будет. Не случайно частым спутником такого взгляда на мир был всеотрицающий скепсис, а порой и цинизм – все то, о чем писал в 1823 году Пушкин в стихотворении «Демон»: «Неистощимой клеветою он провиденье искушал; Он звал прекрасною мечтою; Он вдохновенье презирал... На жизнь насмешливо глядел – И ничего во всей природе Благословить он не хотел».

Через десять лет Пушкин, в более конкретном применении, по существу, повторит эту характеристику: «Ничто не могло быть противуположнее поэзии, как та философия, которой XVIII век дал свое имя. Она была направлена противу господствующей религии, вечного источника поэзии у всех народов, а любимым орудием ее была ирония холодная и осторожная и насмешка бешеная и площадная. Вольтер, великан сей эпохи... однажды в своей жизни становится поэтом, когда весь его разрушительный гений со всею свободою излился в цинической поэме...» («Орлеанская девственница» – *В. Н.*). Надо вспомнить, что одним из кумиров юности Пушкина был не кто иной, как Вольтер с его идеологией и его «цинической поэмой», надо вспомнить это, чтобы оценить

масштабы того мировоззренческого переворота, который стал назревать в молодом поэте. Перелом этот был продиктован самою внутренней природой пушкинского гения, совершенно чуждого какой бы то ни было рассудочности и гордыни; а внешние обстоятельства, как личные, так и общественные, активизировали этот процесс. Мироздание показывало, что оно может «отвечать» человеку, и притом – совершенно неожиданным образом, что оно – отнюдь не объект для «потребления» и к нему надо относиться иначе.

Процесс такого «прозрения» был драматичным, хотя и естественным и органичным для Пушкина: то – «Конечно, дух бессмертен мой...», то – «Ничтожество (небытие – *В. Н.*) меня за гробом ожидает»; рядом с «уроками чистого афеизма» идет ощущение мира как устроенного целого, как космоса (в первоначальном греческом значении этого слова – «порядок»).

«Тема о бессмертии, вере и неверии, – пишет С.Г. Бочаров, – проходит через всю пушкинскую лирику 20-х годов, в атмосфере драматического углубления в эти вопросы создается и “Евгений Онегин”»[91].

Таким образом, духовное взросление, о котором идет речь, состояло в личном осознании своих отношений с тем, что Ю.Н. Чумаков назвал «универсальным».

Если теперь вернуться к эпиграфу первой главы романа – «И жить торопится, и чувствовать спешит», – то станет понятно, с какой точки зрения я предлагаю взглянуть на Онегина.

* * *

В первой главе жизнь героя как раз предстает воплощением того, что я выше назвал «потреблением мира». Характеристика Онегина до его хандры, по сути дела, представляет собою именно зрелище потребления, могущего привести человека на грань распада личности. Ведь Онегина как такового, в сущности, нет: есть длинный перечень его частных умений и знаний – тут и французский, и мазурка, умение и поболтать, и «хранить молчанье...», и латынь, и «дней минувших анекдоты», и Адам Смит, и, нако-

[91] *Бочаров С.Г.* Стилистический мир романа («Евгений Онегин») // *Бочаров С.Г.* Поэтика Пушкина. М.: Наука, 1974. С. 50.

нец, грандиозное «меню» мастера «науки страсти нежной», того гурманства в любви, которое любовью назвать нельзя и которое будет заклеймено в четвертой главе как забава «старых обезьян хваленых дедовских времян», то есть европейского XVIII века. Онегин прямо-таки распадается на эти свои знания и умения, он настолько «опредмечен» в них, настолько в них отчужден, что сквозь них почти невозможно добраться до него самого, до его личности и души. И замечательно, что ключевым тут является мотив стола: перечень всего, что знал и умел Онегин, как он жил, упирается прямиком в обильный обеденный натюрморт: «Пред ним roast-beef окровавленный, и трюфли, роскошь юных лет...» Этот стол, до предельной тесноты загроможденный пищей, поистине символ эпикурейски-гурманского отношения к жизни, торжества потребления. Ничего удивительного нет в том, что сразу за описанием этого стола тот же брегет, который велел Онегину обедать, зовет его в балет: ведь балет – это тоже блюдо, наравне с ростбифом и трюфлями, роскошью юных лет. Отведав этого «десерта», Онегин едет «домой одеться», и мы... снова упираемся в стол – на этот раз туалетный и тоже немыслимо загроможденный предметами наслаждения.

Все это кончается хандрой – практическим результатом такого отношения к миру, возмездием за него. Мир, который герой сделал объектом потребления, «заговорил» и поставил все на свои места. Конечно, речь здесь идет не просто об индивидуальной вине героя, – это крах мировоззрения целой эпохи.

Последнее время немало глубокого и верного пишут о множественности точек зрения в «Евгении Онегине», о том, что точка зрения автора не статична, а подвижна: каждый предмет, каждая проблема рассматриваются с разных сторон. Но в отношении к высшей правде, мне кажется, никакой множественности у Пушкина нет; а Онегин несет возмездие именно по счету высшей правды.

В то же время нет у Пушкина и «обличительства». Более того: гурманская жизнь героя описывается с роскошью увлеченности, чарующе красиво; ирония и отрицание сплетаются у автора с могучим вкусом к жизни и ее чувственным наслаждениям. Вот тут-то, в этой двойственности, мне кажется, и кроется самое важное.

Рассматривая первую главу «Онегина», молодой исследователь Вячеслав Резников называет происходящее в ней «распадом

вещного мира», показывает, как этот мир теряет для автора романа свою абсолютную ценность, уступая место подлинной жизни духа.

В первой главе два образа: автор и герой. И эти два образа находятся в напряженном диалоге. По сути дела, это диалог с самим собой. Ведь жизнь Онегина в первой главе – это в значительной мере жизнь Пушкина в Петербурге по окончании Лицея!

И вот на эту свою жизнь автор смотрит новым взглядом. Тело его молодо, полно сил, энергии, жажды чувственных удовольствий, от которых, быть может, еще нет сил отказаться, а дух его – взрослеющий дух – уже глядит на эти забавы пристально и строго...

Взаимоотношения линии Онегина и линии автора – это в конечном счете диалог с самим собой, стремление преодолеть в себе то, что необходимо преодолеть во имя истинной жизни. Это пробуждение в авторе нового сознания. В мире Онегина, загроможденном вещами, маленькими повседневными интересами, никому не нужными знаниями и умениями – есть, пить, красоваться, болтать обо всем понемногу, обольщать, – в этом мире автору тесно. Это чрезвычайно наглядно видно в построении первой главы: в первой ее половине господствует линия Онегина, автор «пробивается» к читателю отдельными и частными репликами («Друзья Людмилы и Руслана...»; «Там некогда гулял и я...» и пр.). Однако чем дальше, тем голос автора прорезается сильнее и слышнее; то его вдруг «понесло» вслед за Овидием Назоном в Молдавию и Италию, когда речь идет совсем о другом; то, оттеснив на время Онегина, он «отбирает» у него эпизод о театре, как бы не давая герою и это превратить в «блюдо», – и описывает театр в тоне высокой лирики и патетики (причем появление Онегина эту лирику и патетику начисто разрушает, превращая в самую «низкую» прозу)... На протяжении главы тема автора «ворочается» в ее тексте, как толкается ребенок в чреве матери. И чем дальше, тем больше эта тема пробивается, освобождается, расталкивая тесноту «вещного мира». И если ключевой мотив образа Онегина – это тесно загроможденный стол, то ключевой мотив автора – море, образ простора и свободы – отнюдь не просто свободы передвижения, но свободы от тех оков, в которых погибает Онегин, от оков рабства своим чувственным

привычкам и страстям, рабства, гордо и наивно считающего себя господином над миром.

И, наконец, в финале автор, произнеся свои знаменитые слова: «Всегда я рад заметить разность между Онегиным и мной», – окончательно оттесняет Онегина на задний план и, отдаваясь размышлениям о творчестве, вплоть до последних строк более о герое не вспоминает. Знаменательно, что «разность» эта устанавливается на почве отношения к русской деревне, которой Онегин остается чужим и которая для Пушкина – родная стихия, основа и фундамент родины. Именно тут, в деревне, заходит речь о творчестве, о музе, об истинных ценностях и истинной жизни. Отсюда начинает вливаться огромный и волнующий смысл в эпиграф к следующей главе «O rus!.. (О деревня!) – «О Русь!»

Так в процессе духовного взросления поэта, в процессе преодоления той рационалистически-бездуховной идеологии и тех жизненных принципов, которые обнаруживают свою несродность душе Пушкина, от которых она тоскует и хандрит, происходит, помимо прочего, осознание себя русским писателем, русским поэтом, постепенное расставание с чужим и встреча с родным. «Но краски чуждые, с летами, Спадают ветхой чешуей; Созданье гения пред нами Выходит с прежней красотой. Так исчезают заблужденья С измученной души моей, И возникают в ней виденья Первоначальных, чистых дней» («Возрождение», 1819).

Тема родины, России нарастает к концу первой главы, как лавина; и то же самое происходит во второй главе, в которой так много места занимает деревня. Теперь понятно, почему величественный и патетический финал второй главы – о жизни, смерти, творчестве – так высоко взмывает от скромной надгробной плиты, на которой написано: «Смиренный грешник, Дмитрий Ларин, Господний раб и бригадир, Под камнем сим вкушает мир». В быте Лариных немало, с современной точки зрения, смешного, косного, непритязательного до примитивности; и все же, смею думать, что эти простые и трогательные люди с их простой и трогательной жизнью, в которой так много неподдельного, прочного и сердечного, что эти Ларины, родители Татьяны, в глазах Пушкина представляют большую человеческую ценность. В жизни Лариных, как и в жизни гоголевских старосветских помещиков, есть одна великая вещь, без которой бессмысленно все на свете.

«Но муж любил ее сердечно...» В их жизни есть любовь. Любовь, которая проста, но без которой ничего не может быть. Не та любовь, из которой идеология «потребления мира» сделала «забаву», а та, обретение которой столь необходимо Евгению Онегину, чтобы стать человеком в полном смысле слова; ведь на этой теме, на этом стержне держится весь сюжет романа.

Над гробовой плитой «господнего раба» сливаются в одно темы родины, жизни и смерти, творчества и любви, «что движет солнце и светила» (Данте). Вот откуда почти космический пафос финала второй главы и вот откуда его проникновенный лиризм – лиризм личного проживания связей с «универсальным».

«В лиризме наших поэтов, – писал об этом Гоголь, – есть что-то такое, чего нет у поэтов других наций... то высшее состояние лиризма, которое чуждо движений страстных, и есть твердый взлет в свете разума, верховное торжество духовной трезвости».

Начало работы над «Евгением Онегиным» было началом осознания мира как устроенного целого, осознания того, что жизнь сменяющих друг друга «поколений» не бессмысленна, не случайна, имеет, быть может, хоть и скрытую от нас, но высокую цель и высший смысл, к которому каждый человек причастен и перед которым несет ответственность. Это было началом «твердого возлета в свете разума, верховного торжества духовной трезвости».

Предназначение[92]

С тех пор как существует на Руси литература, она была в самых значительных своих проявлениях делом коренным и жизненным, а стало быть, народным. Но даже на таком фоне всенародная любовь к Пушкину и глубочайшая заинтересованность решительно во всем, что его касается, выглядят явлением если и сравнимым с чем-либо, то с отношением к любимому национальному герою, реальному или легендарному. Это не только интерес, не просто почитание или преклонение – это отношение глубоко личное, как к живому и бесконечно близкому человеку: в чистом виде потребность народной души.

Подобный личный оттенок на первый взгляд как будто скрадывает, но на самом деле особым образом выражает некоторую сокровенную истину о Пушкине как идеальном воплощении нашего национального духа. Еще не всеми из нас до конца осознанная и уж совсем непостижимая для тех, кто не читает по-русски, истина эта состоит в том, что Пушкин в своих коренных и таинственных качествах, трудно передаваемых на ином языке, есть явление масштаба всемирного, и притом в особой степени. Эту истину затронул Достоевский, говоря о «всечеловечности» как национальном качестве художественного гения Пушкина, выделяющем его среди других мировых гигантов.

Как ни неожиданно, именно здесь, мне кажется, кроются истоки нашего интимно-душевного отношения к своему национальному гению. Подлинное величие, связанное со всечеловеческим стремлением к истине, добру и красоте, у нас не просто почитают и не только перед ним преклоняются – его любят. Всемирно исключительная мера любви нашего народа к своему

[92] Первая публикация: Новый мир. 1979. № 6. С. 236–253.

величайшему поэту, о которой шла речь, есть тем самым мера исключительности его гения даже среди гениев мировых. Здесь причина особого положения Пушкина как художника в русской литературе. В нем есть недоступность. Гоголь назвал это отсутствием лестниц. Ни одно направление не может в чисто литературном смысле считаться пушкинским; ни один из писателей не может назваться представителем литературной школы Пушкина. Школе не за что в нем ухватиться: в нем нет ничего выпирающего, ничего такого, что можно было бы вычленить и превратить в генеральный принцип. Можно говорить, например, о титанизме Лермонтова и философичности Тютчева, о «диалектике души» и эпичности Толстого, о гоголевском гротеске и чеховском психологизме; можно рассуждать о толстовских, гоголевских, щедринских и прочих традициях в литературе – в каждом случае, невзирая на неизбежные упрощения, будет понятно, о чем идет речь. Специфика Пушкина неуловима. Мы говорим: пушкинская гармония, пушкинская простота, пушкинская объективность и т.д., – но это уже не литература, это понятия из каких-то иных сфер. Более же конкретные (вроде тех, что приведены выше) определения, которые, пусть и с грехом пополам, применимы к другим великим художникам, здесь годятся лишь для самого условного и частного употребления: «изреченные», они тут же оказываются неадекватными. То же можно сказать и о пушкинских традициях.

Иначе говоря, в литературе Пушкин только внешне представляет собой одну из точек (пусть и самую важную) на векторе исторического времени. По существу, он как бы пребывает в особом пространстве и находится со временем в особых отношениях. Следовательно, необходим и особый подход к проблеме Пушкина – к изучению его творчества и судьбы, его роли в русской литературе и культуре, в духовных судьбах России.

Возможно, конкретный материал пушкинского творчества, который я собираюсь рассмотреть, покажется несколько неожиданным, а выбор момента творческой биографии поэта – субъективным, но я надеюсь, что ощущение это в конечном счете сгладится: ведь подлинное величие остается величием в любом своем подлинном проявлении.

1

Пушкина называют родоначальником новой русской литературы. У этой в общем удачной формулировки есть один недостаток. Дело в том, что смысл слова «родоначальник» клонится у нас к понятию *начала*, уже пройденного нами, и отождествляется со смыслом, вкладываемым в слово «зачинатель». Отсюда проистекают некоторые упрощения.

Обычно отношения зачинателя и преемников рассматривается, так сказать, в прямой перспективе: преемники учатся у зачинателя, усваивают его лучшие достижения и черты, продолжают дальше его путь. В данном случае дело обстоит сложнее. Ни один из писателей не усвоил, как уже говорилось, собственно пушкинских принципов поэтики; ни одно из последующих направлений не стало в этом смысле пушкинским. Но зато у Пушкина есть стихотворения «лермонтовские» и «некрасовские», есть «гоголевские» сюжеты и «тютчевская» космичность, «чеховская» деталь, «прутковский» юмор и «блоковские» строки. Создается впечатление, что тут имеет место не прямая, а обратная перспектива: не русская классика XIX века смотрит на Пушкина, а Пушкин смотрит на нее, не она отражает его, а он как бы является ее зеркалом – зеркалом, обращенным в будущее. В гоголевском «Портрете» без особого труда обнаруживается связь с двумя «маленькими трагедиями». Как бы прямо продолжая сюжет «Скупого рыцаря», гоголевский ростовщик осуществляет мечту пушкинского Барона: приходить из могилы и, сидя на сундуке, стеречь свое золото, – мертвый, он жив в своем портрете и в буквальном смысле сидит на своем золоте, спрятанном в раме. Другой герой той же повести, художник Чартков, скупающий и со сладострастием уничтожающий из зависти шедевры гениев, впал в род того недуга, который со времен Пушкина получил название сальеризма. «Портрет», таким образом, связан с Пушкиным и по сюжету и по пафосу. Более того: сам ход мысли Гоголя от предыстории (сюжет о портрете) к истории (сюжет о Чарткове) как бы повторяет ход мысли Пушкина от первой трагедии цикла ко второй – «Моцарту и Сальери». Оглядывался ли Гоголь на Пушкина – разве в этом дело? Нет, дело в том, что Пушкиным было создано напряженное поле, потенциально

уже заключающее в себе коллизию «Портрета», а также те коллизии и идеи, которые позже развернулись по-своему, скажем, в «Подростке» («идея» Барона) и «Братьях Карамазовых» (бунт Сальери против «неба»).

Когда пятнадцатилетний Лермонтов в заключительных строках «Посвящения NN» говорит неверному другу: «Тогда: – беги, не трать пустых речей, – ты осужден последним приговором», – то эта цитата из пушкинской «Коварности» (1824) выглядит не обычным подражанием или заимствованием, вовсе нет: Лермонтов берет строки Пушкина, словно они по праву принадлежат ему, Лермонтову, он просто «не успел» их написать.

Когда мы видим у Щедрина черты, напоминающие об «Истории села Горюхина», мы понимаем, что Щедрин писал так не потому, что так писать научил его Пушкин, а потому, что таков был Щедрин; Пушкин же предвосхитил то, что позже развернулось в Щедрине. И я – за то, чтобы слово *предвосхищение* понималось в подобных случаях буквально; конкретный же механизм этого явления – вопрос другого ряда.

Когда мы читаем в пушкинской «Марье Шонинг»: «Вчера я встала с постели и пошла было за гробом; но мне стало вдруг дурно. Я стала на колена, чтоб издали с ним проститься. Фрау Ротберх сказала: “Какая комедиантка!” Вообрази, милая Анна, что слова эти возвратили мне силу. Я пошла за гробом удивительно легко. В церкви, мне казалось, было чрезвычайно светло, и все кругом меня шаталось. Я не плакала. Мне было душно, и мне все хотелось смеяться. Его снесли на кладбище, что за церковью св. Якова, и при мне опустили в могилу. Мне вдруг захотелось тогда ее разрыть, потому что я с ним не совсем простилась. Но многие еще гуляли по кладбищу, и я боялась, чтоб фрау Ротберх не сказала опять: “Какая комедиантка!”» – то надо отдать себе отчет в том, что эта поразительная схожесть со стилем Достоевского совсем иной случай, чем, скажем, прямое влияние «Пиковой дамы» на «Игрока» того же Достоевского. Дело опять-таки в том, что здесь Пушкиным брошено зерно, которое в дальнейшем взойдет как стиль Достоевского[93].

[93] Подобное предвосхищение Достоевского происходит иногда в масштабах мельчайших клеточек стиля: «Но сквозь надменность эту я читал иную повесть: долгие печали, смиренье жалоб... *В них-то, я вникал*, невольный взор *они-то привлекали*» («Домик в Коломне», вообще заключающий в себе так много – хочется сказать – «следов» Достоевского).

В «Ответе анониму» (1830) Пушкин создает феноменальный эффект стилистического охвата нескольких литературных эпох:

Смешон, участия кто требует у света!
Холодная толпа взирает на поэта,
Как на заезжего фигляра: если он
Глубоко выразит сердечный, тяжкий стон,
И выстраданный стих, пронзительно-унылый.
Ударит по сердцам с неведомою силой, –
Она в ладони бьет и хвалит...

Первая строка с ее намеренной, педалированной инверсией (ведь ничто не мешало написать иначе: «Смешон, кто требует...») возвращает нас на ступень, предшествующую Пушкину, связанную с XVIII веком. Возникающий в центре отрывка фундаментальный для Пушкина образ «холодной толпы», воспринимающей поэта как «заезжего фигляра», продвигает нас в собственно пушкинскую эпоху. Горькое и странно косноязычное «Глубоко *выразит* сердечный, тяжкий *стон*» уже очень близко к Лермонтову. В двух же последующих строках:

И выстраданный стих, пронзительно-унылый,
Ударит по сердцам с неведомою силой, –

чуткое ухо различит надрывно-заунывную некрасовскую интонацию...

Ю.К. Олеша как-то заметил, что в строчку о Россини: «Европы баловень, Орфей!» – «как бы вставлено зеркало» (ЕВРО – ОРФЕ). Что-то похожее и здесь: поэзия прошлая и будущая, говоря каждая по-своему об одиночестве поэта, взаимоотражаются через Пушкина как через зеркало, обращенное и «назад» и «вперед». И выходит, что поэт, одинокий в своем собственном времени, не одинок в веках прошлых и грядущих – в большом времени. Вместе с тем прозревается судьба российской поэзии, протекающей «сквозь» Пушкина и долженствующей выйти из его горна переплавленной, иной, чем была, – русской поэзией.

И это в самом деле происходит – и не после Пушкина, но уже в его лоне, в его горниле. Ведь когда в стихотворении «Сват Иван, как пить мы станем» уже окончательно внятно слышится Некрасов, а затем прорывается явственно узнаваемый Твардовский:

Поминать, так поминать,
Начинать, так начинать,
Лить, так лить, разлив разливом,
Начинай-ка, сват, пора...[94] –

то это опять-таки не означает, что оба поэта равнялись на пушкинские стихи, строя свой стиль, нет, – зерно, «замысел» некрасовского уже существовали, уже содержались в Пушкине, и в нем же (на пересечении этого «некрасовского» и собственно пушкинского) возникала возможность стиля Твардовского, имеющего развернуться через сто лет.

Пушкин сравнивал себя с эхом, на все отзывающимся, но не получающим отклика. Это так; но в большом времени все возмещается, все обстоит наоборот: Пушкин подает голос, а литература откликается многократно умноженным эхом, притом не столько извне «дополняя» («развивая») сказанное, сколько раскрывая его глубины. И, разумеется, здесь не какое-то исключение из законов природы, напротив – это уникальный по-своему случай, когда они проявляются так обнаженно, так беспримерно наглядно.

Так же наглядно Пушкин противостоит попыткам подключить его, хоть каким-то боком, к любой внешней по отношению к нему художественной типологии. Он существует только целиком; он сам есть типология, и притом необычайно широкая. Проблема «творчество Пушкина как типология русской классики» выходит далеко за специально литературные пределы, к смыслам общечеловеческим и общефилософским.

2

У Юрия Рытхэу есть рассказ о том, как он мальчиком был потрясен стихами Пушкина и, не зная еще языка, захотел услышать их перевод на чукотский. «В переложении нашего учителя это звучало примерно так: “На берегу моря, который изгибается наподобие лука, стоит дерево твердой породы, из которого у нас делают копылья для нарт. На этом дереве висит цепь из денежного металла. На этой цепи сидит маленькое животное, немного похожее на собаку, но очень ловкое. Цепь длинная, достаточная для того, чтобы этому ловкому собакоподобному животному хо-

[94] Курсив в цитатах везде мой, кроме особо оговоренных случаев – *В. Н.*

дить вокруг дерева крепкой породы"... Я смутно чувствовал, что тут дело совсем не в "дереве крепкой породы, из которого делают копылья", и эти (пушкинские – *В. Н.*) слова, выстроенные в ряд и в особый лад сложенные, дают гораздо больше, чем само по себе значение их»[95].

Этот рассказ удивительно интересен во многих, и очень серьезных, отношениях. Но я сейчас обращаю внимание читателя на самое первое и, быть может, поверхностное впечатление от него. Дело в том, что приведенный «перевод» я нередко вспоминаю, наблюдая в действии некоторые общепринятые исследовательские приемы.

У каждого метода есть предел возможностей, который должен осознаваться, – в противном случае метод вырождается... Когда большое явление предстает в исследовательской практике лишь как производное бесчисленного количества конкретных причин и следствий, это напоминает как раз такой перевод, который аккуратно растолковывает «отдельные слова», «само по себе значение их», а «особый лад» и «смысл» остаются в стороне. Бесспорно, свидетельство о самой материи фактов, о том, как они в ней сцепляются, взаимодействуют и причинно-следственно соотносятся, чрезвычайно важно, без него обойтись нельзя. Но сущность явления не есть ни сумма, ни простая равнодействующая некоторого (сколько угодно большого) количества фактов, которые можно, фигурально выражаясь, потрогать руками. Поэтому в практике эмпирических методов постижение коренного, сущностного в явлении всегда откладывается на неопределенное будущее, на тот момент, когда количество конкретных сведений станет еще больше. Но переводчик, работающий лишь с «отдельными словами», никогда не передаст подлинного смысла и «особого лада» целого, сколько бы объясняющих слов он ни употребил.

Существует анекдот о том, что Эйнштейн мог вывести некие основные физические закономерности, имея в руках только спичечный коробок. Это шутка, но она вполне согласуется с утверждением самого Эйнштейна относительно того, что чем меньше число исходных посылок, тем вероятнее близость гипотезы к истине. Все дело не в количестве фактов, а в том, как и с какой стороны на них посмотреть, в какой ряд поставить.

[95] Детская литература. 1974. № 6.

Мы обычно изучаем взаимоотношения русской классики с Пушкиным в их «прямой», причинно-следственной перспективе, то есть глядя «назад», со стороны «усваивающей» классики, в сторону Пушкина. Такое эмпирическое изучение необходимо, но оно не все помогает понять. «Пророчества» и «предвосхищения» Пушкина с изумлением констатируются во многих работах, но почти не ставится вопрос о том, почему это именно ему – и в таких масштабах – удавалось.

Можно, конечно, говорить о том, что многое из предвосхищенного потенциально содержалось в сознании и языке народа и помимо Пушкина – в непроявленном или «разжиженном» виде, – в Пушкине же все это начало оформляться и отвердевать. Историк литературы, теоретик, лингвист, культуролог, философ, семиотик, структуралист каждый по-своему опишут механизмы этого явления. Что же касается самой необходимости, в силу которой все произошло именно так, а не иначе, то, скажут мне, для построения удовлетворительной модели пора не наступила, поскольку нам не все еще известно.

В конечном счете разговор, однако, упрется не в «механизм», не в «модель» и вообще не в какой-либо «осязаемый» аргумент – он упрется в некоторую начальную аксиому, а именно: Пушкин был гений. Здесь подобные обсуждения, как правило, и застревают: о чем говорить?

Пушкин был гений. В эту истину не всматриваются – из нее исходят, на нее опираются, ею пользуются. Она выглядит настолько само собой разумеющейся, самоочевидной и привычной, что как бы и не нуждается в конкретном внимании. В результате мы, дойдя до этой аксиомы, не вдумываемся в то, что нами обретена и в самом деле твердая точка опоры, ибо перед нами факт, сохраняющий свое значение неизменным в любом контексте. Мы не замечаем, что, «застряв» в этом пункте, получаем новый уровень обзора, новую точку зрения. В данном случае это значит, что мы можем взглянуть на Пушкина (в его отношении к русской классике) уже не в «прямой» перспективе, не как на объект внимания классики, а в «обратной» – как на субъект, как на начало активное. Ибо сама апелляция к пушкинскому гению как конечному аргументу означает, что *центральная причина* – в гении, а не в тех обстоятельствах, которые этот факт окружают в пространстве и времени.

Попытаемся этот центральный факт, эту начальную аксиому – нет, не объяснить, отнюдь! – но хотя бы увидеть.

3

«Самое важное для биографа великого писателя, великого поэта – это уловить, осмыслить, подвергнуть анализу всю его личность именно в тот момент, когда более или менее удачное стечение обстоятельств... исторгает из него первый его шедевр. Если вы сумели понять поэта в этот критический момент его жизни, развязать узел, от которого отныне протянутся нити к его будущему... тогда вы можете сказать, что знаете этого поэта...»[96]

Для поэта Пушкина такая решающая пора приходится на лицейские годы. Именно в эту пору были «исторгнуты» из него первые шедевры (а точнее – первый шедевр, петому что все его лицейское творчество в своей совокупности есть в известном смысле шедевр); от этого «узла» тянутся прочные нити к последующему его творчеству вплоть до самых поздних лет. Об этом немало написано.

Вообще о лицейском периоде много писали, здесь больше, чем на многих других отрезках творческой биографии Пушкина, установленного и с точки зрения историко-литературной ясного.

Неясным на этом фоне, осиянном славой «великого писателя», остается сам *феномен возникновения поэта*, само *начало* – не в хронологически-горизонтальном, а в том вертикальном аспекте, в каком понятие *начала* связано с понятием *зерна*, – одновременно как исходной точки и как коренной сущности.

(Попутное разъяснение: я буду пользоваться в рассуждениях применяемой нередко парой «горизонталь – вертикаль». Соотношение между этими понятиями есть образный – и по необходимости условный – эквивалент соотношения таких понятий, как, например, внешнее и внутреннее, бытовое и бытийственное, эмпирическое и сущностное, преходящее и непреходящее, природно-физическое и духовное, детерминированное и телеологическое, конкретный материал творчества и само творчество, обстоятельства и судьба и пр. Пара «горизонталь – вертикаль»

[96] *Сент-Бев Ш.* Литературные портреты. Критические очерки. М.: Художественная литература, 1970. С. 49.

показывает, к примеру, соотношение между двумя ипостасями пушкинского импровизатора в «Египетских ночах» – «фигляра» и высокого поэта; между Дон Кихотом – сумасшедшим и им же – провидцем; между князем Мышкиным – «идиотом» и им же в его истинной сущности; между Иванушкой-дурачком и тем же Иванушкой – носителем народной мудрости и т.д. В отношениях «горизонтали» и «вертикали» может быть выражен и ценностный аспект: так, если духовное связывать с «вертикалью», то может быть и «вертикаль вниз» – извращенная духовность, которую принято называть демонизмом.)

Возвращаясь к упомянутому выше феномену возникновения поэта, надо учесть одно обстоятельство, которое с внешней стороны как бы затрудняет к нему подступы, а по существу, как увидим ниже, их облегчает. Дело в том, что в лицейский период, особенно ранний (до 1816–1817 годов), Пушкин и его творчество, поэт и его поэзия (как известно, «величины» эти редко полностью совмещаются в художнике) разведены так далеко друг от друга, как ни в какой другой период. Практически это означает, что из непосредственного чтения раннелицейских стихов мы очень мало что можем уяснить относительно подлинной личности автора, его истинной внутренней жизни: нам «подсовываются» лишь самые общие, часто расхожие дли «новой поэзии» того времени, а порой и просто мистифицированные автопортреты и автохарактеристики юного эпикурейца, «ленивца», беззаботного гуляки и пр. и пр. В стороне остается мальчик одновременно дерзкий и ранимый, воинственный и беззащитный, сочетавший в себе, по словам Пущина, излишнюю смелость с застенчивостью, «то и другое невпопад», как бы желающий только доказать, что он «мастер бегать, прыгать через стулья, бросать мячик и пр.», попадающий часто в неловкие ситуации и не умеющий из них выпутаться; тот истинный Пушкин, который, как писал Анненков со слов того же Пущина, «наделен был от природы весьма восприимчивым и впечатлительным сердцем, назло и наперекор которому шел весь образ его действий... А между тем способность к быстрому ответу, немедленному отражению удара или принятию наиболее выгодного положения в борьбе часто ему изменяла... и тогда, с растерзанным сердцем, с оскорбленным самолюбием, сознанием собственной вины и с негодованием на ближних, возвращался он

в свою комнату и перебирал все жгучие впечатления дня, выстрадывая вторично все его страдания до капли». В стороне и в тайне остается подлинная жизнь этого сердца, из которого лишь полтора десятилетия спустя прольются горькие строки: «И с отвращением читая жизнь мою...»

В начальный период Пушкин-*поэт* напоминает мне ребенка, голова которого, как у всех младенцев, непропорционально велика: она до отказа забита литературой, усвоенной из чтения и участия в беседах отца и дядюшки с их именитыми друзьями и знакомыми. В этом плане картина лицейской поэзии Пушкина с ее чисто литературного фасада, в общем, создана (в трудах Ю. Тынянова, В. Виноградова, Б. Томашевского, Д. Благого и других). Эта поэзия – пуантилистское полотно на первый взгляд единого колорита, но при ближайшем рассмотрении оказывающееся искусным сцеплением чужих (в первую очередь французских и карамзинистских) идей, образов, сюжетов, мотивов, поэтических ходов, приемов и фразеологизмов, бесчисленного множества цитат явных и скрытых, заимствованных прямо или через вторые-третьи руки, из источников старых и новейших, отечественных и переводных... Сквозь эту сверкающую живостью, изяществом – а главное, мастерством, неизвестно откуда взявшимся, – амальгаму, кажется, не просвечивает ничего своего, личного, индивидуального; кажется, все присвоено, нахватано, взято напрокат у современников и ближайших предшественников, все – сплошная литература... Знание этой литературы – полной условностей, создавшей иллюзорный мир, в котором все наконец стало понятно благодаря мощи Разума и свету Просвещения, – заменяет ему знание жизни. Сталкиваясь с настоящей жизнью, он то и дело теряется и оказывается в нелепых положениях, потому что гусарствует тем старательнее, чем менее это свойственно по природе ему с его меланхолическим в глубине своей и прозорливым сердцем, язык которого ему, быть может, и слышен, но еще невнятен – мешает все та же начиненная литературой голова.

То, что мы называем творческой эволюцией Пушкина – а мне кажется более правильным называть это его *духовной биографией*, – есть процесс постепенного схождения, сближения *поэта* и его *творчества*, *человека* с его *даром* – процесс, в котором поэт в конечном счете устремлен к встрече с «самим собой». На раз-

ных этапах этого процесса различные соотношения внутри этих пар обусловливают и различную степень эффективности традиционных историко-литературных методов изучения. Так, весьма ясным и в достаточной мере изученным предстает, например, с точки зрения этих методов этап романтизма: в этот период соотношение поэта с его поэзией выглядит в принципе укладывающимся в определенную модель поведения и творчества. Менее доступно для историко-литературного истолкования позднее творчество Пушкина, когда сближение с «самим собой» становится все более тесным, когда Пушкин «сознательно стремится слить свое житейское существование со своим творческим даром, стать достойным этого дара»[97]. Не случайно этот период до сих пор считается наименее исследованным.

Что же касается лицейской поры, то здесь эмпирические методы превосходно подходят для описания *творчества* Пушкина и вряд ли годятся для постижения самого явления *Пушкин*.

Лицейское творчество раннего периода похоже на эскиз театрального художника, изображающий более костюм, чем персонаж, и более персонаж, нежели конкретного исполнителя. В этом творчестве больше «эпохи», «окружения», направлений, тенденций и традиций, чем самого Пушкина, больше Литературы, чем Поэта. В сущности, творчество этого периода носит исполнительский характер: как музыкант, играя уже существующую пьесу, создает вольно или невольно собственную трактовку ее, так поэт-лицеист создает свои исполнительские версии уже готовых идей, мотивов и лирических сюжетов: дружба, эпикурейская «мудрость», эротика, темы поэзии, трактуемые в духе «новаторов»-карамзинистов, нападки на «архаистов», набор просветительских идей, подготовивших декабризм, и т.д. Ведущее начало здесь – именно артистизм, способность и любовь к перевоплощениям. Встав в шеренгу карамзинистов, он легко и свободно усваивает их литературную «дисциплину», с необыкновенной органичностью и изяществом воспроизводит на поэтическом «плацу» их «приемы». Воинские ассоциации возникают тут не только потому, что «новаторы» были в литературном смысле чрезвычайно воинственны, а поэтика их нормативна, не только потому, что «школа гармонической точности» (см. об этом в книге Л. Гинзбург

[97] Двадцать строк // Вопросы литературы. 1965. № 4. С. 137.

«О лирике») оказалась для него очень полезна, но и потому, что здесь берет начало излюбленная им внеэстетическая трактовка творческого процесса: «Хорошие стихи не так легко писать, как Витгенштейну французов побеждать» («К другу стихотворцу», 1814); «Как весело стихи свои вести под цифрами, в порядке, строй за строем, не позволять им в сторону брести, как войску, в пух рассыпанному боем!..» («Домик в Коломне», 1830).

Из двух противоположных мнений о раннелицейской поэзии Пушкина: «...гениальные, но ученические упражнения»[98] – и: «У Пушкина не было ученичества в том смысле, как оно было, например, у Лермонтова»[99], – верным мне представляется второе. Вопрос «учебы», усвоения «техники» и «мастерства» был решен внутри, еще, быть может, до писания, в процессе чтения поэзии русской и французской. Юный Пушкин-поэт – это младенец, который сразу встал и пошел. В этом есть что-то чуть ли не бестиальное – во всяком случае, что-то от жизни природы. Он не «учился», просто ему показали, «как надо делать», – и он тут же начал так делать. Есть такие особо одаренные дети, при начальном обучении которых музыке и нотному письму не требуется никаких особенных педагогических ухищрений, никакой методики: ребенок как будто не учится, а припоминает.

Первые опыты его, включая самые ранние из известных нам, уверенно профессиональны. Смешно говорить об ученическом неумении, перечитав хотя бы такие шедевры «Пушкина допушкинского периода», как под 1814 годом – классицистски величавая и остроумная «проповедь» «К другу стихотворцу», прелестный гобелен «Рассудок и Любовь», чарующий юмором и непринужденностью мадригал «Красавице, которая нюхала табак», лубочный «Бова» и мещанский романс «Под вечер осенью ненастной» и др., под 1815 годом – grande valse brillante «Измены», до сих пор загадочная для пушкинистов и совершенная, как цветок, «Роза», первое гражданское, преддекабристское, в монументальном стиле Луи Давида выступление «Лицинию» с его звучащим как призывная труба: «О Ромулов народ!..» – и т.д. и т.д. На этом фоне слабые места, недостатки в композиции и шероховатые строки, если они и встречаются (скажем, в «Монахе» – 1813, или в «осси-

[98] *Виноградов В.В.* Стиль Пушкина. М.: Гослитиздат, 1941. С. 120.
[99] *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники. М.: Наука, 1968. С. 123.

ановских» стихах – 1814, и др.), неудачны настолько неприкрыто и, можно сказать, демонстративно, так неорганично выглядят в общем свободном, уверенном течении стиха, что напрашивается мысль скорее о небрежности либо даже лености, чем о неумении или непрофессионализме. Когда появляются явные ляпы вроде: «Представь мечту любви стыдливой И *той, которою дышу, Рукой любовника* счастливой Внизу я имя подпишу» («К живописцу», 1815) – то это, пожалуй, вовсе и не «индивидуальная» ошибка. Ведь у опытного двадцатидвухлетнего Батюшкова в «Ответе Гнедичу» вышел с «рукой» не лучший казус: «Твой друг тебе навек отныне с рукою сердце отдает»; «Батюшков женится на Гнедиче!» – умирает от хохота Пушкин, делая позже заметки на полях батюшковских стихов; а в другом месте, против слов: «И гордый ум не победит любви, холодными словами...» – упрекает: «Смысл выходит – холодными словами любви – запятая не поможет». Так что и «ученичество» и «непрофессионализм» были достоянием всей российской поэзии. Но по-разному. Многословие и какофония великого Державина (рядом с его же великолепием) бывают чудовищны. Но архаист Державин, хоть и простодушно извинял себя, считая, что содержание важнее формы, однако же принципа из своего «непрофессионализма» не делал. А вот шестнадцатилетний Пушкин, напротив, в послании «Моему Аристарху» (1815) всячески афиширует свое легкомыслие, заявляет, что пишет «немного сонною рукой», что, конечно, «в таком ленивом положенье стихи текут и так и сяк», а он по малости своей не в силах добиваться предельного совершенства «и сокращать свои страницы», да и неохота. Самоуничижение «неопытного поэта», к которому бессмысленно предъявлять высокие требования, поскольку он ленив и творит только по наитию («Задумаюсь, взмахну руками, на рифмах вдруг заговорю»), – оно, во-первых, не вполне отвечает истине, а во-вторых – паче гордости. Оно в духе школы, в которую он попал и которая, борясь за «личность» в поэзии, декларировала тот «непрофессионализм», о котором Мандельштам сказал применительно к Батюшкову: «Наше мученье и наше богатство, *косноязычный*, с собой он принес – шум стихотворства и колокол братства и гармонический проливень слез»; «Только стихов виноградное мясо мне освежило *случайно* язык». Провозглашая принципы «возможного совершенства», «истины в чувствах» и с

неподражаемым блеском проводя их, школа новаторов в то же время поднимала знамя «небрежности». «Небрежность» была свидетельством «истины в чувствах», «естественности», а главное – она была приметой минутного озарения, спонтанно нисходящего на беззаботных «любимцев муз». Это был ренессансный лозунг избранничества, элитарности в пику идущему из средневековья «честному ремесленничеству» архаистов, «кряхтящих» «три ночи сряду» («Моему Аристарху»).

Конечно, и «косноязычие», и «случайность» – все это в еще большей мере присуще поэзии XVIII века, последними могиканами которой были архаисты, но все это носит совершенно иной характер – именно ученичества. Преданная служанка государства, что не исключало порой строптивости, эта суровая поэзия еще мало что умела, но у нее было иерархическое сознание, она «знала свое место» и именно поэтому старалась изо всех сил. Новая поэзия иерархическое сознание отбросила: она принципиально стала «самодеятельностью» – служанкой она быть не хотела, а служением еще не стала, сделав кумиром «все высокое и все прекрасное», *дар* же осознав, в сущности, как личное дело и чуть ли не заслугу.

Таким образом, то, что называют ученичеством юного Пушкина, было на самом деле «верностью школе». Юный новобранец, он с наслаждением отдается несущим его потокам чужих стилей, чужих принципов и чужих ошибок и до того самозабвенно плывет по течению, что, кажется, забывает, куда и зачем. И никогда более в дальнейшем его поэзия не была так современна, никогда не шагала так «в ногу с эпохой», не была – по крайней мере, внешне – в такой степени литературой, как в этот его «младенческий» период. Поэтому она так легко поддается эмпирическому анализу.

Самого же поэта при помощи такого анализа постигнуть нельзя. Дар – это не литература. И методам, опирающимся только на литературу, здесь опереться не на что. А между тем суть феномена *Пушкин* оголенней и ощутимей именно здесь, на лицейском этапе, при самом начале. В любой другой период Пушкин продолжает свой *собственный* литературный путь и его дар будто растворяется в собственной литературной практике, как зерно в колосе, – не ухватишь. Здесь же, в лицейской поэзии,

когда в распоряжении Пушкина сплошь чужие опыты и чужие пути, дар его не растворен в литературе, а лишь как бы скрыт ею, загримирован, но существует-то в известном смысле сам по себе и поэтому в какой-то, пусть малой, мере может быть угадан, если грим не введет в заблуждение.

4

«Как иногда внутренне пуст и технически блестящ Пушкин-лицеист, – писал Пастернак, – как обгоняют, как опережают его средства выражения действительную надобность в них. Он уже может говорить обо всем, а говорить ему еще не о чем»[100].

Поэты, «нисходя» на уровень обычной логики, нередко утрачивают свойственную им в их собственной сфере проницательность; в стихах Пастернак сказал бы на ту же тему что-нибудь более глубокое. И все же он верно почувствовал явление, которое неверно оценил: Пушкин уже есть, но его еще нет, – не увидев *возникновения*, он расслышал его гул. И поэтому оценку Пастернака следует поставить с головы на ноги: Пушкин еще, быть может, не знает, что сказать, но говорить уже умеет; он еще не знает, куда идти, но он ходит. Пушкина еще нет, но он уже есть.

Но это еще не все. Раннелицейская поэзия – ребенок (пусть необычный, сразу начавший ходить, но ребенок). Сказать о ребенке, что он «пуст», можно лишь в нашем обиходно-интеллектуальном, «горизонтальном» смысле. Ребенок «полнее» нас, взрослых. Он полон грандиозно-непосредственных ощущений и ведений, полон первоначальных жизненных стихий, – он бытийственно полон. Он стихийный натурфилософ и великий артист, ибо, имея дело с первостихиями жизни, познавая эти первостихии – огонь и воду, холодное и горячее, мягкое и твердое, движение и статику, боль и радость, желание и покой и пр. и пр., – он в то же время наделен недостижимой уже для нас верой и непосредственностью. Он может играть во что угодно: в огонь и камень, в кошку, в паровоз, в ветер и в стул, – это ему ничего не стоит, здесь его жизнь; и в этом перевоплощении он самозабвенно серьезен. Дети вообще очень серьезные люди – даже смех для

[100] Пастернак о Блоке / сообщ. и публ. Е.В. Пастернак // Блоковский сборник. Вып. 2. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1972. С. 447.

них дело жизненное и серьезное. А игра серьезней всего: в игре ребенок осваивается в мире, обживает заложенную в нем и в себе премудрость.

Играющее дитя – вот что такое лицейская поэзия Пушкина; так, я уверен, и надо к ней подходить. Родившись как поэт – то есть услышав в себе в первую очередь *звуки*, – он тут же начал играть. Не в кошку и не в лошадку – эти игры уже позади: «Простите, игры *первых лет*! Я изменился, я поэт, в душе моей *едины звуки* переливаются, живут, в размеры сладкие бегут» («Евгений Онегин», варианты VIII главы). Он играет в другое – в стихи, в поэтов, в первостихии поэзии, – поскольку поэзия, как уже сказано, представительствует у него от лица жизни и ее стихий. Он играет в Державина – и познает мощную материальность мира и слова, а главное, слышит ее и в себе. Он играет во французскую poésie fugitive, «легкую поэзию», – и ощущает преходящее очарованье бездумного музицирования звуками, чувствами, смыслами. Он играет в нежного Батюшкова и возвышенного Жуковского, напяливает парик «степенного» Буало и гусарский мундир Дениса Давыдова, переодевается в Вольтера и Оссиана, в неведомого сочинителя украинской песни и в ироничного «арзамасца» – он играет в стили, в сущности и стихии, в поэзию и язык. От «заказного» стихотворения к Александру, где он, усвоив образ мудрого витии, тут же обнаруживает в себе зреющий вкус к государственности, к царственным масштабам мышления, до разгульной и по-своему даже роскошной непристойности «Тени Баркова» – все это серьезнейшая игра: размашистая и хозяйская «фамильяризация» окружающего мира, осваивание, оглядывание, испытание на вкус, на излом, на надежность и пригодность (и в то же время проба собственных сил) для исполнения какого-то неразгаданного, но очень важного замысла.

Гераклитова игра со стихиями[101] – так назвал лицейскую поэзию Пушкина литературовед В. Скуратовский, и он прав. Все то из заложенного в Пушкине, что проявилось в нем в этот период и, разворачиваясь, устремилось вперед через всю его жизнь, проросло в этой игре.

---

[101] «Вечность есть играющее дитя... Царство (над миром) принадлежит ребенку» // цит. по: *Кессиди Ф.Х.* Философские и эстетические взгляды Гераклита Эфесского. М.: Изд-во Академии художеств, 1963. С. 87.

Я даже думаю, и совершенно серьезно, что и сам-то поэт Пушкин начался не с поэзии собственно, а с игры: не с писания, не с потребности «выразить себя», но с детского перевоплощения, с «артистического» вживания в *образ поэта*. Так было нужно, к этому вело все.

Известно, что человек, усвоивший себе некий «не свой» образ, становится способен вести – и, главное, чувствовать – себя так, как он и мечтать не может, будучи самим собой. Вот это с ним и произошло.

Его вначале мало кто любил, и в семье этот толстый, медлительный, словно изнутри уже чем-то перегруженный мальчик мало кому был нужен, кроме, может быть, бабушки, а потом – его няни. Его при начале мало кто любил и в Лицее. Что-то мешало ему быть таким, как все, – а этого ему так хотелось! Но дар не своя ноша, он тянет: еще неведомый, он уже тяготил его, не пускал к желанной обычности поведения; и поэтому, делая как все, он то терялся, то перебарщивал – и попадал впросак[102]; и поэтому был одинок (здесь истоки его культа дружбы).

И вдруг – он стал кому-то нужен. Больше: он стал любимцем.

В младенчестве моем она меня любила…
Она внимала мне с улыбкой…

О ком из женщин он писал так, как об этой?

«Являться муза стала мне», – вспоминал он в «Онегине». Мало ли кому она являлась! Но в Лицее она ему не просто явилась. Его, которого еще мало кто любил, она сделала своим любимцем. Ты у меня будешь поэтом! – сказала она. «И, радуя меня наградою случайной, откинув локоны от милого чела, сама из рук моих свирель она брала…»

И – чудо! – когда это произошло, все стало меняться. Его многие полюбили в Лицее. Он стал могуч, ловок, находчив – в стихах, конечно, – и таким стал казаться порой и в жизни. А главное – у него как бы даже образовалась… семья. Отец? – «Милый

[102] Так было нередко и позже. «В общежитии, – вспоминает И.Д. Якушкин, – Пушкин был до чрезвычайности неловок… Иногда он корчил лихача… рассказывал про себя самые отчаянные анекдоты, и все вместе выходило как-то очень пошло. Зато заходил ли разговор о чем-нибудь дельном, Пушкин тотчас просветлялся…». Это еще раз показывает, насколько «не своим» он был в «горизонтальном» мире.

мой, уважай Отца Державина!» Кормилица? – «...не совсем соглашаюсь со строгим приговором о Жуковском. Зачем кусать нам груди кормилицы нашей?» Мать? – может быть, «мамушка», Арина Родионовна...

Образ поэта, «любимца муз», образ литературный, условный, с которым принято было играть, стал клапаном для выхода неисчислимых сил. Такой выбор был как бы принудительно продиктован драматическими внутренними обстоятельствами; дар не пустил больше никуда, закрыл путь к политике (к которой был неравнодушен, и... неизвестно, что было бы с ним после Декабря), к воинской карьере (о которой – были моменты – подумывал, но с его характером если бы не отправился в Сибирь, погиб бы где-нибудь на Кавказе). Наконец, образ любимца «девы тайной» давал возможность отчуждения от самого себя, плохо ориентирующегося в «горизонтальном» мире. И недаром, я думаю, столько лиризма, почти интимного понимания в послании двадцать пятого года к вовсе не близкому другу – поэту Ивану Козлову, слепцу, которому поэтический дар «создал новый мир, ты в нем и видишь, и летаешь...».

Приняв образ поэта, он тоже стал летать – как ребенок летает во сне. И первым делом отлетел подальше от себя самого – в волшебный мир поэтических переодеваний, гримировок, перевоплощений, зеркал, отражающих новое «я – не-я». Он испытал артистическое наслаждение *быть не собой*. В этой эйфории дело порой доходило до нелепостей, которые, правда, опять же в духе школы и потому не в счет. В стихотворении «К Наталье» (1813) молодой повеса со вкусом рассказывает, как до рокового момента первой влюбленности он «в театре и на балах, на гуляньях иль в воксалах легким зефиром летал», но, мол, теперь «смехи, вольность – все под лавку!.. И теперь я – Селадон!»; в конце же признается, что он монах и живет там, «где безмолвья вечный мрак», словно бы забывая, что тут явная психологическая неправда, что монах не мог говорить в таком стиле и уж никак не мог сказать: «Миловидной жрицы Тальи видел прелести Натальи» – по той простой причине, что не мог очутиться в театре... Поток чужого для него метафорического стиля (Лицей – мрачное «заточение», комната № 14 – «келья»), отвлеченная логика этого стиля поглощают «содержание» этой костюмной поэзии, подавляют его на-

столько, что ляпсус не так уж легко и заметить; он нисколько не портит этой детской игры в любовь и в поэзию – шалости ранней, но по-своему уже блестящей.

И вовсе иначе выглядит этот поэт, стихи которого еще не стали *лирикой* (по точному выражению Д. Благого), когда он оставляет игры и пишет не стихи, а лирику. Именно так – «без образа», *от себя лично*, из души, а не из головы выплеснуты строки, рожденные уже подлинной влюбленностью и появившиеся, вполне «лирически», в дневнике шестнадцатилетнего мальчика: «Итак я счастлив был, итак я наслаждался». И что же? – искренний и трепетный, этот набросок *как поэзия* мил, но и только. И это рядом с шедеврами, уже написанными в чужих манерах, в образе «любимца муз»...

Значит, игры пока были нужнее, чем лирика. «Отверг я рано праздные забавы», – гордо признавался Сальери. Думаю, это раннее взросление сыграло свою роковую роль в его драме.

Решают здесь масштабы и характер *призвания*. Пушкина они мудро предохраняли от преждевременных прорывов «к себе самому». Так большая высота хоть и тянет взглянуть вниз, но она же и заставляет отвернуться. Литература, условная, костюмированная литература, – низкий поклон ей за это – встала на его пути, загородив ему дорогу к собственному сердцу. Для чего это было и от чего был он уберегжен – о том свидетельствуют два имени, две судьбы, два поэта, и не просто поэта, но – прочтем в этом смысл! – два ближайших, отделенных от Пушкина на волосок соседа в истории: непосредственный и ближайший предшественник – Батюшков, непосредственный преемник – Лермонтов.

Гениальный Батюшков тоже уходил в литературный образ беспечного ленивца, бежал от своего внутреннего хаоса, от невыносимой раздвоенности на «черного» (дурного) и «белого» (хорошего) человека. Это он впервые, быть может, в российской поэзии понял суровую истину: «Нам Музы дорого таланты продают!» И впрямь: ему – то ли предвестнику Лермонтова, то ли преждевременному Тютчеву (см., например, его «Есть наслаждение и в дикости лесов») – его талант и его «игра» дорого обошлись. Он был недостаточно дитя и слишком литератор. Провозглашенные им принципы: «...живи как пишешь и пиши как живешь», «Поэзия... требует *всего человека*» (курсив Батюш-

кова – *В. Н.*) – понятые им в ренессансном духе обожествления искусства и поэта, для него оказались непосильны. Он метался в поисках если не тождества, то хотя бы равновесия между собою житейским и собою – «жрецом муз», владеющим «языком богов». Высокий дар, тонкий, но хрупкий, «поэтический, слишком поэтический», не совладал с «природой», и Батюшков не выдержал этого единоборства с самим собою – сошел с ума. Он погиб оттого, что мир и человек оказались не так просты, как привыкли думать они, «эти легковерные, расточительные, говорливые люди» (Тынянов), люди, вышедшие из школы Просвещения и не совсем понимавшие, что же такое – дар.

Лермонтов, как известно, был дитя уже утратившей иллюзии, недоверчивой и раздраженной эпохи. В отличие от Пушкина он сразу начал с *лирики*. Этот «ребенок» таков, как изображали детей до XV века: с пропорциями тела и с выражением лица как у взрослых, только рост маленький. Этот «маленький рост» и есть ученичество юного Лермонтова: в его ранних стихах с местами поразительными, гениальными соседствуют неумелые и беспомощные – какие-то осколки несчастного, несостоявшегося детства. И эта беспомощность, которая бывает у детей так обаятельна, здесь вызывает щемящую жалость и боль. Ведь ему некогда было осваивать «язык богов»: само понятие это уже при Пушкине устарело; ни минуты не пришлось забавляться, играть со своим даром – *просто сочинять*... О, он не был настолько «пуст», чтобы, как Пушкин, сказать: «Я изменился, я поэт, в душе моей *едины звуки*...»; в нем не было ни грана такой «нищеты духа», наоборот: пятнадцати лет он заявил прямо противоположное: «В уме своем я создал мир иной и образов иных существованье; я цепью их связал между собой, я дал им вид, но не дал им названья». Ему нужно было не сочинять, а – высказаться, не смотреть и слушать («И виждь, и внемли»), а – утверждать и отрицать («...вечный судия мне дал всеведенье пророка»), не спрашивать, а – вопрошать и требовать. Святая боль русской литературы, ее благородный порыв к смыслу, правде и духу поверх «словесности» – все это в нем возникло и повернулось как-то страшно: его ранние стихи – это ребенок, слишком рано узнавший такие вещи, от которых сжимается сердце и становится не до казаков-разбойников, не до птичек и бабочек. И он сразу начал с утверждения «я» в этом «мире пе-

чали и слез», с выяснения своих отношений с ним, в пределе ведущих к альтернативе: или я, или мир[103]... Его неотразимая поэзия, такая гениально глубокая, такая чистая, несла в себе сладкую отраву самоутверждения как тяжкую природовую травму, как врожденный порок сердца. Этот дух эгоцентризма, дух смерти и порождает ту навязчивую идею «я»-мертвеца, которая буквально преследует его. И если восемнадцатилетний Пушкин, «покорный общему закону» юности, с донжуанским легкомыслием уверяет любовницу-вдову, что «разгневанный ревнивец из пустынной гроба тьмы не воскреснет уж с упреком...» («К молодой вдове», 1817), то у пятнадцатилетнего Лермонтова уже загробный голос Командора: «Услышишь звук военного металла, увидишь бледный цвет его чела: то тень моя безумная предстала и мертвый взор на путь ваш навела!..»

И он не сболтнул простодушно, как юный Пушкин: «Великим быть желаю, люблю России честь, я много обещаю – исполню ли? *Бог весть*!»; он бесповоротно заявил: «Я рожден, чтоб целый мир был зритель торжества иль гибели моей...» Дар был для него *личною собственностью*, но уже не так, как для «питомцев муз» с их «прыгающей походкой» (Тынянов): они с их талантами чувствовали себя все-таки лишь любимцами; он же, владея даром, счел себя не просто любимцем, а – равным. Он не служил дару, а дар хотел заставить служить себе, дар заполнить собою. Но дар был слишком велик для такого «личного» применения – он стал тянуть поэта в новые пространства, в прозу, к эпическим замыслам, где духу самоутверждения и гордыни жить непомерно труднее, чем в лирике, – и тогда-то, думаю я, этот дух смерти ринулся в самое жизнь поэта и пожрал ее.

А дар остался нам и, войдя в созданную Пушкиным семью русской литературы, будто отрясши с себя прах житейского быта души, раскрылся пред нами словно в каком-то первоначальном замысле – вечно юным, как та младая душа, которую нес ангел по небу полуночи, вечно высоким и таким (сквозь байроновскую маску) кристально русским...

---

[103] См. глубокий анализ этих сторон лермонтовского мироощущения, сделанный С. Ломинадзе (Вопросы литературы. 1975. № 3; Вопросы литературы. 1977. № 3).

Вот между двух таких пропастей и удержался Пушкин. Дар его был настолько громаден, призвание настолько шире и важнее собственно поэтического и вообще художнического, что это и берегло его: слишком большая доза яда бывает, говорят, не опасна. Встретившись с музой и узнав ее любовь, он инстинктивно, по-детски смирился пред нею и, довольствуясь ее несомненно женской, но почти материнской лаской, на большее не посягал – и она в ответ хранила его, как и много раз после («Поэзия, как ангел утешитель, спасла меня...»).

Но это вовсе не значит, будто те музы, что «таланты продают» (Батюшков), продешевили. Образовался гигантский долг, и платеж был за ним. Он заплатит; заплатит и страхом батюшковского безумия и смертью, как Лермонтов, на дуэли, и многим, многим другим; он заплатит сполна, ибо дар не своя ноша.

А пока он *просто сочиняет* и в душе его «едины звуки переливаются, живут, в размеры сладкие бегут»...

5

«Пространство между небом и землей похоже на кузнечный мех или флейту. Оно изнутри пустое и прямое. Чем больше движения, тем больше эта пустота», – говорится в одном из древнейших философских трактатов Дальнего Востока. Комментируя эту метафору, Е. Завадская в статье о классической живописи дальневосточного региона пишет, что с подобным представлением связана в этой живописи динамическая напряженность и глубокая осмысленность образа *пустого пространства*: «...небытие, отсутствие в живописном произведении изображенного объекта не означало его отсутствия – он просто пребывает в ином бытии, в ином измерении». Другой образ такой пустоты – бамбук; его изображение (в контексте этих представлений) является подобием «истинного» человека, в котором, как в дудке из бамбука, звучит сама природа[104].

«Веселый сын Эрмия ребенка полюбил, в дни резвости златые мне дудку подарил. Знакомясь с нею рано, дудил я непрестанно...» («Батюшкову», 1815).

[104] См.: Всесвіт. 1978. № 5. С. 198, 199 (указано М. Новиковой – *В. Н.*).

(Много позже этот инструментальный образ осознается иначе: «*Исполнись волею* моей».)

То, что мы вслед за Пастернаком уже почти готовы были назвать «пустотой» раннего Пушкина, есть «пустота» в зримом нами измерении, на самом деле эту особенность должно определить совсем по-иному: перед нами за «пустым местом» – *дар*. Дар такого масштаба, что он еще не нашел путей сказаться на понятном нам языке и говорит покамест на собственном, изначальном, бытийственном праязыке, мощь и очарование которого мы чувствуем, даже не понимая «слов», как, бывает, чувствуем неотразимую красоту стихов, звучащих на незнакомом или крепко забытом наречии. Перед нами чистая стихия дара: то ли лава, несущая свой жар из глубин, где она до назначенного часа пребывала, и заполняющая формы уже готового рельефа местности, то ли сама природа, воздух, принимающий формы дудочек, что составляют свирель. Это и есть «пустота», или «несамостоятельность», Пушкина.

Тот праязык, на котором изначально, глубинно изъясняется дар и который постепенно переводится на язык «бытовой», человеческий, на язык слов и понятий, мыслей и чувств, идей и ценностей, содержаний и форм, есть язык элементов, стихий мироздания, язык начал, на которых построен мир. Дар есть степень ориентированности в этой клавиатуре творения и способность извлекать из нее мелодии.

Испокон веку зодчие строили здания из тех материалов, что имеются в природе, сочетая и комбинируя их. Дар тоже имеет дело с тем, что есть в природе, – с элементами мира.

Так что же, скажут, речь идет просто о том, что талант – это комбинаторные способности?

Нет. Природный талант – это, может, и есть комбинаторные способности. А я говорю о даре. Талант относится к дару, как комбинация звуков к их композиции. Талант исполняет произведение, дар – музыку.

Главное в постройке – композиция, соотношение объемов и материалов, сочетание и сцепление отдельных частей меж собою и в общем целом. Праязык дара – это язык не отдельных «слов», а *композиции*, язык *соотношений, сочетаний и связей* – тот язык сцеплений, который считал главным в искусстве Толстой.

Талант есть техника строительства. Дар – зодчество, архитектура. Главное в облике здания – это соотношение вертикали и горизонтали, устойчивости и устремленности (в ином случае получается готика – Реймсский собор, в ином – храм Покрова на Нерли); им-то, этим соотношением, и определяется дух композиции, ее отношение к выси, к куполу неба.

Есть старинное выражение «музыка сфер». Это работа структуры мира, ее законы и формулы в действии. Архитектура особенно наглядно соотносится с этими формулами и законами, не зря ее называют застывшей музыкой.

Дар музыкален и архитектурен. Это способность слышать (кстати, шумеры изображали мудрецов с большими ушами) «музыку сфер» – не отдельные звуки, а смысл, – по этой музыке настраиваться и в согласии с нею, а не в диссонансе творить. Именно так понимал дар и сам Пушкин; я мог бы привести немало цитат из его статей, но ограничусь одной – стихотворной: «И виждь, и внемли, исполнись волею моей».

Здесь-то и происходит у нас первая встреча между Пушкиным юным и Пушкиным великим, между Пушкиным, которого «нет», и Пушкиным, который есть. И происходит она в первую очередь на почве использования «готового материала». Своего он выдумывал очень мало – и вовсе не только в юности. Наиболее простодушные почитатели Пушкина, свято верящие, что «плагиат» – это нехорошо, что гений непременно должен измышлять что-то неслыханно свое, по-журденовски не подозревающие о том, что тем самым они невольно исповедуют одно из фундаментальных заблуждений модернизма, – эти почитатели придут в ужас и негодование (против того, кто это им сообщит), когда узнают о поистине чудовищных масштабах его заимствований – от сюжетов до отдельных выражений; о том, что по меньшей мере половина пушкинской лирики, порой самой сокровенной, представляет собою переводы, переложения, «подражания», переделки и перепевы; что остальная часть ее пронизана реминисценциями из самых разных источников; что, скажем, «Евгений Онегин» – в огромной степени мозаика подобных же реминисценций и цитат, начиная с первой же главы, воспроизводящей исходную ситуацию метьюринского «Мельмота Скитальца» (герой, едущий к «умирающему дяде, средоточию всех его надежд

на независимое положение в свете... Дядя... был богат, холост и стар»), да что там! – с первой же онегинской строфы, где соседствуют Крылов («Осел был самых честных правил») и тот же Метьюрин с эпиграфом из Шекспира: «Он жив еще?..» (ср.: «Когда же черт возьмет тебя?»); что письмо Татьяны к Онегину, помимо прочего, имеет источником, как показал Л. Сержан, стихотворение Марселины Деборд-Вальмор, а письмо Онегина к Татьяне, как показала А. Ахматова, связано с «Адольфом» Бенжамена Констана, оставившим в пушкинском романе немало и других следов; что ситуация Татьяна – Онегин очень похожа на ситуацию романа Метьюрина Иммали – Мельмот (наблюдение Ю. Чумакова); что одно место из этого почитаемого Пушкиным английского романа: «...в то время как за стенами опустевшего дома завывал ветер, а дождь уныло стучал в дребезжащие стекла, ему захотелось – чего же ему захотелось? Только одного, чтобы звук ветра не был таким печальным, а звук дождя таким мучительно однообразным... Все живое давно забылось сном...» – это место «подозрительно» напоминает строки из «Медного всадника»: «...и грустно было ему в ту ночь, и он желал, чтоб ветер выл не так уныло и чтобы дождь в окно стучал не так сердито... Сонны очи он наконец закрыл»; что знаменитое выражение «непостижное уму» (видение Марии-Девы в стихотворении «Жил на свете рыцарь бедный») заимствовано у Державина, из совершенно неожиданного для такого случая источника – стихотворения «Хариты. На случай русской пляски их императорских высочеств великих княжен Александры Павловны и Елены Павловны...» – и так далее и так далее, – один только перечень подобных случаев, известных науке и еще не известных ей, занял бы весьма объемистый том.

Он не измышлял своего. Он сам был своим в семье первоэлементов и стихий мира: волны и камня, льда и пламени, твердого и летучего, светлого и темного, стремительного и неподвижного, Закона и Свободы – это был внятный ему язык, и у него был абсолютный слух на эту музыку. И когда он пишет об обвале, он не описывает обвал, и ветер, и Терек, а сам становится камнем, ветром и Тереком в каждом слове и звуке; и когда он говорит о свободе, кажется, что это пишет сама Свобода, знающая, что такое Закон, и только поэтому причастная космосу, а не хаосу.

Что рядом с этим какие-то «заимствования» и «цитаты», хотя бы их были тысячи! Они для него тот же строительный материал, что и камень, ветер, огонь и слово, – разница тут небольшая.

Таков он был и в Лицее. Уже в исполнительстве он обрел себя как создателя, ибо это исполнительство «композиторское»: так гениальный пианист настолько сливается с исполняемым, что кажется, будто сам его и сочиняет; да так оно и есть – ведь он не исполняет произведение, а создает музыку. Юношеская покорность его дара пред музой, покорность нахлынувшим потокам «чужого» была смирением сильного: она обернулась хозяйской распорядительностью, с какой он осваивал все, что оставлялось ему в наследство, и вообще все, что окружало его. Его точка обзора становилась все выше – уж слишком огромная клавиатура простерлась пред ним. Очень скоро он стал ощущать «холод строителя больших чертежей» (Тынянов), который, наверно, чувствовал один только Бах, чья музыка – точно какая-то завораживающая вселенская гамма; и в истинном масштабе представали перед ним его собратья, каждый из которых играл в самого себя, лишь в своей, доступной октаве. И тогда стали происходить удивительные вещи. Он не просто воспроизводил стили и манеры своих учителей и старших собратьев. И не просто перерастал их.

«Я не умер!.. Вот кто заменит Державина!» – вскричал, говорят, маститый старец, прослушав «Воспоминания в Царском Селе» (1814).

«Он мучит меня своим даром, как привидение!» – простонал в своей мистической манере Жуковский, прочтя послание 1818 года «Жуковскому» («Когда к мечтательному миру»), стилистически ориентированное на него, адресата.

«“В дыму столетий”! Это выражение – город. Я все отдал бы за него, движимое и недвижимое... Этот бешеный сорванец нас всех заест...» – писал Вяземский о том же послании.

Он не просто перерастал их. В их восклицаниях слышится: «Да это же я! Но...» – и в этом «но» – растерянность. Он показывал каждому *его самого*, но в таком блеске, в таком идеале, до какого им дотянуться было не по силам. Это то же, что Гоголь сказал о «Капитанской дочке»: «...не только самая правда, но еще как бы лучше ее». Его дар осознавал – и включал в себя – их таланты как частные случаи.

И чем дальше, тем больше его перевоплощения начинают походить на «передразнивание» – порой невольное, порой осознанное, порой так, для красного словца. В «Тени Фонвизина» он уморительно передразнивал Державина, в «Руслане» будет пародировать Жуковского... И при всей покорности музе покорности людям в нем нет: он смиренно соглашается однажды с критикой Катенина, просит его «никому не сказывать» и... оставляет все как было, ибо критика явно плоская, а он уже взял себе за правило «не оспоривать...». В его голосе с самого начала есть металл, что так тонко-шутливо, так простодушно-почтительно прорезается в послании Батюшкову, который дерзнул дать ему, мальчишке, на двенадцать лет моложе, совет, о чем писать, – прорезается тем почтительнее, что в этот непреклонный ответ: «Бреду своим путем: будь всякий при своем», – вкраплена (конечно же!) цитата, подчеркнутая им самим... Дескать, не я говорю – вон и Жуковский так же считает! «Нет, нет – вы мне совсем не брат: вы дядя мне и на Парнасе», – ласково мурлычет он в ответе В.Л. Пушкину («Дяде, назвавшему сочинителя братом»), но коготки уже видны...

Он с самого начала не был им своим братом. Он находился в другом пространстве, в другом измерении, и только язык его еще был – пока – их языком. И он, этот язык, с «катастрофической» (Тынянов) быстротой обнаруживал свою непригодность для его целей и его призвания. Он был условен, он был не бытийствен, он был горизонтален, а не вертикален. В 1815 году Пушкин пишет стихи под многозначительным заглавием «Мое завещание. Друзьям»; в них трактуется модная тема ранней смерти поэта, жаждущего уйти из этого несовершенного мира, – но как! «На тихий праздник погребенья *я вас обязан пригласить*»; «*Певец решился умереть. Итак*, с вечернею луною, в саду *нельзя ли* дерн одеть узорной белой пеленою?.. *Нельзя ль, устроя длинный ход, нести наполненные чаши*?.. Простите, милые друзья, *подайте руку; до свиданья*!» Что он – серьезно или издевается? Ведь это уже балаган, откровенная бутафория!.. Как будто из любимой куклы сыплются опилки.

Это он обретает *язык*. И милые раньше детские слова – их слова – становятся забавным лепетом; и, по привычке еще употребляя их, он вольно или невольно утрирует, отчего самому ужасно смешно. Но в хохоте этом уже различим тот высокий, беспечный,

звонко-холодноватый тон, что и в смехе «бессмертных» Германа Гессе. Начинает раскрываться (все явственнее для него самого) его отношение к смерти. Это вопрос вопросов.

Они все в глубине души панически боялись смерти (кроме Жуковского – я его здесь не буду касаться), они трепетали перед ней, даже когда о ней шутили. И потому они боялись времени, этой Медузы горгоны эпикурейства. Они знали только сегодняшний день, а если он их не устраивал, то – завтрашний, более счастливый. В крайнем случае для них остается послезавтра – какое-то «будущее вообще», полное покоя и счастья, сродни фаустовскому «остановись, мгновенье!». В сторону времени они глянуть не смеют, а доведется взглянуть – каменеют. И тогда Батюшков начинает путать настоящее и будущее, в ужасе теряя ориентировку: «Цветочки милы, к чему так рано увядать? Закройте памятник унылый, где прах мой будет истлевать; закройте путь к нему собою...» и т.д. – он так испугался смерти, что уже почти умер; а Пушкин пишет на полях: «...чорт знает что такое!» Ему этот «модернизм» не то что непонятен: его чуткое ухо скорее возмущено этой вызванной страхом и растерянностью «какофонией».

Для них время измерялось линейкой собственной жизни. Поэтому время и жизнь для них были, по существу, синонимы.

Пушкин относился к времени спокойно – и спокойно относился к смерти. У него был иной масштаб. Его время было большим временем. Он жил в нем каждую секунду, это был его быт. Не зря он так любил рисовать себя в прошлом и в будущем, в молодости и в старости, которая так и не наступила. А его черновики? Зачем он так бережно их хранил – из тщеславия, что ли? Тут много причин, но самая глубокая та, что черновики есть он сам, только в прошлом, минуту назад, их нельзя уничтожить. Он чувствовал прошлое и будущее как живое, присутствующее здесь и сейчас. И в истории он жил как в собственной семье, рядом с Петром и Бояном – и рядом с теми, имена которых я приводил в начале статьи, когда говорил о пушкинских предвосхищениях в литературе. Он отражал и прошлое и будущее, как зеркало, «вставленное» в строку о Россини. Время для него – один слитный момент, лишь условно разделимый внутри себя на прошлое и будущее: они для него соседствуют, как струны в инструменте, – на прикосновение к одной отзываются все остальные, создавая гармонический фон

и глубину взятой ноте – далекое эхо «музыки сфер». Время было для него скорее пространством. В *сущностном пространстве*, заместившем эмпирическое *время*, все обитает одновременно, рядом и связано не последовательностью, а своего рода *расстоянием* – иерархией предметов.

Для него время было не сзади и не впереди – оно было *вокруг*, и у него была высокая точка обзора во все стороны. Оно *поднималось* вокруг него спиралью, и он поднимался вместе с ним.

Время было вокруг него, и поэтому происходили поразительные вещи.

В 1816 году появляется у него первое пушкинское, вполне пушкинское, от начала и до конца пушкинское стихотворение – «Желание»:

Медлительно влекутся дни мои,
И каждый миг в унылом сердце множит
Все горести несчастливой любви
И все мечты безумия тревожит.
Но я молчу; не слышен ропот мой;
Я слезы лью; мне слезы утешенье;
Моя душа, плененная тоской,
В них горькое находит наслажденье.
О жизни час! Лети, не жаль тебя.
Исчезни в тьме, пустое привиденье;
Мне дорого любви моей мученье –
Пускай умру, но пусть умру любя!

Посмотрите: не в том сейчас дело, что время тут и впрямь исчезает и не важно («Лети, не жаль тебя... пустое привиденье» – это обращение к «часу»), а в том, что эти стихи, в которых жизнь, постепенно *нагружаемая* («множит») *мучениями*, становится *сладкой* («горькое... наслажденье»), и эта вот горькая сладость достигает такой степени, что смерть от нее предстает как *полнота жизни*, – эти стихи есть не что иное, как двойник появившейся четырнадцать лет спустя, в 1830 году, в Болдине элегии «Безумных лет угасшее веселье»! Пускай тот, кто хочет, положит перед собою параллельно два этих стихотворения (одно – знаменующее рождение великого Пушкина, другое – появившееся на пороге центрального и устремленного уже к завершению этапа) – и он

увидит, что они отражаются друг в друге бесконечной анфиладой зеркал; я, ограниченный местом, не могу позволить себе проделать несложный анализ идей, мотивов и композиции, показывающий, что оба стихотворения написаны как бы одними и теми же словами. Ибо они, разделенные, с точки зрения эмпирической, огромным периодом (четырнадцать лет – с 1816 по 1830!), обитают рядом в «большом времени», а точнее – в сущностном пространстве бытия, и глядятся друг в друга, находясь, очевидно, в симметричных точках спирали, вертикально растущей вверх.

И теперь уже не удивительно будет увидеть, что, например, стихотворение «Домовому», написанное всего-то в 1819 году (перечтите его – и вы убедитесь в справедливости того, что я сейчас скажу), – что это стихотворение, посвященное одной из интимнейших и одновременно бытийственнейших для Пушкина тем – теме дома, очага, прибежища, по уровню своему и характеру вполне может быть поставлено в ряд самых поздних шедевров Пушкина, таких, как «...Вновь я посетил», «Пора, мой друг, пора...», «Когда за городом, задумчив, я брожу...», «Я памятник себе воздвиг...»; ибо вполне звучит как... завещание – завещание человеческое, интимное, личное – рядом с грандиозным поэтическим и пророческим завещанием «Памятника»... Предвосхитить такое и так в двадцать лет можно, только воспринимая и время, и собственную жизнь, и историю, и мир как единое, простирающееся вокруг пространство, живя каждую минуту не в эмпирическом времени, а в большом бытии, или, как говорили в старину, sub specie aeternitatis – перед лицом вечности.

И почти все, что происходит в его творениях, происходит тоже в особом пространстве. Моцарт и Сальери беседуют не в трактире и не перед нами на сцене. Они беседуют в *мире*, и все происходящее между ними происходит перед лицом вечности, в ее пространстве и потому – всегда, ибо время неважно. И поэтому они не просто Моцарт, не просто Сальери, два композитора, – они, так сказать, Моцарт и Сальери с большой буквы. Да и вообще большинство его героев могут быть именованы с больших букв: не зря он так любил давать им названия как бы неопределенные: Дочь, Мельник, Князь, Самозванец, Отец и Сын... Это все потому, что действие у него происходит – всегда – *в мире и в бытии* и на действие это глядит лицо вечности.

Время было вокруг него, оно поднималось, и он – а точнее, его дар – поднимался вместе с ним, но несколько выше, как будто его что-то тянуло вверх: так поднимается аэростат, наполненный летучей и легкой «пустотой». Поэтому он не боялся смерти – она была для него не конечной точкой, а эпизодом, пусть ответственным и драматичным, но эпизодом в жизни его духа и дара – той «пустоты», которая, оказывается, для того и «пуста», чтобы вместить в себя мир, время, жизнь и смерть и снова жизнь.

А внизу – не сзади, внизу! – продолжал находиться Лицей, и первая встреча с музой, и детские игры в поэтов, и все это было не за спиной, а в эпицентре спирали его бытия: ведь *зерно* есть и источник и эпицентр растущего вверх колоса. Он вырос из этого зерна, он *заключался* в нем; и я снова думаю, что термин «развитие», который привычно понимается нами как возникновение в явлении чего-то, не бывшего в нем, – этот термин не худо бы заменить другим: *раскрытие*. Ибо уже в Лицее он был таким, каким развернулся после; там было брошено в землю *зерно*, которым мы занялись, когда разговор зашел об аксиоме гения.

6

Положение аксиом (я имею в виду широкий смысл этого слова: всякую так называемую очевидность, простую истину) в известном смысле незавидное. Их скромная роль – роль подсобного орудия нашей логики – есть удел тайн бытия, низведенных со своих «метафизических высот» в сферу практического употребления. «Ударившись о сыру землю» человеческой практики, тайна оборачивается элементарным фактом, обретает «земное» лицо – лицо очевидности, не требующей размышления, удобной к оседланию. Переворачиваются наши отношения с тайной: опрокидываясь в эмпирический мир, реальность высшего порядка занимает в практической иерархии этого мира как раз самую нижнюю ступеньку – и наше знание об «элементарном факте» ограничивается, по сути дела, умением этот факт *использовать*. Такой прагматический взгляд «свысока» бывает неизбежен, а порой и необходим, но нельзя превращать его в принцип: ведь взгляд «свысока» есть взгляд вниз и только вниз; в этом и состоит беда исследовательского эмпиризма – порожденный «опрокину-

той иерархией», он не прозревает в «простых истинах» и аксиомах их высокую породу.

Все сказанное тоже своего рода «простая истина», теоретически ясная всем. Но на практике глубина исследования – научного, да и художественного – нередко связывается у нас с представлением о бесконечном дроблении и разъятии, которое называется аналитическим взглядом и постижением, тогда как это и есть ограниченный взгляд *только вниз*, к себе под ноги.

В житейском быту это, быть может, и так: глубина – это низ. Что же касается процесса познания, то тут уместно вспомнить тот путь, что в XXXIV песни «Ада» проделал Данте, когда, миновав последний, самый нижний круг Ада, стал спускаться вместе с Вергилием еще ниже, цепляясь за шерсть Люцифера. Когда они достигли середины пути по телу владыки Ада, Вергилий перевернулся головой «туда, где прежде были ноги», и стал, как бы спускаясь дальше, на самом деле *подниматься дальше*, так что, выбравшись, Данте увидел, что Люцифер торчит вверх ногами. Рубеж, который они минули таким необыкновенным образом, был рубежом между Адом и Чистилищем. Объясняя недоумевающему Данте это «нисхождение-восхождение», Вергилий говорит:

Но я в той точке сделал поворот,
Где гнет всех грузов отовсюду слился.

Иначе говоря, необходимый поворот (в противном случае путники оказались бы в желанном Чистилище вверх ногами) был сделан в той точке, где предельно уплотнена темная, неодухотворенная материя.

Таков, в сущности, и ход познания. Когда «материя» накопленных, рассмотренных и проанализированных фактов достигает предельного уплотнения[105], необходимо – дабы не оказаться по отношению к истине вверх ногами – перевернуть соотношение между фактами и собою, другими словами – посмотреть на них снизу вверх.

[105] В последние годы изучение пушкинского творчества перемещает центр внимания в менее изученные 30-е годы XIX века, а исследование биографии и судьбы поэта сменяется исследованием его окружения – родных, близких, знакомых и т.д. Создается, таким образом, впечатление, что в пушкинском творчестве до 30-х годов и в судьбе самого Пушкина уже все ясно.

Попав в это новое положение, мы вопреки известной пословице о синице в руках и журавле в небе оказываемся в выигрыше. Новый взгляд помогает нам те же самые факты, как будто знакомые вдоль и поперек, увидеть в новой связи. То, что казалось самою природой предназначенным лишь для умелого использования, становится высокой целью, таинственным и манящим средоточием устремлений нашего духа. Наглядный пример: рассуждая об открытом Ньютоном законе, «в силу которого все тела тяготеют к одному общему центру», Чаадаев в четвертом Философическом письме напоминал: «Не следует забывать, что закон падения тяжестей установлен Галилеем, закон движения планет – Кеплером, Ньютону принадлежит только счастливое вдохновение – связать воедино оба эти закона... Но можно ли серьезно думать, что весь секрет гениальности Ньютона, вся его мощь, заключается в одних его математических приемах? Разве мы не знаем, что в этом возвышенном уме было еще что-то сверх способности к вычислениям?.. И можно ли представить себе, будто в то время, когда... закон вещественности блеснул его духу и разодралась завеса, скрывавшая природу, в... душе его были одни только цифры?.. Великие открытия... могли быть сделаны только тем самым Ньютоном, каков он был, гением столь же покорным, как и всеобъемлющим, столь же смиренным, как и мощным...»[106]

Нужды нет, что тайна в итоге останется все-таки тайной, то есть никогда не исчерпается до конца; главное состоит в том, что мы попадаем в сферу ее притяжения; она направляет наши усилия, и наш процесс освоения мира, сводившийся раньше к *познанию-потреблению*, получает шансы превратиться в *познание-восхождение*.

Само собой разумеется, что в этой новой ситуации дискурсивный анализ и научный профессионализм становятся лишь средством в нашем стремлении к *высокой глубине* и только через это умаление обретают свой истинный, высший смысл, ибо все хорошо на своем месте.

[106] Неизданные «Философические письма» П.Я. Чаадаева // Литературное наследство. Т. 22–24. С. 41.

7

Первый публичный триумф Пушкина как поэта состоялся в 1815 году на том экзамене по российской словесности, где Державин слушал «Воспоминания в Царском Селе». Первой поэмой, «Руслан и Людмила», было начато триумфальное шествие Пушкина в литературе. Достойно пристального внимания то, что оба упомянутых произведения каждое по-своему связаны со «Словом о полку Игореве», к которому Пушкин относился с благоговением и за изучение которого взялся в конце жизни. Некоторые черты батальных эпизодов «Воспоминаний...» связаны, несомненно, с впечатлениями от «Слова...»; строка же «Летят на грозный пир; мечам добычи ищут» звучит чуть ли не цитатой. Образ Баяна и сцена боя с печенегами в «Руслане» также явно несут на себе отпечаток знания великого памятника древней русской культуры.

«Слово...», как известно, было утеряно и долгое время отсутствовало в культурном сознании, как бы не существуя вообще. Нечто подобное произошло и с русским словом в литературе. Оно было утеряно, «спрятано» до поры, как волшебный меч в поэме Пушкина. Русская литература металась в поисках своего слова, как Руслан.

Продолжая разговор о «воинском» оттенке в творческой работе Пушкина, надо вспомнить эпизод из «Руслана».

Долину брани объезжая,
Он видит множество мечей,
Но все легки, да слишком малы...

Раннюю поэзию Пушкина можно уподобить этому эпизоду: поискам меча по руке. Ищет не сам Пушкин, но его дар. Все поэтические манеры, школы и стили, опробованные им, оказались «легки, да слишком малы». «Волшебного меча» среди них не нашлось.

Сочинения зрелого Пушкина Гоголь сравнивал с русской природой, «тихой и беспорывной», а слово Пушкина – с «русским человеком», который «немногоглаголив на передачу ощу-

щенья, но хранит и совокупляет его долго в себе, так что от этого долговременного ношенья оно имеет уже силу взрыва, если выступит наружу».

Русское слово, найденное Пушкиным у няни, в летописях, у московских просвирен, в народной речи, и преображенное им, и есть то неповторимое, загадочное, «простое» и необозримое пушкинское слово, которое, само по себе будучи «нейтральным», «тихим», как бы «пустым», таит в себе «силу взрыва» и в контексте способно вместить мир.

Это и есть «волшебный меч», отысканный Пушкиным для России, извлеченный из открывшегося ему древнего «тайника». Именно русское слово оказалось по руке его дару, и именно этот дар оказался целиком соприроден России по духу. Небывалый в мировой культуре по масштабу и роду, этот дар был определен просторной, широкой провинциальной стране с тихой, беспорывной природой под неярким небом и «серенькими тучами», с ее избами, балалайкой и топотом трепака. Он был определен стране, спасшей Европу, стране, осененной поверх всех трагедий и бед высоким духовным предназначением. Он был определен народу, в котором Гоголь и Достоевский расслышали, слушая Пушкина, всечеловеческое эхо – небывалое свойство «всемирной отзывчивости», *национальную потребность* в братстве людей.

Пушкин – это Россия, выраженная в слове. С его появлением страна заговорила на своем языке. И тогда словно по волшебству возникла – сразу и вдруг – литература, одним гигантским скачком оказавшаяся в авангарде духовных устремлений всего человечества.

Творчество Пушкина – это металитература, и типология, которая в нем содержится, типология бытийственная (включающая в себя также и литературу). Пушкин не столько начал великую классику, сколько особым образом присутствует, наличествует в ней (даже когда она в чем-нибудь и «противостоит» ему); и она не началась с него, а содержится в нем потенциально, развертывается из него, существует в созданном им поле. Он заключает ее в себе, подобно тому, как в зерне ржи заключен ржаной колос и никакой другой. Среди новых зерен, содержащихся в колосе,

то зерно, из которого он произрос, отсутствует: оно живет иною жизнью – всем колосом. Вот почему собственно пушкинское оказалось в последующей литературе невоспроизводимым и наличие пушкинского направления, пушкинской школы – невозможным. Школой Пушкина оказалась, по самой скромной мере, вся великая русская классика, та самая *святая* (по известному слову европейского писателя) литература, которая никогда не была «словесностью», постоянно держа в поле зрения те пространства, где «кончается искусство».

Из записей 1960-х гг.

Наш сын Павлушка сосет грудь и в полудреме иногда вздрагивает. Таня:

– Это он познает мир и содрогается.

* * *

«Смерть не имеет к нам никакого отношения. Пока мы существуем, смерть еще не пришла; а когда она пришла – нас уже нет».

Лукреций

* * *

«Маленькие трагедии» – название условное. Такого заглавия Пушкин им не давал. Просто в письме к Плетневу, вернувшись в 30-м году из Болдина, в перечислении там написанного говорит: «несколько драматических сцен или маленьких трагедий», – и все. Но о единстве этого цикла прекрасно знал. Даже примерял названия, а именно: «Драматические изучения», и еще – «Опыты драматических изучений».

«Изучений» – чего? Изучений «человеческих страстей» (кажется, Д.Д. Благой)? По-своему верно, но очень узко, не охватывает всего. Есть еще изучение «человеческой психики» (С.М. Бонди). Ну, это уж совсем плоско. Пушкин, конечно, великий знаток человеческой психологии, но уж совсем не «психологический» писатель. Тут не «психология», тут... метафизика.

* * *

Уже полгода работаю в «Литературной газете» (отдел русской литературы) – спасибо Стасику Рассадину[107], это благодаря ему. Много интересного. Как же: литературная жизнь! Борьба «левых» с «правыми»; левые мы, «Литгазета», и, например, «Новый мир» (гл. ред. А.Т. Твардовский), а правые – газета «Литература и жизнь» (по-нашему «Лижи») и журнал «Октябрь» (гл. ред. В. Кочетов). Иногда бывает очень свирепо. Узнал немало интересных, может быть, выдающихся, людей – это, например, поэт Наум Коржавин (он же Эма Мандель), прозаик Володя Максимов, поэт Булат Окуджава (заведует у нас отделом поэзии) – по-моему, поэт замечательный и сочиняет удивительные, ни на кого не похожие песни – с прекрасными мелодиями.

Недавно журнал «Вопросы литературы» напечатал (1962, № 2) мою статью о «маленьких трагедиях» – «Симфония жизни» (четыре трагедии – как четыре части симфонии, есть и аллегро, и анданте, и скерцо, и финал). Подзаголовок – «О тетралогии Пушкина». Володя Лакшин, известный критик, знакомя меня с Ираклием Андрониковым, говорит: «Вот Валя Непомнящий, он занимается Пушкиным, он придумал “тетралогию”». Тот же Володя то ли до, то ли после этого сказал, что Александр Трифонович Твардовский прочел мою «симфонию» и сказал: «А что? Неплохая статья».

Может, и на самом деле неплохая? Я над ней мучился года два, если не больше.

* * *

«*К Наталье*», 1813 г.:

«Так и мне узнать случилось, Что за птица Купидон; Сердце страстное пленилось; Признаюсь – и я влюблен!» – и так далее – театры, балы, гулянья; а в конце – «Знай, Наталья! – я... монах!»

Ярчайший пример умения. 14-летний мальчишка уже, пожалуй, полностью овладел «секретами» «батюшковской» поэзии. В этой, старой, стихии он уже свободен. Несколько неловко, правда, читать неловкие и неуклюжие строчки, неточные рифмы,

[107] С.Б. Рассадин – виднейший литературный критик (ныне покойный), в то время работал в «Литгазете». Дружеские наши отношения начались еще на филфаке МГУ.

многословные периоды. Впрочем, в допушкинской поэзии все это было бы уместно, вполне нормально. То есть если бы мы не знали Пушкина, это было бы шедевром. Это и есть шедевр – шедевр лицейского Пушкина.

* * *

Поэма «*Монах*», 1813.

Блестящее остроумие в 14 лет. Специфически поэтическое.

И вдруг дьячок на крылосе всхрапел,
Поп замолчал – на девицу глядел,
А девица на дьякона глядела…

Ничего особенного, но как рассказано!

Великолепен гимн юбке.

Правда, немало длиннот, многословия, а еще – нарушений ритма.

Или:

Что-то в углу как будто забелело… Строки сии тебе я посвящаю…

Неуклюжесть? Или просто свобода?

Мечты монаха – как он избавится от проклятой юбки:

Я заживу опять монах монахом,
Я стану ждать последний час со страхом
И с верою, и все пойдет на лад.

Блеск!

Но вот это что такое?

…Стан обхватил Киприды б пояс злат.
И кистью б был счастливей я стократ.

Кошмарные строки, особенно первая.

Рифма «Панкратий – косматый» – очень так себе. «Уж перестал Феб землю освещать» – тоже.

Черт сулит монаху:

Богатства все польют к тебе рекою…
Придут к тебе в переднюю поэты…

Это – в первой поэме намечается «Скупой рыцарь»:

И музы дань свою мне принесут,
И вольный гений мне поработится...

Концовки даже ранних стихотворений – в том числе и этого «Монаха» – великолепны:

Держись, держись всегда прямой дороги,
Ведь в мрачный ад дорога широка.

Правда, антитеза хромает: «прямое» противополагается «широкому»...

«*К другу стихотворцу*», 1814.

Блистательно. Тут много Пушкина.

Замечательно то, что все идет в шутливом ключе, однако этим серьезность темы не преуменьшается («Поэтов хвалят все, питают – лишь журналы»). И вдруг – как колокольный погребальный звон:

Родился наг и наг ступает в гроб Руссо;
Камоэнс с нищими постелю разделяет;
Костров на чердаке безвестно умирает,
Руками чуждыми могиле предан он.
Их жизнь – ряд горестей, гремяща слава – сон.

Прямо – Державин. Но все-таки уже Пушкин.

«*Кольна*», 1814, из «оссиановских» вещей. Не сравнить с «*Другом стихотворцем*». Чуждый материал, подражание. «*Эвлега*» (из тех же) – то же. Но что-то чуть-чуть пробивается...

Во тьме ночной печальна и одна...

Ведь это будет опять – через десять лет:

Там, под заветными скалами,
Она теперь сидит печальна и одна...
(«Ненастный день потух...»)

Из «оссиановских» же – «*Осгар*»:

Ужели спишь, Мальвина? мгла вокруг,
Валится снег, власы в тумане леденеют...

Вспоминается «Песнь песней»: «волосы мои полны росою». Конец великолепен:

И клен, зашевелясь, таинственно шумит...

«*К сестре*», тоже 1814. Есть некий канон, но есть уже и свобода, непринужденность, легкость:

Иль моську престарелу,
В подушках поседелу,
Окутав в длинну шаль
И с нежностью лелея,
Ты к ней зовешь Морфея?

«*Красавице, которая нюхала табак*». Из старомодного жанра мадригала так и прет Пушкин. Условная форма трещит и вот-вот готова развалиться и стать чем-то другим.

«*Казак*», 1814:

Поскакали, полетели,
Дружку друг любил;
Был ей верен две недели,
В третью изменил.

Такой вот финал. Где-то здесь начинается собственно Пушкин.

«*Воспоминания в Царском Селе*», 1814 (читал на экзамене в присутствии Державина). Любопытный пример того, как 15-летний поэт расширяет рамки традиционной оды. Форма, приспособленная для выражения гражданских, в том числе официальных, восторгов, наполняется неподдельной эмоцией. Наивность и чистота. «Официальные» чувства, облагороженные и очищенные искренностью. При подготовке текста для предполагаемого сборника Пушкин уберет места, относящиеся к Александру.

«*Романс*» («*Под вечер осенью ненастной*»). В чем секрет? То есть – почему оно написано? Помесь народной песни с жестоким романсом. Сознательная стилизация или нет?

«*Городок*», 1815. Ну и ну:

Не весь я предан тленью…

(Ну ладно, это из Державина. Но дальше...)

С моей, быть может, тенью
Полунощной порой
Сын Феба молодой,
Мой правнук просвещенный
Беседовать придет…

Ведь примерно это же будет и во 2-й главе «Онегина» (1823), и в «Я памятник себе...» (1836), и в «Вновь я посетил...» (1836). Все это – невзирая на Державина, – уже свое. Он словно чувствует, что ему дано какое-то задание на всю жизнь – в 16 лет...

* * *

Тема «Лицейский Пушкин» – это нечто очень-очень серьезное. Это не просто «ранний период» (который кончится, а потом пойдет что-то другое), нет, это – начало, в котором уже заключено будущее. Это заслуживает какой-то отдельной, концептуальной работы, для которой у меня сейчас кишка тонка. Может, когда-нибудь...

* * *

Парадоксальность Пушкина удивительна. Я бы даже сказал, что она сама – парадоксальна. Потому что мы ее почти не замечаем. Или очень редко видим. Вот, например, Маяковский («Письмо Татьяне Яковлевой») – там строки почти скандальные:

В поцелуе рук ли, губ ли, в дрожи тела близких мне
Красный цвет моих республик тоже должен пламенеть.

«Безумная» смелость выражения (Нильс Бор говорит о том, что в науке великие открытия невозможны без элемента «безумия»). Но ведь до Маяковского был Блок:

О Русь моя! Жена моя!..

А до него – Некрасов (о Добролюбове):

Как женщину ты родину любил...

Во всем этом парадоксальность ярко слышна. Но до всего этого было:

Мы ждем с томленьем упованья
Минуты вольности святой,
Как ждет любовник молодой
Минуты верного свиданья.

А мы этого парадокса не замечаем. Или – уже не замечаем? Заштампованность восприятия? Но мы ведь не замечаем и парадоксальности того, как сладострастна любовь Барона к своему золоту!

Да ведь вся жизнь людей – сплошной парадокс, борьба и родство противоположностей, кажущихся несовместимостей. Реализм Пушкина – в воспроизведении этого процесса. Именно поэтому в его стихах то равновесие как бы взаимоисключающих сил, которое мы называем гармонией (см., например, стих. «Цветок»). В. Турбин пишет об «однолинейности» Лермонтова, его «ортодоксальности» по сравнению с Пушкиным. Пушкин весь – противоречие, воплощенное в гармонии (противоположностей). У других поэтов (тот же Маяковский или Блок, или Некрасов, да и Лермонтов, наверное, тоже) это противоречие как бы выпирает, бросается в глаза. У Пушкина – редко, и только когда он сам этого хочет. Тут очень подходит мысль Эйнштейна о творческом процессе как факте парадоксальном. Парадоксы жизни для Пушкина – естественны, он идет прямо на жизнь, без заранее скроенных мерок, он был «самым прямым проводом» (Цветаева). Музыка Моцарта для многих современников была непосильна со-

четанием высоты и глубины, ее даже называли циничной. Пушкин тоже, выходит, не всем по силам. То, что у других поэтов выглядит парадоксом, у него – норма, точнее – живая жизнь. Вот это и есть гениальная нормальность (наряду с гениальной «ненормальностью», скажем, Ван Гога). Таким образом, Пушкин – одновременно и исключение из общего правила (каков всякий гений), и высшее воплощение человеческой нормы. Тоже парадокс.

* * *

Два противоположных отношения к «Памятнику» («Я памятник себе воздвиг нерукотворный»). Одно – либерально-демократическое (и современное): «гражданский манифест» – главным образом в силу того, что «милость к падшим призывал» (тут разумеют только сосланных декабристов). Другое – у Гершензона в его книге «Мудрость Пушкина» (вообще говоря, очень глубокой и значительной). Для Гершензона «Памятник» – «загадочная картинка»: в четырех строфах говорится одно, а в пятой («Веленью Божию...») – совсем другое. И вот он приходит к выводу: четыре строфы – это изложение клеветы на него, а пятая – ответ на эту клевету... Бог знает что. Но Гершензон прав хотя бы в том, что обращает на пятую строфу внимание, которое в либеральном, «гражданском» подходе совсем отсутствует. Этому подходу пятая строфа вообще не нужна, кое-кому представляется «неудачной». Общее у двух подходов одно. И те и те видят в поэте воплотителя «в художественной форме» своих деклараций.

Все это меня очень интересует, если не сказать – волнует. Надо бы об этом отдельно.

* * *

У Овсянико-Куликовского Чернь («Поэт и толпа»), оказывается, совершенно резонно говорит поэту:

Нет, если ты небес избранник,
Свой дар, божественный посланник,
Во благо нам употребляй...

и т.д.

А Поэт грубо и неблагодарно (это по Писареву) отвечает:

Подите прочь! Какое дело
Поэту мирному до вас!..

и т.д.

Вот так понимали стихотворение наши мыслители. Маленькое оправдание в том, что эти стихи (в первой публикации 1829 г. назывались они «Чернь») – самые, пожалуй, раздраженные у Пушкина (1828 год, когда они написаны, вообще нелегкий – см., например, «Дар напрасный, дар случайный»). И все равно: какая нелепость в понимании! Ведь ясно говорится: «Он пел – а хладный и надменный Кругом народ непосвященный Ему бессмысленно внимал».

Слышали и понимали только слово «народ»; понимали как простонародье (которое тогда и называли «чернью»). Но кто тогда из «простонародья» читал книжки и журналы? Да и все ли умели читать?

Спустя много лет на все это ответил Блок: «...нужно быть тупым или злым человеком, чтобы думать, что под чернью Пушкин мог разуметь простой народ... Любезные чиновники, которые мешали поэту испытывать гармонией сердца, навсегда сохранили за собой кличку черни» (речь «О назначении поэта», 1921).

* * *

«*Золотой Петушок*». Человек, поставивший себе на службу темную потустороннюю силу, сам попадает под ее власть, становится сам ирреальным, его действия не принадлежат ему; попытка действовать самостоятельно влечет возмездие. То же – «*Пиковая дама*».

* * *

«*Сказка о Золотом петушке*» – какая-то не очень русская, западная, «цивилизованная» (см. лексику), современная. В других сказках фантастические силы – иные. Лебедь – заколдованная девица, а потом расколдованная. И отношения у Гвидона с ней другие, чем у Дадона со Звездочетом и Петушком. В «Петушке» ничего не проясняется и не расколдовывается. Темное остается темным.

* * *

Для Белинского сказки Пушкина – плод «довольно ложного стремления к народности. Народные сказки хороши и интересны тем, как создала их фантазия народа, без перемен, украшений и переделок» (статья 11-я о Пушкине): «Самые его сказки – они, конечно, решительно дурны, конечно, поэзия и не касалась их; но все-таки они целою головою выше всех попыток наших поэтов в этом роде. Мы не можем понять, что за странная мысль овладела им и заставила тратить свой талант на эти поддельные цветы» («*Молва*», 1836).

Сказок не понял никто, даже Гоголь.

Все это поразительно.

* * *

Картина бурана в «Капитанской дочке» невероятно близка к стихотворению «Бесы». «Темное небо...» – «Мутно небо...»; «Ветер... казался одушевленным» – «Вьюга злится, вьюга плачет»; «Что же ты не едешь? – спросил я ямщика с нетерпением» – «Эй, пошел ямщик!»; «Лошади шли шагом – и скоро стали» – «Кони стали»; «пень иль волк?» – «должно быть, или волк, или человек» и т.д.

* * *

«Мы можем только знать о пушкинской поэзии, но мы не можем постичь ее». «Повести Белкина» – «слишком уж лаконичны», маленькие трагедии «совершенно лишены психологизма». Смерть Пушкина – «символическая смерть». Она «отметила конец поэзии и утверждение прозы в русской литературе. Она отметила конец аристократизма и появление интеллигенции». «Пушкин – дилетант, эклектик, для него занятия поэзией являлись своего рода литературным спортом. Отсюда – “легкость”. Пушкина убила трагическая дилемма быть поэтом в век прозы». *Johnston C.A.* Pushkin. A personal view // Contemporary review. L., 1965. Nov., vol. 206, N 1198. P. 254–260.

«Пушкин – великий русский поэт, но мы вынуждены принимать это на веру. Поэзия его может быть переделана, но не переведена. Поэма “Евгений Онегин” для нас почти недоступна. Его

лирическая поэзия проста и близка к банальности[108]. Мы можем понять на иностранном языке лишь виртуозность синтаксиса и звукопись». *Pritchett V.S.* The trapped bear // New statesman. L. 1967. Oct., 27, vol. 74, N 1911. P. 550.

«Не надо искать в его произведениях морали; его муза искренне на стороне и добра, и зла». Pushkin by Ernest J. Simmons. N.Y., 1964.

«Русскому и американскому сознанию близко ощущение необозримых просторов, необжитых краев. Обе нации стремились психологически и физически освоить собственную сущность. Этим объясняется родство образов в русских и американских романах. «Капитанскую дочку» можно принять за произведение американского эпоса. Восстание Пугачева – и индейцы на военной тропе. Творчество его классично по своей манере. В его повестях нет разрыва между жизненным опытом и созданной воображением формой». *Стейнер Д.* Пушкин и американский читатель // Америка. 1963. № 77. С. 26–27.

* * *

В прошлом году купил три пластинки с устными рассказами Ираклия Андроникова. Поразительная личность. Знаток и исследователь Лермонтова и, по совместительству, артист, точнее, мастер устного рассказа. Не только о Лермонтове (т.е. о своих разысканиях и мыслях относительно Лермонтова), но и о всяком другом. На вот этих пластинках есть рассказы, например, «Горло Шаляпина» и «Ошибка Сальвини» (про то, как знаменитый трагик, играя Отелло, забыл загримировать руки, – невероятно увлекательно). А о Шаляпине у него рассказывает великий актер Остужев. Это неописуемо: андрониковский голос, изображая голос Остужева – очень похоже, почти не отличишь, – в то же время остается андрониковским. Мало того: он заставляет меня слышать Остужева, показывающего голос Шаляпина! Настоящий Шаляпин! – но за ним Остужев, а за Остужевым – Ираклий! С ума сойти.

[108] Через много лет мне станет известен отзыв Г. Флобера, для которого И.С. Тургенев перевел ряд пушкинских стихотворений: «*Il est plat, votre poete*»: «Он пресен, ваш поэт».

Но рассказ «Первый раз на эстраде»... Тут вообще нет слов. Это про то, как молодой Андроников впервые попробовал себя в качестве музыкального лектора (вспоминаю тут себя в университете: как я приносил на курс симфонические пластинки с проигрывателем, ставил их и объяснял музыку). Ему довелось тогда предварять концерт в консерватории: музыка Танеева, а дирижер Александр Гаук, а Андроников – вступительное слово. Но главное лицо в рассказе не сам Ираклий Луарсабович, а крупнейший тогда музыкальный критик Ив. Ив. Соллертинский, «выпустивший» Ираклия на концертную эстраду и руководивший им (учил, наставлял и пр.); и вот Андроников его показывает (и самого Гаука тоже). И показывает, как он, Ираклий, оглушительно провалил свое выступление – и как Соллертинский на это реагировал. Непредставимо блистательно – так смешно, что когда мы дома поставили этот рассказ для Нельки Шевченко – она, беременная, от хохота чуть не родила... А я... поразительно: каждый раз, когда слушаю это, просто умираю от смеха. Гениально.

* * *

Блок в «Возмездии» о XIX веке:

Тот век немало проклинали.
И не устанут проклинать.
И как избыть его печали?
Он мягко стлал – да жестко спать...

А дальше:

Двадцатый век... еще бездомней,
Еще страшнее жизни мгла...

Но еще раньше у него было: «Как часто плачем вы и я Над жалкой жизнию своей! О если б знали вы, друзья, Холод и мрак грядущих дней!» («*Голос из хора*»).

Как пифия.

«*Возмездие*»:

А человек? – Он жил безвольно:
Не он – машины, города...

Не человек, – а машины и города! Человек из цели прогресса становится в его слепое и жалкое средство:

О чем – машин немолчный скрежет?
Зачем – пропеллер, воя, режет
Туман холодный – и пустой?

Ведь это самый важный из вопросов, когда-либо встававших перед людьми, – о самоценности понятия «человек». Зачем человек?

Но ведь не Блок это начал.

Век шествует путем своим железным;
В сердцах корысть, и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчетливей, бесстыдней занята.
Исчезнули при свете просвещенья
Поэзии ребяческие сны,
И не о ней хлопочут поколенья,
Промышленным заботам преданы.

Как это страшно: «промышленные заботы»... Это уже не Блок. Точнее – это еще не Блок. Это Баратынский.

Стихи со страшным названием «Последний поэт». Последний поэт будущего, убедившись в своей ненужности, бросается в море, погребая «свои мечты, свой бесполезный дар». «Ребяческие сны» поэзии, искусства покидают «повзрослевшее» человечество, остается лишь «насущное и полезное».

Поэзия, подобно Кассандре, предсказывала гибель себе и умирание человечеству.

До Баратынского это сказал Пушкин:

Где капля блага, там на страже
Уж просвещенье иль тиран.
«К морю», 1824

И тут же, рядом:

Внемлите истине полезной:
Наш век – торгаш; в сей век железный
Без денег и свободы нет...

...Нам нужно злата, злата, злата:
Копите злато до конца!
«Разговор книгопродавца с поэтом», 1824

«Стишки для вас одна забава», – говорит Поэту Книгопродавец. Он знает лишь одну серьезную, взрослую вещь: польза, интерес:

Стишки любимца муз и граций
Мы вмиг рублями заменим
И в пук наличных ассигнаций
Листочки ваши обратим.

Полный сарказма диалог построен Пушкиным как порочный круг: «Вы совершенно правы, – отвечает Поэт (прозой!) Книгопродавцу. – Вот вам моя рукопись. Условимся».

Вообще-то о «Разговоре...» надо будет написать подробнее – когда-нибудь...

* * *

Вот это да: знаменитый эстрадный конферансье написал изумительную книгу – «Рассказы о прижизненных изданиях Пушкина, о книгах других авторов, им изданных, о его журнале “Современник”, о первом посмертном собрании сочинений, а также о всех газетах, журналах, альманахах, сборниках, хрестоматиях и песенниках, в которых печатались произведения поэта в 1814–1837 годах»; ай да название: в старинном стиле. Николай Павлович Смирнов-Сокольский.

Увлеченность и увлекательность неистового библиофила, эрудиция и дотошность ученого-исследователя. И бесконечная любовь к Пушкину. «...Куда ему, с его высокой, созерцательной, идеальной душой окунуться в самую обыденную прозу...» – это автор приводит слова сестры Пушкина Ольги (Павлищевой). Вот об этом, собственно, и книга. Описания изданий (в частности, первых изданий), финансовые подсчеты, подробности отношений с издателями и книгопродавцами. Впервые рассказывается о Пушкине – продавце своих произведений («Евгений Онегин» –

главный «кормилец»), о том, как часто мучительно для него было это занятие, какая тут была порой изматывающая борьба.

Но дело не столько в самих фактах, которые ты узнаешь, а в целостной картине, в ее смысле. Ведь до Пушкина поэзия, вообще литературное творчество были, как правило, побочным занятием людей, на жизнь зарабатывавших другой какой-нибудь работой. Ломоносов был ученый, Державин – чиновник, то ли губернатор, то ли сенатор... ну и так далее. Пушкин был, в сущности, первым, кто приятный досуг превратил в профессиональный труд, то есть в источник средств существования. Он стал зачинателем профессионализации русской литературы. Он первым поставил свое житейское благополучие в зависимость от таланта, труда, творческой добросовестности и тактической мудрости. И это был гражданский подвиг, обрекающий на понятные лишения. Ведь это он сказал: «Писать книги для денег, видит Бог, не могу». Стал профессионалом – а писать для денег не мог! И все равно был только писателем. «Моя трагедия – произведение вполне искреннее, и я по совести не могу вычеркнуть того, что мне представляется существенным», – это он адресует царю (по поводу «Бориса Годунова»). И обрек трагедию на долгое лежание в столе. То есть он личное бескорыстие художника возвел в принцип; хотя на «нижних этажах», в отношениях с издателями и торговцами, умел отстаивать свое.

...Но, кажется, уже начинается статья, которую еще надо написать[109].

* * *

Опять «Разговор книгопродавца с поэтом». Поэт вздыхает о том времени, когда он писал «Из вдохновенья, не из платы», когда не был профессионалом в экономическом смысле слова «И музы сладостных даров Не унижал постыдным торгом». Он «был хранитель их скупой» (ср. «Скупого рыцаря»). Он хочет сознавать себя поэтом, но не желает использовать свой дар «профессионально», ибо хочет быть свободным. Но поскольку «без денег и свободы нет», ему все-таки приходится эксплуатировать свой дар, превращать свободную потребность духа в «службу»,

[109] Рецензия «Подвиг Пушкина» будет напечатана в «Новом мире» (1963. № 5).

в «функцию». Круг замыкается, и в конце диалога Поэт переходит на прозу (презренную!): «Бы совершенно правы. Вот моя рукопись...» и т.д.

Круг. Все связаны круговой порукой практических интересов. Поэт и Книгопродавец зависят друг от друга, и зависят низменно. Каждый стремится к тому, чтобы сделать собеседника возможно лучшим средством, орудием удовлетворения своих «интересов».

О проблеме «интересов» пишет Н.Я. Берковский в статье о «Русалке»: «Не весь человек нужен другому человеку, но из человека, из отношений с ним делаются вырезки, наподобие тех, на которых настаивал Шейлок у Шекспира»; впрочем, «худо, если интерес только односторонний, правильно, если от имени своих частных интересов могут действовать все и каждый, если один берет и другой у него тоже берет. Теория “взаимной эксплуатации” придавала форму идеала общественному злу». Но эта теория, как часто бывает, расходилась с практикой: логика «своего интереса» вела к тому, чтобы каждый, стремясь извлечь наибольшую выгоду, стремился к такому положению, которое обеспечивало бы ему эксплуатацию «без взаимности». Побеждает тот, кто наиболее последовательно устраняет из человеческих отношений все собственно человеческое как «условность», «предрассудок», – в конечном счете тот, кто наиболее последовательно презирает людей, превращая их в орудие своих «интересов»:

Но дружбы нет и той меж нами;
Все предрассудки истребя,
Мы почитаем всех нулями,
А единицами – себя.
Мы все глядим в Наполеоны:
Двуногих тварей миллионы
Для нас орудие одно;
Нам чувство дико и смешно.

Вторая глава «Евгения Онегина»

Но ведь зло не может благополучно существовать без «прекрасной и приятной» (Пушкин) внешности: «идеал» свирепого эгоизма и индивидуализма стремится облечь себя в форму идеала свободы. В романтизме это часто сопряжено с ореолом демонизма. Демоническая «свобода» романтизируется. В социальном же

плане возвеличивается, романтизируется (и демонизируется) понятие «моих прав».

Прав человека?..
Нет, я, не споря,
От прав моих не откажусь
Или хоть мщеньем наслажусь, –

говорит Алеко в «Цыганах».

Чувству человеческому, чувству как таковому не остается места; оно отчуждается в «функцию», в «дело», в «интерес», в «право», даже, наверное, нередко в «долг» (в данном случае в месть). Распад личности, распад человеческого духа, падение духа, приобретающее часто форму демонической высоты.

Где-то здесь ключ к «маленьким трагедиям». Я написал о них, но не все...

* * *

В одной беседе Пушкин сказал: «Суть в нашей душе, в нашей совести и в обаянии зла. Это обаяние было бы необъяснимо, если бы зло не было одарено прекрасной и приятной внешностью. Я верю Библии во всем, что касается Сатаны; в стихах о Падшем духе, прекрасном и коварном, заключается великая философская истина».

Сатана «заведует» всем дурным, что есть в человеке (в том числе от животного). Когда логика практических «интересов» вторгается в мир чувств, в сферу духовного, тогда место чувств занимают инстинкты, то есть интересы животные: ведь животное делает только то, что ему на пользу, что удовлетворяет его практический интерес, его эмоцию.

...Итак, «идеал» индивидуализма, окруженный романтическим ореолом, «идеал» моей свободы, моих «прав» может претворяться в демонизм. А свобода как идеал либерализма? Ой, об этом надо еще подумать...

* * *

«*Поэт и толпа*». Чернь, это средоточие «падшего духа», всецело подчинившего себя корыстным интересам и темным стра-

стям, как будто ничего «демонического» в себе не заключает. Но притязания у нее огромные. Она жаждет управлять творчеством. Поклоняясь «печному горшку», практическому интересу, она хочет и искусство использовать как можно «практичнее», «рациональнее», она хочет удобнее определить «функцию», «службу» искусства применительно к своим интересам и понятиям. Демонического облика, сатанинской гордыни тут нет («Мы малодушны, мы коварны, Бесстыдны, злы, неблагодарны...» и пр.) – наоборот, она как бы склонна к самоуничижению, которое паче гордости, это позиция, с которой Чернь считает себя вправе учить Поэта. И вот ведь интересно: она признает, что Поэт не только «звучно... поет», но что он «сердца волнует, мучит», то есть признает, что песнь Поэта пробуждает-таки в сердцах некие человеческие чувства. Но она этим – собственным! – чувствам не верит. Ей «чувство дико и смешно», даже свое.

Диалог Поэта и Черни состоялся через четыре года после диалога книгопродавца с поэтом; это как бы продолжение темы на новом уровне – подтверждающее, кстати, что у Пушкина под Чернью и впрямь не может разуметься «простой народ» (как думал, например, Писарев): ведь Книгопродавец – не из этой категории. И как Чернь велела Поэту «давать... смелые уроки», так Книгопродавец говорит: «И признаюсь, от вашей лиры Предвижу много я добра».

Так где же добро и где зло? Есть ли граница?

В том же году, когда написан «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824), Пушкин пишет, обращаясь к Наполеону:

Зачем ты послан был и кто тебя послал?
Чего, добра иль зла ты верный был свершитель?

А дальше – об обстановке, в которой «свершитель» появился:

...Свободы буря подымалась.
И вдруг нагрянула...
Упали в прах и в кровь,
Разбились ветхие скрижали,
Явился муж судеб, рабы затихли вновь,
Мечи да цепи зазвучали.

Все это – в результате того, что «свободы буря» поднялась:

И горд и наг пришел разврат,
И перед ним сердца застыли,
За власть отечество забыли,
За злато продал брата брат.
Рекли безумцы: нет свободы...

Вот как обернулась «свободы буря»...

И безразлично, в их речах,
Добро и зло, все стало тенью...

Речь идет, в общем-то, о законах Истории. Ведь Наполеон с точки зрения автора причастен к историческому прогрессу. Но чего стоит такой прогресс? И неужели за усовершенствование человеческого бытия нужно платить такую страшную цену?

Я не знаю, чей это вопрос – пушкинский или мой.

* * *

В «Скупом рыцаре» Альбер говорит о своем отце всякие гадости: «В нетопленой конуре Живет, пьет воду, ест сухие корки, Всю ночь не спит, все бегает да лает...» и пр. И вот после башни Альбера – подвал. Барон появляется. И мы понимаем, что были обмануты. Перед нами не «пес цепной», не кикимора болотная, не двойник Жида, не ничтожество. Натура независимая и властная, исполненная сознания своей цельности и мощи; муж с могучими страстями и железной волей, личность по-своему поэтическая. Рыцарь. Рыцарский дух в наивысшем его отвлечении. Сознание, воплотившее в себе готический идеал рыцарства.

Готика – не только стрельчатые окна рвущихся в небо храмов; это стремление плоти стать бесплотной, усилие отряхнуть прах всего земного, человеческого и унестись в горние сферы чистого духа.

Однако что общего между такими идеалами и грудой денег?

Груда денег? Нет. Деньги как средство покупать блага жизни существуют только в башне Альбера. Здесь, внизу, даже слово «деньги» не произносится. Один только раз, быть может, Барон держит в мыслях это низменное людское прозвище – для того лишь, чтобы распрощаться с ним навсегда:

(Всыпает деньги)
Ступайте, полно вам по свету рыскать,
Служа страстям и нуждам человека:
Усните здесь сном силы и покоя,
Как боги спят в глубоких небесах.

Это не деньги. Это «священные сосуды», которые Барон очистил от скверны. Храм, из которого мессия изгнал торгующих. Абсолют.

Подобно тому, как все линии готического собора несутся ввысь, словно стремясь сойтись в бесконечности и потерять там свою материальность, так все дворянские доблести и человеческие чувства Барона жаждут слиться в его рыцарственно-религиозной любви к золоту – затем, чтобы окончательно утратить свою человеческую природу. Возвеличивая таким образом себя, Барон тем самым катастрофически себя теряет. Стремясь стать рыцарем в абсолюте, он в последней сцене в ужасе говорит: «Иль уж не рыцарь я?» – и через минуту-две умирает.

Вообще, по-видимому, все герои (основные) «маленьких трагедий» стремятся к какой-то чуть ли не надличной высоте (или думают, что вот-вот найдут ее) – и Сальери («Я избран, чтоб его остановить» – кем избран? Ведь правды нет ни «на земле», ни «выше»!), и дон Гуан, говорящий «иду на вы» потустороннему миру, и, конечно, Вальсингам, только что своим гимном ставший выше Жизни и Смерти, но в итоге признающийся: «мой падший дух...». Все ищут эту абсолютную высоту – но где?

* * *

Ничего не записываю. И не могу. В голове один только «Памятник»: пытаюсь нечто написать об этом жеваном-пережеваном стихотворении, которое и в учебниках, и кое-где в науке предстает удивительно плоским.

* * *

Вроде что-то получается с «Памятником». Рассказывал Тане, ей понравилось.

* * *

Не так давно в Музее Пушкина (там я впервые оказался по приглашению директора А.З. Крейна, прочитавшего мою статью «Сегодня, здесь, сейчас!» о современности Пушкина, напечатанную в «Вопросах литературы» в конце 1963 года, № 10), где я становлюсь уже своим человеком, прочитал доклад о «Памятнике». Приняли хорошо. Но у самого ощущения какие-то уж очень муторные... Куча какая-то.

А вот зал в Музее удивительный: двести с лишним мест, а в последних рядах слышен даже шепот[110].

* * *

Опять «Памятник». Опять мучения. Но до жути интересно. Правда, устал зверски, и еще неясен конец.

* * *

Маркс сказал великие слова: «Частная собственность сделала нас настолько глупыми и односторонними, что какой-нибудь предмет является нашим лишь тогда, когда он существует для нас как капитал или когда мы им непосредственно владеем, едим его, пьем, носим на теле, живем в нем и т.д., – одним словом, когда мы его потребляем...». И еще: «...на место всех физических и духовных чувств стало простое отчуждение всех этих чувств – чувство обладания». Так описывается ситуация, когда человек, в определенном смысле, – животное.

А вот настоящее искусство – такая вещь, что произведение является нашим и тогда, когда мы им не обладаем, не владеем им.

Меня почему-то тревожить начала мысль о прогрессе. Ведь прогресс – технический, научный, экономический и пр. – на руку человечеству именно потребляющему, стремящемуся обладать всем: всем миром, всем бытием. Это страшновато. А как будет существовать и развиваться в таких условиях искусство?

[110] Ныне – в результате «реконструкции» Музея после ухода Крейна с поста директора – этого зала, к несчастью, нет: обычное экспозиционное пространство.

* * *

«Обманный ход» в поэтике Пушкина. Это, конечно, не название (грубо), но – тема, для себя. Идем вроде в одну сторону, а приходим в другую. На днях надо записать примеры.

* * *

Ну вот, например, «*Ненастный день потух...*» (1824), где он – в Михайловском – вспоминает юг, Одессу и, кажется, Воронцову (?).

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...
Вот время: по горе теперь идет она
К брегам, потопленным шумящими волнами;
Там, под заветными скалами,
Теперь она сидит печальна и одна...

Ну, понятно: жалко ее до смерти – она одна, без него:

Одна... никто пред ней не плачет, не тоскует;
Никто ее колен в забвенье не целует...

Опять: она несчастна без него. Однако тут же что-то начинает изменяться (интонация? обертон? «посыл»?):

Одна... ничьим устам она не предает
Ни плеч, ни влажных уст, ни персей белоснежных...

Почему-то кажется, что если чуть выше «никто» означало его самого и только, то сейчас вот это «ничьим устам» начинает означать не обязательно его же... И после этого идут три строки точек! А в заключение:

Никто ее любви небесной не достоин.

«Ура! Никто кроме меня!»

Не правда ль, ты одна... ты плачешь... я спокоен (!!!)

И – еще целая строка точек! А дальше –

Но если...

И на этом – конец.

Ну и ну. Начал с одного (жалость, сострадание и пр.), а кончил... чуть ли не военными действиями.

Вел в одну сторону, а привел в совсем другую...И это не единственный раз. «Моцарт и Сальери» – начало: «Все говорят: нет правды на земле. Но правды нет – и выше», – и т.д. Претензии к «небу». Дли-и-нный монолог о моей любви к «музыке», о моем пути, едва ли не автобиография – адресованная опять же кому? «Небу», конечно! И дальше – в обиженной, сострадательной к самому себе интонации – о (наконец-то) успехах: «Слава мне улыбнулась...» и пр.; «Я счастлив был: я наслаждался мирно...» и пр. И вот читатель, слышащий, что все это – в масштабе претензий к «небу», ждет чего-то вроде: вот, мол, я счастлив был, наслаждался – и вдруг («О небо!») случается что-то ужасное, и все идет прахом... Ничего подобного. Поворотный пункт всего монолога –

Нет! никогда я зависти не знал...

То есть – огромный кусок обвинительного монолога завершается совершенно неожиданным заявлением, как бы не имеющим прямого отношения ко всему выговоренному выше! И только после этого сообщается о том ужасном, что произошло в жизни бедного героя.

Что-то очень похожее на «Ненастный день потух»: нас направили в одну сторону, а привели в другую. Композиция монолога построена не «ортодоксально», а с каким-то «уклонением», своего рода «обманным» ходом... Нагнетание энергии заставляет нас «проскакивать» и ехать «не в ту сторону».

* * *

Прочитал я у Гершензона такое: «...я советовал бы всем изучающим Пушкина принять к руководству двойное правило: слепо,

даже суеверно верить всем его сообщениям – и никогда не верить его указаниям о цели его сообщения». Очень близко к правде. Но тут же – как-то дальше от нее: «В рассказе о фактах Пушкин, можно сказать, принудительно правдив до щепетильности; выдумывать он не мог, даже если бы хотел, потому что тогда его перо писало бы плохо – плохие стихи или плохую прозу. Но ровно так же он был неспособен раскрывать до конца или ясно высказывать свои замыслы, свои постижения и предчувствия... потому что они и не могут быть выражены ясно; и если бы он пытался делать это, его стихи и проза были бы плоски. Он сплошь и рядом утаивает или даже умышленно прячет концы в воду». То есть – с одной стороны «неспособен», а с другой – едва ли не детективный автор. Но ведь детектив интригует, а Пушкин никогда. Повороты его круты, но совершаются почти незаметно. Как у него в «Домике в Коломне» (исключенные строфы):

Порой я стих повертываю круто,
Все ж видно, не впервой я им верчу.
А как давно? того я не скажу-то.
На критиков я еду, не свищу,
Как древний богатырь, – а как наеду...
Что ж – поклонюсь и приглашу к обеду.

(В некотором роде автоэпиграмма; характерная особенность такого жанра – неожиданность поворота.)

Да, Гершензон кое-что верно подметил, но природу «метода» оценил неверно. Мне кажется, что в пушкинском «обманном» ходе есть что-то драматургическое. Внутри его рассказа, его текста притаивается что-то от диалога: реплика – ответная реплика. Монолог Сальери – в своем роде диалог: с одной стороны, с «небом», с другой – с собою самим. «Ненастный день потух» – тут скрывается молчаливый диалог с ней.

Надо думать.

* * *

Ну вот, вышел, наконец, мой «Памятник» (точнее, статья «Двадцать строк» – «Вопросы литературы». 1965. № 4). Шум довольно большой – во всяком случае, для литературоведческой статьи. Вася Аксенов сказал, что, дочитывая, плакал. Лесик

Аннинский[111] прислал письмо, где последняя фраза такая: «Сегодня ты для меня – первый критик России». Во как.

* * *

«*Пиковая дама*», эпизод отпевания Графини.

«Молодой архиерей произнес надгробное слово. В простых и трогательных выражениях представил он мирное успение праведницы, которой долгие годы были тихим, умилительным приготовлением к христианской кончине. “Ангел смерти обрел ее, – сказал оратор, – бодрствующую в помышлениях благих и в ожидании жениха полунощного”».

В.В. Виноградов делает акцент на пародировании церковной речи. Тут совсем не то, это только на поверхности. «Жених полунощный» – это ведь Христос (реминисценция из Ев. от Матфея, гл. 25, ст. 6). Но ведь тема «жениха» идет после пассажа предыдущей главы (в самом ее конце), где Германн после смерти Графини спускается по лестнице, «волнуемый странными чувствами. По этой самой лестнице, думал он, может быть, шестьдесят лет назад, в эту самую спальню, в такой же час, в шитом кафтане, причесанный *a Voiseau royal*, прижимая к сердцу треугольную свою шляпу, прокрадывался молодой счастливец...». Но ведь тут ассоциация личная! Как бы и про себя... И вот после этого, почти сразу, – про «жениха полунощного», а потом... Германну «показалось, что мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом»...

То есть в тексте идут диалогические переклички, в нем есть драматургия. Нас опять ведут в одну комнату, а мы попадаем в другую...

* * *

Занятный случай.

Пришлось мне тут «взять шефство» над журнальным приятелем Мишей А., с которым случилось несчастье: мания преследования. Не в самой сильной форме, но все-таки... Он стремился ехать в Киев, к жене, я в этом ему помогал: ездил на вокзал с ним,

[111] Лев Аннинский (мы с ним знаем друг друга еще по университету) – авторитетный литературный критик.

покупал билеты (удалось без очереди! – такого со мной никогда не было) и, в общем, благополучно отправил его. А вот как-то накануне всего этого договорились мы с ним встретиться у памятника Пушкину (редакция-то журнальная в двух шагах). И вот сижу я на гранитном парапете недалеко от памятника, а у меня в руках – свежий номер «Вопросов литературы» с моей статьей о «Памятнике».

И вдруг подходит ко мне незнакомый человек и спрашивает, знаю ли я Пушкина, и задает вопрос прямо по теме моей статьи!.. Но нет, дальше писать не буду: забыть не смогу. Напишу когда-нибудь.

* * *

Журнал «Детская литература» предложил написать о сказках Пушкина. Пробую.

* * *

Сказки Пушкин писал всю жизнь. Они были для него очень серьезным делом. Первая поэма – «Руслан и Людмила». «Гавриилиада» – тоже в своем роде сказка. А фантастический сон Татьяны, который предвещает реальную, не сказочную, трагедию? А вещий сон Гринева? Да и сам Пугачев, с его поговорочной речью, с его сказкой об орле и вороне, – сам сродни тем сказочным персонажам, которые – при всей кровожадности – героя «поят, кормят, спать укладывают», а потом отпускают на все четыре стороны. Страшная сказка вторгается в «Медного всадника» и орудует в «Пиковой даме». А «Бесы» – пророчество и реквием самому себе? И вот после «Бесов», чуть ли не сразу, через неделю, – первая из сказок: о попе и Балде...

Пять сказок появились уже в последние годы Пушкина, когда что-то уже над ним нависало. Чтобы не задохнуться, он и распахивает двери народной фантастике. Пусть будет настоящая, буквальная сказка, с добрыми молодцами, красными девицами, с откровенно черными злодеями, с торжеством добра и справедливости в конце.

Не так давно Маршак писал: «У каждого возраста свой Пушкин. Для маленьких читателей – это сказки. Для десятилет-

них – “Руслан”. В двенадцать-тринадцать лет нам открываются пушкинская проза, “Полтава”, “Медный всадник”. В юношеские годы – “Онегин” и лирика»; «С Пушкиным мы не расстаемся до старости, до конца жизни...»

В общем Пушкин продолжает «открываться нам всю жизнь. Это – как приближение к горизонту». Так и со сказками. Тем более что они вовсе не были рассчитаны на детей. Они – тайна; особенно для того, кто берется их анализировать. Их дразнящая простота повергает порой в отчаяние...

* * *

«Обманный ход» – название, конечно, шокирующее, но другого пока не найду. И вот еще пример. Правда, уже прямо из драматургии, где непредсказуемость диалогических ходов – дело очевидное и практически обязательное. И все же – потрясающа, к примеру, сцена в келье (Пимен и Григорий). Весь ее ход определяется неожиданным – и в то же время почти незаметным – «уклонением» от взятого «курса». Ведь цель Пимена – подвигнуть Григория на продолжение летописи (это решение становится нам ясно задним числом, из последнего монолога инока: «Описывай, не мудрствуя лукаво...» и т.д.): «Не сетуй, брат, что рано грешный свет Оставил ты... с той поры лишь ведаю блаженство, Как в монастырь Господь меня привел...» – дальше он ссылается на судьбы царей (кое-кто из них «златый венец» менял на клобук и пр.) – и вдруг – бац! – кончает обличением Бориса: «Владыкою себе цареубийцу Мы нарекли». И Гришка тут же вцепляется в эту тему, идет рассказ о гибели Димитрия, о которой Пимен говорит: «Сей повестью плачевной заключу Я летопись мою», – и велит Григорию в будущем продолжить «повесть». А дальше идет монолог Отрепьева, из которого становится понятно, что не писать ему хочется Историю, а делать ее. Так из смиренной кельи летописца вылетает искра пламени. Слово (в данном случае слово Пимена) начинает править событиями. А начинается все с разговора о том, что высшее «блаженство» – оставить «грешный свет»!

А дальше идет – тоже в духе «обманного хода» – откровенное хулиганство. Стоило Гришке произнести по адресу Бориса:

И не уйдешь ты от суда мирского,
Как не уйдешь от Божьего суда, –

как в начале следующей сцены мы слышим: «И он убежал, отец игумен?» Вот это уже чистый театр.

В рассмотренных примерах мне мнится некая «модель» описываемого хода («Ненастный день потух», монолог Сальери, «Пиковая дама», «Борис Годунов»): некое уклонение-раздвоение. Раздвоение... Раздвоение? Так не похоже ли это на змеиный язык – раздвоенный («жало мудрыя змеи»)? «Двойной» язык, дающий объем, разрастание, неисчерпаемость. Кажется, Выготский в «Психологии искусства», анализируя жанр басни, говорит, что эффект там состоит в некоем «коротком замыкании», к которому нас ведет рассказ. Здесь же – другое. Короткое замыкание – результат прямого соприкосновения. А тут, у Пушкина, никакого соприкосновения: образуется напряженное поле, в котором проскакивает искра. И оттого – у Пушкина не «двойственность» («раздвоенный язык»), а неисчерпаемость, ибо поле есть бесчисленное множество точек.

Пример такой неисчерпаемости – «Я вас любил; любовь еще, быть может...». Вещь невероятной внутренней напряженности, драматичнейших противочувствий. А вот что пишет глубокоуважаемый Сергей Михайлович Бонди: «Неразделенная любовь поэта лишена всякого эгоизма. Он по-настоящему любит эту женщину, заботится о ней, не хочет тревожить и печалить ее своими признаниями, желает, чтобы любовь к ней ее будущего избранника была такой же искренней и нежной, как любовь поэта». Добросовестнейший пересказ превращает драму в кисель, сладковато-скучный. Арифметика слов. Ведь на самом деле тут борьба противоположных чувств: «не хочет» тревожить, но тревожит, не желает «печалить», но уязвляет. Неужели не слышно в последних словах: «...любил так искренно, так нежно, Как дай вам Бог любимой быть другим», – неужели не слышно, что свою любовь он ставит выше любви всякого «другого»? И что язык его вот этим самым жалит ее? «Отсутствие эгоизма»... Нет, чувство Пушкина – не вата, которую можно проткнуть. Нет, «Я вас любил...» – как раз и есть вот это напряженное поле противочувствий, составляющих одно, единое переживание, дающих вот эту самую искру.

Или – в «Полтаве»: «Его глаза Сияют. Лик его ужасен. Движенья быстры. Он прекрасен...» Между двумя разными определениями – искра!

* * *

Кто-то сказал: между двумя крайними суждениями (мнениями?) лежит не истина, а проблема. Гармония Пушкина – часто в «поле» противоречий, порой непримиримых. Так в «Я вас любил...», «Ненастный день потух...», в сцене в келье, в «Полтаве», в диалогах «Разговор книгопродавца с поэтом» и «Сцена из Фауста» (тут прямой шаг к драме, хотя еще и не драматургия). Везде – борьба мнений и чувств, и в лирических вещах то же. В «Я вас любил...» и «Ненастный день...» – не развитие чувства (выражение Выготского), а момент противочувствий, то есть – одно переживание, а не смена одного другим. И в «ужасен» – «прекрасен» («Полтава») – тоже. Что до диалогов, то «Сцена из Фауста» – это ведь диалог с самим собой (в сущности, в глубине), то есть тоже противочувствие. Разговор со своею совестью (в облике Мефистофеля); тут Пушкин вовсе не «продолжатель» Гёте, сюжет которого для него только повод.

* * *

Пушкин не предъявляет нам истины, а лишь дает координаты ее крайних пределов. Раздвоенное «жало» – открыто, отверсто в мир; очерченное «жалом» поле стремится «наружу», к распространению. В драматургии это очень наглядно: диалог Пимена и Григория – начало интриги, отправная точка исторических событий; монолог Сальери – тоже. «Змеиный» язык ведет к бесконечности.

С этой особенностью я связываю специфику многих «незавершенных» пушкинских вещей. Он размахивался – и на первых же шагах проблема оказывалась уже очерченной, бесконечность – уже намеченной, и дальше писать было как бы и не обязательно. Таковы, например, «Какая ночь! Мороз трескучий» (об опричнике, скачущем на свидание по площади, где он вчера измывался над осужденными); такова «Осень» с этим подзаголовком «Отрывок»; таковы «Египетские ночи», «Мы проводили вечер на даче...», «Цезарь путешествовал...».

А финал «Бориса Годунова»? Ведь сначала было так: народ в ответ на приказание боярина послушно кричал: «Да здравствует царь Димитрий Иванович!» Почти то же, что он кричал в одной из первых сцен, только имя другое: «Борис наш царь! Да здравствует Борис!» И вся трагедия замыкалась в порочный круг. Видно, таково было авторское ощущение проблем народа, истории, трагедии. Мрачное. А вот в последней редакции круг разомкнулся: «Народ безмолвствует». Мой приятель Евгений Шифферс, режиссер и писатель, недавно сказал: в следующую секунду после этого безмолвия народ должен бы пасть на колени и возопить: «Господи, что мы наделали!»

Но занавес опускается. И финал остается открытым. Как, например, будет в «Моцарте и Сальери», в «Пире во время чумы», ну и т.д.; Пушкин обожает открытые финалы, эту «незавершенность», ведущую в бесконечность.

* * *

Как начинались сказки Пушкина?

...Было время, он чертенком ворвался в чертоги русской словесности, пораспахивал все двери, переворошил гардероб поэзии, мимоходом примеряя на себя то державинские, то батюшковские, то иноземные одеяния, – они горели на нем, расползались по швам, – и, как маленький смерч, помчался дальше.

«Стихи чертенка-племянника, – писал Вяземский Жуковскому (о племяннике Василия Львовича Пушкина), – чудесно хороши... Какая бестия! Надобно нам посадить его в желтый дом, не то этот бешеный сорванец нас всех заест, нас и отцов наших». Это – когда сорванцу еще и девятнадцати не было.

«Он мучит меня, как привидение», – это восклицает сам Жуковский.

«Как стал писать этот злодей!» – возопит через некоторое время Батюшков, прочитав стихотворение «Юрьеву»:

А я, повеса вечно праздный,
Потомок негров безобразный,
Взращенный в дикой простоте,
Любви не ведая страданий,
Я нравлюсь юной красоте

Бесстыдным бешенством желаний.
С невольным пламенем ланит
Украдкой нимфа молодая,
Сама себя не понимая,
На фавна иногда глядит.

...Признанные, знаменитые, маститые послушно и поспешно расступались, отскакивали на обочину, уступая дорогу. Это было какое-то мамаево нашествие гения на литературу. Вторжение, которое лучшая часть этой литературы приветствовала с неким, отчасти даже суеверным, ужасом. Иная часть била тревогу и призывала на помощь – например, как в прославленном письме «Жителя Бутырской слободы», который по поводу «Руслана и Людмилы» писал: «...позвольте спросить: если бы в Московское Благородное собрание как-нибудь втерся (предполагаю невозможное возможным) гость с бородою, в армяке, в лаптях и закричал бы зычным голосом: здорово, ребята! Неужели бы стали таким проказником любоваться?.. Зачем допускать, чтобы плоские шутки старины снова появлялись между нами? Шутка грубая, не одобряемая вкусом просвещенным, отвратительна, а нимало не смешна и не забавна».

И при всем том время бурной юности Пушкина еще не было вполне временем творческой свободы. Еще тогда, в начале пути, он был не совсем тот, за кого его принимали. Казалось, что молодой поэт делает все, что ни захочет, – но это были лишь цветочки; он только искал, что ему делать. «Чертенок» был еще «племянник» – сила, еще не вполне нашедшая себя. Это он, девятнадцатилетний «злодей», явился к Павлу Катенину со словами: «Побей, но выучи». То, что со стороны казалось озорной феерией свободного гения, на самом деле было напряженными поисками своего пути. И на определенном этапе этого пути он произнесет наконец (в письме к Н.Н. Раевскому, 1825, по-франц.) торжественные слова: «Чувствую, что духовные силы мои достигли полного развития, я могу творить». И, окончив труд, о котором шла в письме речь, он будет по-детски радоваться, бить в ладоши и кричать: «Ай да Пушкин, ай да сукин сын!» – и юношески восторженно сообщать Вяземскому: «Поздравляю тебя, моя радость, с романтической трагедиею, в ней же первая персона Борис Годунов!»

...Ныне были тридцатые годы. Фейерверки молодости остались позади. Это была пора завершения «Онегина», невиданной до тех пор на Руси лирики, «маленьких трагедий» и прозы, написанных недавней осенью в Болдине, – всех этих то странных, на тогдашний взгляд, то ошеломляющих созданий, частью не принятых публикой, частью вовсе ей не известных, но говорящих о том, что зрелость автора – ему чуть больше тридцати лет – несет русской литературе великие перемены.

Уже не юный завоеватель, не сорванец несся по залам русской словесности, по ним твердым шагом шел хозяин. Дом этот стал его домом, и одежда была его собственной, не чужой, и он сам теперь с царственной щедростью мог раздаривать ее со своего плеча; мог мимоходом, в разговоре о поэзии, сказать: «Я ударил по наковальне русского стиха и все стали писать лучше». Мог на вопрос, кто же такой Иван Петрович Белкин, без ложной скромности ответить: «Кто бы он ни был, а писать повести надо вот этак: просто, коротко и ясно».

Наш прославленный певец, высокомощный повелитель в области нашей поэзии, корифей нашей поэзии – такие и примерно такие титулы присоединялись теперь к его имени (часто, наподобие пряности, сдабривая или приперчивая язвительную ругань). Перед ним преклонялись, его обожали, им поучали – в том числе и его самого.

Все это не могло не наскучить. Звание мэтра стесняет свободу, зовет к неподвижности. Скучно быть классиком в тридцать лет. К тому же раздражает, что твоя репутация классика покоится в основном на том, от чего сам ты уже давно отошел. Тебя все еще меряют «Русланом и Людмилой», «Бахчисарайским фонтаном», из наилучших побуждений тянут назад, к «Кавказскому пленнику», убеждая: вот какой ты, продолжай в том же духе, занимайся делом, не чуди!

В самом деле, в конце 20-х и в 30-х годах он в глазах весьма значительной, если не большей, части публики вел себя не вполне прилично для корифея. Писал и издавал бог знает что – например, «Графа Нулина», этот «нуль», этот мыльный пузырь, по выражению одного критика; седьмую главу «Онегина», полную возмутительного балагурства («совершенное падение», сказал другой критик); безнадежно непонятного (не то огромная драма-

тическая поэма, не то переложение в диалогах «Истории...» Карамзина) «Бориса Годунова»; положительно безнравственный и, главное, бессодержательный «Домик в Коломне»; весьма странные драматические сцены, которые для сцены – как и «Борис» – как раз и не годятся; наконец, уж решительно никому не нужную, не нашедшую спроса «Историю пугачевского бунта», свидетельствующую либо опять же о падении таланта, либо об окончательном безразличии автора к своей репутации.

Самым огорчительным было то, что он все более удалялся от возвышенного идеала вдохновенного пиита и романтического барда, каким привыкли его представлять. А сколь выразительно звучит в «Путешествии Онегина» его собственное восклицание: «Таков ли был я, расцветая? Скажи, фонтан Бахчисарая...» Ему уже перестали быть нужны «пустыни, волн края жемчужны... И гордой девы идеал... Другие дни, другие сны...»:

Иные нужны мне картины:
Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор,
На небе серенькие тучи,
Перед гумном соломы кучи
Да пруд под сенью ив густых,
Раздолье уток молодых;
Теперь мила мне балалайка
Да пьяный топот трепака
Перед порогом кабака...

Таково было новое зерно, брошенное в почву русской поэзии; это был возглас, на который в хмуром рассвете следующего столетия эхом отозвался другой поэт:

Россия, нищая Россия!
Мне избы серые твои,
Твои мне песни ветровые –
Как слезы первые любви!

Читателям Блока нетрудно уже было понять такую поэзию – тут уже была традиция: Пушкин, Лермонтов, Некрасов... Самому же Пушкину надо было быть с читателем настороже: новое и

искреннее чувство как раз могло показаться «дико и смешно», и нужно было иметь про запас иронию и смеяться первым:

Мой идеал теперь – хозяйка,
Мои желания – покой,
Да щей горшок, да сам большой.

«Живые классики» – если это действительные, а не дутые величины – знают, как тяжко и подчас отвратительно быть живым эталоном, писателем утвержденного образца. И он убегал от благопристойности классика, которую ему навязывали те, кого он сравнивал с «паркетными дамами», убегал, шокируя – когда невольно, когда сознательно – и восторженных почитателей, и бдительных наставников. Ему претили всякие, в том числе и возвышенные, стандарты. Он отличал вдохновение от восторга, он первым сказал об их различии. Он любил вдохновение, не терпя восторженной экзальтации, особенно если ее объектом был он сам. Ему нравилось подчеркивать в себе начало земное, грубое: своеобразная человеческая самозащита гения от собственной гениальности...

Бедный «Житель Бутырской слободы»: сочиняя свою инвективу насчет «гостя с бородою, в армяке, в лаптях», затесавшегося в Московское Благородное собрание, и советуя просвещенной публике «каждый раз жмурить глаза при появлении подобных странностей» в литературе, он и не подозревал, что ждет эту литературу в дальнейшем. В то же время он оказался пророком. Через десять лет после его письма по поводу «Руслана и Людмилы», в 1830 году, на свет появился такой сюрприз, что можно поручиться: будь он опубликован тогда же – обомлели бы от негодования жители самых разнообразных «слобод». Послушать только:

Жил-был поп,
Толоконный лоб.
Пошел поп по базару
Посмотреть кой-какого товару.
Навстречу ему Балда,
Идет, сам не зная куда...

...Дикий стих непонятного размера, чуть ли не раешник, рифмы, лишенные всякого благозвучия, грубые простонародные выражения (кто и когда позволял поэтам писать: «со страху корячится»?), лубочные краски, примитивные образы, в которых поэзия и не ночевала, – какие чувства все это могло вызвать у «просвещенной публики»?

«Живо помню, – саркастически вспоминал в свое время “Житель Бутырской слободы”, – как все это, бывало, я слушал от няньки моей; теперь, на старости, сподобился вновь то же самое слышать от поэтов нынешнего времени!» Да, да, в появлении странных сочинений Пушкина «в народном духе» нянька, как известно, играла не последнюю роль...

В самом деле, «Жил-был поп...» даже в качестве «шалости гения» было уже слишком. Гость в армяке и лаптях действительно появился, и прозвучало-таки его зычное «здорово, ребята!» И это был все тот же «Корифей нашей поэзии»...

Так начались сказки Пушкина.

Из записей 1970-х гг.

Ну вот, вышел, наконец, «ахматовский» номер «Вопросов литературы» (1970, № 1) с заметками Анны Андреевны о Пушкине. Я в журнале уже сколько? – семь лет, а более увлекательной работы у меня еще не было (конечно, благодаря и общению с Эммой Григорьевной Герштейн, которая готовила материал, собирала, выверяла, комментировала). Пересмотрел, перечитал – сам себе завидую. Но – куча вопросов... Особенно зацепляет (да и раньше, в ходе работы, это было) прямое соотнесение Ахматовой итальянца Импровизатора («Египетские ночи») с Мицкевичем (это в заметках А. А. «Две новые повести Пушкина»). Почему зацепляет, не знаю, – до сих пор проблемы «прототипов» меня как-то не очень волновали.

* * *

Лет пять назад приходит ко мне Наташа Горбаневская и говорит: Анна Андреевна прочла твою статью о «Памятнике» и приглашает тебя к себе.

...Что прочла – не удивило: статья и вправду тогда сильно нашумела; но вот Ахматова! Меня! К себе! Растерялся, как мальчишка. И... не пошел. Сейчас гляжу на это как на факт своего ничтожества – в данном случае гордыни. «Она приглашает тебя, у нее будет полтора часа», – мне, видите ли, вторая половина фразы не понравилась... А еще – трусость (вперемешку с гордыней же): как, мол, я с ней буду разговаривать, что говорить? И в голову не вошло дураку, что главное – ее слушать. Стыд, в общем, и позор.

А вскоре Анна Андреевна умерла.

Всегда опаздываю.

Встретились бы – удалось бы, может, спросить про «Египетские ночи» и Мицкевича. Да нет, что я несу: тогда ведь эти ее заметки не были никому известны.

* * *

«Пушкин и Мицкевич» тема давняя, в центре ее – Польское восстание 1830–1831 гг. и – что было потом: стихи Мицкевича (приложение к поэме «Дзяды»), из них последнее стихотворение – «Русским друзьям», скорбно-яростное, и в числе «друзей», конечно, Пушкин («Клеветникам России»), пусть и не названный; затем – «ответ» Пушкина, стихотворение «...Он между нами жил», где говорится, что бывший друг, «мирный, благосклонный» и пр., «нам стал врагом» и т.д. Но стихи-то не закончены. Остались «в столе». Почему – я никогда не задумывался.

* * *

«Клеопатра и ее любовники» – тема, выпавшая Импровизатору на его вечере. И вот что занятно: тема Клеопатры буквально преследовала Пушкина, и давно. И, по-моему, очень лично: как воплощенная *страсть* (в данном случае плотская). Он взялся за нее в 1824 году. Написал. А через четыре года взялся опять – написал практически то же самое, только короче и одним размером, а не разными. Еще семь лет – вернулся к этой теме в незаконченной прозе «Мы проводили вечер на даче» (1835), притом с включением стихов, которые дополняют и варьируют уже написанное раньше. «Египетские ночи» (тоже не закончено) – это четвертый раз!

* * *

Вообще-то у Пушкина очень много «незаконченного». В том числе и «как бы». Это даже целый «жанр» у него: незаконченность как выражение необъятности, или невыразимости, или бесконечности того, что должно бы быть сказано. А в стихотворении о Мицкевиче «...Он между нами жил» – что-то другое: простая оборванность чуть ли не на полуслове. Выходит, он так и не ответил на обвинения бывшего друга (ну, приятеля...). А ведь разлад был глубочайший, чуть не на грани поединка.

Но при чем тут «Египетские ночи» и Импровизатор?

* * *

«Модель» «Золотого петушка» проста: что посеешь, то и пожнешь. Такое поведение, такие действия ведут вот к таким следствиям.

Очередное зло есть очередная дырка в атмосфере, через которую утекает воздух, т.е. то, чем мы дышим. Первая дырка, по Библии, была проделана Каином. И пошло. Пошла борьба людей за воздух, которым дышать, – и в этой борьбе новые злодеяния.

Так что же такое мораль, нравственность? Проявление инстинкта самосохранения, т.е. – чтоб было меньше дырок? Природа человека как бы чувствует, что зло вредит ей самой? И это ощущение и есть нравственность, мораль? Функция человеческого организма? Ничем в принципе не отличающаяся от инстинкта голода и пр.? Получается в этом случае, что природа нравственности, так сказать, отрицательна: не буду делать зла, чтобы не..? То есть – причинно-следственная?

Выходит, что в видимом мире это так. Но как согласовать такое понимание, такой факт с высоким – в христианском понимании – происхождением нравственности, со свободой, наконец? Ведь есть и делание добра – которое вовсе не всегда вознаграждается (как должно бы быть по той же причинно-следственной логике). Тогда, может быть (в случае добра), организм ориентируется на предвидение ответного добра в будущем, на духовное благо как таковое?

Но если так, то «органическое», т.е. материалистическое, понимание нравственности есть чушь. В последовательном материализме вообще нет места феномену духа, или «дух» есть всего лишь метафора, условное наименование непостижимых (точнее, по материализму, «еще не познанных») процессов в организме. Но ведь дух вовсе не метафора, и у духа есть потребность в беспричинном добре; зло же есть в самом конечном счете потребность «телесная», причинная. Чем больше «отелеснен» дух человека, тем чаще он способен к злу.

Говоря совсем грубо: зло – причинно; добро (истинное) – беспричинно; зло крепко включено в причинно-следственную цепь, добро в большинстве случаев (добро истинное, т.е. бескорыстное) из нее выключено.

Соответственно: добро, делаемое тобой, вовсе не всегда ведет обязательно к ответному видимому добру; зло же почти всегда (можно сказать и – всегда) в конечном счете ведет к злу. То есть у зла есть схема и модель («что посеешь, то и пожнешь», «как аукнется, так и откликнется» и пр.), а у добра – нет, оно иноприродно злу, его роковой «причинности». Человек, совершающий зло, начинает двигаться лишь в плоскости зла, и даже встречающееся ему на пути добро оборачивается – в этой плоскости, то есть для него – злом. Дадону было послано испытание, но он этого не услышал, а усмотрел нелепость и бессмысленность. Смерть обоих сыновей могла его спасти – по крайней мере, он услышал бы надвигающуюся гибель; но он и тут не выскочил из своей «плоскости» зла, он соблазнился «девицей», а дальше совершил новое зло. Так воспроизвелась дьявольская «модель» несвободы, ведущая к гибели. Сила, благая по своей сути, т.е. могущая спасти героя, стала, в его глазах, враждебной. Мне приходилось слышать (и, кажется, даже читать) о «хитрости» и «коварстве» как Петушка и Звездочета, так и Шамаханской царицы. Да и сам я, в пору моего атеизма, принял эту «троицу» за бесов... Ибо сам я смотрел тогда с точки зрения Дадона.

Одним словом, зло, то есть эгоистический «интерес», корыстная эгоистическая цель, все это есть принадлежность несвободы, коренящаяся в чисто материальном понимании бытия и человека. Свободы в этом понимании – нет, есть лишь необходимость, фатум, рок. Вся концепция греческой трагедии, трагедии Рока, – неизбежное следствие эллинского понимания мира как замкнутого, всесторонне и абсолютно завершенного космоса, где все происходит по причинно-следственному кругу, воспроизводя одну и ту же «модель» – всесилие Рока. Это круг без центра (С. Аверинцев), порочный круг, где свобода – иллюзия, где нет ничего вне причинности. А вот все, что есть в эллинстве (в этом «детстве») прекрасного, – все это связано с грядущим христианством (мысль, наверное, давно уже открытая).

...И вся эта болтовня моя беспомощная началась с размышлений о «Золотом петушке», вообще о пушкинских сказках. Ну и ну.

Клеопатра у Пушкина знаменует тему эроса. Сладострастная царица называет свою неистощимую похоть любовью («Свою любовь я продаю»). Именование, мягко говоря, условное. Вот

в русском языке не очень употребимо выражение «заниматься любовью» (распространенное и во французском, и в английском, и еще, наверное, где-нибудь). В русском языке очень ярко осознается его условность; в «простой» речи оно честно заменяется совсем другим словом. И это грубо, но ясно говорит – я настаиваю – о русском целомудрии в отношении к *собственно любви.*

Эрос в «Клеопатре» – свирепая, слепая, безликая, всеядная стихия похоти, плотской страсти, почти равная (а в «условии» Клеопатры: «Ценою жизни ночь мою», – вовсе и не «почти») убийству. В 1825 г. Пушкин (уже написавший первый вариант «Клеопатры») устами Мефистофеля в «Сцене из Фауста» сравнивает такую страсть с ограблением и убийством.

Между прочим, смельчаки, принявшие условие царицы, влекомы вовсе не этой стихией: один, «воин смелый», ступает на сладкую дорогу к смерти из-за отношений с женой, от обиды и безнадежности (может, на любовном ложе он не так великолепен, как в бою?); другой – «младой мудрец» – эпикуреец, в наслаждении видящий весь смысл жизни и в своей решимости идеально воплощающий свою философию, т.е., как он считает, себя самого; а вот безымянный юноша поистине пленен царицей, обожает ее, боготворит – и жертвует жизнью поистине и именно ради своей любви. Им-то и восхищен автор (вместе с царицей). В молодости отдав щедрую дань мимолетным страстям, постоянно отождествляемым с любовью, он, взрослея, делает меж ними различие. Вообще у него, ветерана любовных увлечений, отношение к эротике непростое – и чем дальше, тем больше.

* * *

Да, Мицкевич гениально импровизировал, о чем свидетельствуют все современники. Но этого же недостаточно, чтобы видеть его в итальянце «Египетских ночей». Анна Андреевна находит зацепку: одна из тем для импровизации, предложенных ему на вечере, это «Весна из окна темницы» (или тюрьмы): ее А. А. считает ключевой – оттого, что Мицкевич больше полугода провел в тюрьме за связи с польскими «националистами». Хорошо, пусть; но что это дает для понимания коллизии «Чарский – Импровизатор»? А ведь это *единственная* коллизия повести.

* * *

У А. А. есть еще «зацепка». Одно из важнейших мест ее заметки о «Египетских ночах» – то, где возникает фигура Каролины Собаньской. Женщина-вамп, авантюристка – а по манерам царственная («слишком величава» – сказал о ней, кажется, Вяземский). И – соотечественница Мицкевича. И – предмет сильнейшего увлечения обоих поэтов. Ни дать ни взять – «Клеопатра и ее любовники» (так может быть названа и статья обо всем этом, если удастся написать, – но нет: очень уж «зазывно»). Ну, а смысл?

* * *

Допустим, тема «Весна из окна тюрьмы» – «ключевая», как считает А. А. Но есть ведь и другие темы – они-то что-нибудь значат? Или так – антураж? Но у Пушкина этого не бывает, он ничего не говорит спроста, у него всегда все завязано.

Кстати, большинство тем – «итальянские»: «Ченчи» (из римской жизни предыдущего века), «Последний день Помпеи», «Триумф Тассо». И вот что интересно: все это – предметы, знакомые публике, то есть культурно актуальные: недавние постановки спектаклей, картина Брюллова – все это знаки времени, а именно – первой половины 30-х гг. (то есть – времени действия повести?).

Да, ведь Чарский, по Ахматовой, – это образ автопортретный: Пушкин; но только не 30-х, а конца 20-х гг. (???).

* * *

Эрос эросом, но какое отношение имеет эта тема к сюжету повести о Чарском (Пушкин?) и Импровизаторе (Мицкевич?). И к драме, разразившейся между двумя поэтами после Польского восстания?

* * *

Судя по «итальянским» темам для импровизации, действие повести и впрямь относится все же к 30-м гг. Даже «ключевая» для Ахматовой тема «Весна из окна темницы» может быть (как

считает Б. Томашевский) прямо соотнесена с названием (и содержанием) книги итальянца Сильвио Пеллико «Мои темницы» (или «Мои тюрьмы»), вышедшей в России в 1833 г. Пушкин тогда же, кажется, ее и прочел.

Да, но ведь в том же году прочел он и стихотворение Мицкевича (бывшего узника) «Русским друзьям», с чего все и началось...

Но при чем же здесь – опять и опять – тема Клеопатры?

* * *

Нужно писать статью в «Детскую литературу», для пушкинского номера. Нет, ни в коем случае не морали из Пушкина вычитывать. Наверное, надо найти то «место», где Пушкин и дети «пересекаются». В самом деле, почему он, никогда специально для детей не писавший, так ими принимается? Не из-за «нравственного» ведь содержания: детям часто на это чихать. Им подавай занимательность. А еще – метафизику! Они по природе метафизики. Им нужна безукоризненная и прочная модель мира, устойчивая и постоянная. Пастернак: «Гений – это детская модель мира», – это он в письме к моему дорогому Кайсыну[112] писал. Выходит, Пушкин близок к детям просто потому что он – гений. Причем не просто гений, а какой-то особенный.

Им близок его универсализм, его умение в любом факте, сюжете, поступке услышать дыхание большого бытия: теплое или холодное, доброе или грозное, – почувствовать призвук какого-то общего закона.

А это ведет к сказке и притче (кстати, в пушкинских сказках много от притчи). То, что у Пушкина найдено в его сказках, есть у него почти везде: монолитность компонентов, могущество внешних деталей, выражающих внутреннее, суть; тотальность действия как основы и сюжета, и характеристики. А это все очень занимательно для детей. Он им близок и понятен структурно. Глубокие смыслы, философия, многозначность детьми еще не улавливаются – или очень редко, – а вот структуру они чуют; структура же есть гарант и смысла, и философии, и многозначности, это проникает в них помимо разума.

[112] Кайсын Кулиев – замечательный балкарский поэт, с которым я некоторое время близко общался.

Мы, взрослые, читая «Петушка», начинаем гадать: кто да что, да за что и пр., а ребенку ясно сразу: Дадон – плохой, поэтому так плохо и кончил.

Старик, отпустив Рыбку, поступил как свободный человек, а Старуха – раб. Добро – свобода, зло – рабство. Не знаю, понимают ли это дети, но уверен: чувствуют.

Видимо, именно структурность, отражающаяся в немыслимой красоте стиха, пленила меня в детстве, когда мама читала мне «Медного всадника». Дети очень чувствуют красоту – опять же поверх разума. Эйнштейн говорил о красоте формулы, когда формула отражает истину.

* * *

Пушкин был человек сильных страстей, и упреки (притом несправедливые) Мицкевича («Быть может, кто-нибудь из вас... вольную душу продал за царскую ласку...» и пр. – стихотворение «Русским друзьям») должны были его глубоко оскорбить. И, конечно, требовали ответа. Но вот что любопытно: обвинения Мицкевича он прочел в 1833 г., а за «ответ» взялся только в 1834. Молчал. Но как молчал! В этом промежутке появился «Медный всадник», явно соотносящийся со стихотворением Мицкевича «Памятник Петра Великого», да и с другими стихами того же цикла (исследователи немало писали – и наши, и польские – о перекличках, в том числе остро полемических, русской поэмы с польскими стихами). И в примечаниях Пушкина к поэме много Мицкевича; надо в этом разобраться.

Но появился не только «Медный всадник»: в том же 33-м Пушкин с увлечением переводит две баллады Мицкевича! Как будто ничего не случилось.

И вот после этого, спустя какое-то время, все-таки приступает к своему «ответу» («...Он между нами жил»). Поэзия – поэзией, а позиция – позицией.

* * *

Вечер Импровизатора. Клеопатра – тема, не имеющая, в общем, прямого отношения к итальянской тематике других тем (Цезарь, Антоний, Рим – это все-таки другое). И во время действия

повести никаких событий (как, например, демонстрация картины Брюллова «Последний день Помпеи» и пр.) на эту тему в культуре не отмечено. То есть Клеопатра то ли как-то «выпадает» из общего ряда тем, то ли, наоборот, «торчит» из него, притом весьма демонстративно. К тому же вот именно она и достается Импровизатору. Возникает некая «некрасивая» (и, видно, благонравная) девица, очень смутившаяся при вопросе Импровизатора насчет темы.

А кто, великодушно выручая ее, присваивает предложение этой темы себе? Чарский. В котором Ахматова совершенно справедливо видит alter ego автора, Пушкина.

Ясно одно: тема о Клеопатре – в повести несомненно центральная для автора; говоря словом А. А., – «ключевая».

* * *

Надо все-таки записать то, что – все-таки – не забуду.

Лечу два года назад из Горького на маленьком местном самолетике. Спускаемся, приземляемся на поле, к этому делу приспособленном. Останавливаемся. Выхожу. На краю поля – избушка на курьих ножках, а на ней – крупно:

АЭРОПОРТ БОЛЬШОЕ БОЛДИНО

Изумительно. И как-то очень по-русски. С размахом то есть.

Сюда меня позвали на Пушкинскую конференцию под названием «Болдинские чтения». Первую. Собираются делать такое периодически и выпускать сборник того же названия. Собралась неплохая компания пушкинистов, из которых для меня самый главный – Юрий Николаевич Чумаков (познакомились в Ленинграде, тоже на конференции). Тончайший исследователь, изумительный человек. Доклады все, в общем, интересные. Мой – про сказки, о которых не так давно книжку написал (лежит дома, ждет своей участи).

Село довольно большое, ухоженное. Музей – дом, в котором и происходила Болдинская осень.

Симпатичный музей, хорошо устроенный (впрочем, я тут не специалист). Самое главное – люди. Эх, голова дырявая, не удосужился записать некоторых минутных впечатлений! Народ

замечательный! Все очень гордятся тем, что здесь Пушкин жил. Говорят, окая: «Он тут и родился». Но самое главное и потрясающее – как поют! Здесь существует хор по прозвищу «болдинские бабки», или просто «бабки». Это неописуемо. Настоящая народная культура – чистая, высокая, голосистая, праздничная и обыденная одновременно: мол, как живем, так и поем. Простодушно, вдохновенно и с достоинством. Сидят вокруг длинного стола – кажется, в каком-то определенном порядке (видно, по голосам), главная запевала – Алена Спиридоновна Козлова (одна из старших), внятная, повелительная, выразительная, но – никаких (как, впрочем, и у всех) «артистических» эмоций и тонкостей; выразительность – не в «чуйствах», а в самом звуке, в звучании – то есть настоящее народное пение.

Сольный номер был, кажется, только один. В комнату, где за столом сидит хор, входит женщина (зовут, кстати, Натальей Николаевной), покачивая на руках свернутое одеяло, и начинает петь пушкинский «Романс»:

Под вечер осенью ненастной В пустынных дева шла местах
И тайный плод любви несчастной Несла на трепетных руках... и т.д.

Поет негромко, очень лирично, очень сердечно. На последних строках осторожненько кладет сверток на ступеньку и скрывается.

По-моему, с этого номера все и началось. Хор начал петь. Поют много. Масштабы моего впечатления сопоставимы с впечатлениями от некоторых вечеров в консерватории (ну, Бетховен, Бах, Чайковский и т.д.). Две песни я запомнил навсегда. Одна такая (повторы строк опускаю):

Вдоль по морю,
Вдоль по морю, морю синему,
Плывет утка,
Плывет утка со утятами,
Со малыми со дитятами.
Она плывет,
Она плывет, не ворохнется.
Под ней вода,
Под ней вода не колохнется.
Ниотколь взялся,
Ниотколь взялся добрый молодец,
Убил-ушиб,
Убил-ушиб утку серую.

Он кровь пустил,
Он кровь пустил во сине море,
А перышки,
А перышки вдоль по берегу.
Брала перья,
Брала перья красна девушка,
Милу дружку,
Милу дружку на подушечку,
А мелкой пух,
А мелкой пух на перинушку.

А другая – такая:

Сварила кума похлебку
Несолененькую,
Любил парень красную девчонку,
Что молоденькую.
Которую шельму я любить-то любил,
Ее здеся при мне нет.
Которую шельму ненавижу,
Завсегда она в глазах,
Во глазах, во глазах моих, глазенках,
Во моих ясных очах.
Живет шельма, живет-проживает
В новом каменном дому.

...Ну, не могу... Вот пишу, а все это в ушах стоит, звучит-переливается. С ума сойти. Жалко, нот не знаю.

Оказавшись дома, сразу спел это все Тане. И уже раза два мы пели обе песни вдвоем в кругу друзей. Вокруг полный восторг.

Одним словом, ай-да Болдино, ай-да Пушкин, ай-да сукин сын!

***

Эрос – страсть. Свойство сильной страсти (сильной! не страстишки) – забирать человека целиком – будь это похоть, любовь, ревность, азарт борьбы, власть, политика (да, политика!) и т.д. Или – творчество. Конечно, бывает: совмещаются в человеке разные страсти, но каждая стремится-таки овладеть всем человеком, не оставляя ничего другим, – и выходит внутренне разрушительная борьба. Впрочем... не всегда. У большинства, например, поэтов прекрасно соседствуют и даже сотрудничают

любовь (эрос, влюбленность, желание) и писание замечательных стихов. В частности, весной (розы, соловьи, кровь кипит, страсти полыхают: пора бешеного вдохновения). Пушкин в этом отношении очень странен: «Весна, весна, пора любви, Как грустно мне твое явленье...» («Онегин», гл. 7); «Весной я болен; Кровь бродит; чувства, ум тоскою стеснены...» («Осень»); «Прошла любовь – явилась муза, И прояснился темный ум» («Онегин», гл. 1). При разгуле чувственности, кипении крови (виноват, у Пушкина она бродит) – темный ум. «Явилась муза» – ясный: «Для вдохновения нужно сердечное спокойствие» (из письма). А ведь творчество, повторяю, тоже своего рода эрос. Непреодолимая (при большом таланте) страсть. Как желание, как влюбленность, как любовь; но для Пушкина два эроса – любовь и Муза – два медведя: жить в одной берлоге не могут. Потому что равновелики. И родственны по функции: от любви рождаются дети, из творчества – произведения. Страсть без любви – прообраз графомании (тоже ведь страсти): дети, рожденные вне любви, во многом и как правило несчастливы; произведения графомана, рождаясь, немедленно умирают. Дон Жуан – великий графоман.

Есть эрос плоти и души и есть эрос интеллекта, души и духа. Различие между ними равно различию между страстью и любовью: для страсти главное – «я», для любви главное – «ты» (у художника это предмет его созидания). Пушкин, споря с Кюхельбекером, отвергал состояние «восторга» в качестве условия творчества: «Восторг непродолжителен, непостоянен, следственно не в силе произвесть истинно великое совершенство»; «вдохновение» же «есть расположение души к живейшему принятию впечатлений, следственно к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных». Нарочито педантичный тон ученого трактата; кстати, и само определение вполне применимо и к науке, исследованию.

О сильной эротической страсти он не писал в пылу самой этой страсти («восторга»). «Весной я болен; Кровь бродит...» – эротическое брожение крови для него болезнь, мешающая работать, быть поэтом. Другое дело – легкое увлечение на грани игры; тут медведь творчества оказывался много сильнее своего соседа, и получались шедевры («Я вас люблю, хоть я бешусь», т.е. стихотворение «Признание»).

Есть, правда, исключения – не исключения, но – какие-то особые случаи. Вот стихотворение 23-го г. «Ночь» («Мой голос для тебя и ласковый и томный»). Построено так, что, на беглое прочтение, может показаться стихами о «ночи любви»: «Мой голос для тебя... Во тьме твои глаза... И звуки слышу я: “люблю... твоя... твоя...”» Но ведь на самом деле он один: «У ложа моего печальная свеча Горит; мои стихи, сливаясь и журча, Текут, ручьи любви...» Это не об акте и ночи любви, это о том, как он ночью пишет стихи о любви. Реальный интимный акт полностью заменяется чисто творческим – да, полным эротизма, но свободным от «натуральной» эротики – она вытеснена эросом, актом художества, поднимающим страсть на уровень любви. В результате рождается плод – стихи: он видит и слышит ее не плотскими глазами и ушами, а их, стихов, зрением и слухом. Этой ночью рядом с ним не она, а другая: Муза.

Есть еще «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем». Считается самым-самым эротичным, до неприличия даже: едва ли не подробный рассказ «про это». Но у меня другие ощущения, и надо подумать.

* * *

Надо, наконец, записать сон, который видел несколько месяцев назад, – а то забуду.

Снится, что мы с близкими людьми, друзьями находимся на широкой дороге где-то в негородской местности. Занимаемся очень интересным делом: устилаем эту дорогу то ли коврами, то ли покрывалами разной расцветки и рисунка, и притом в каком-то определенном порядке, в какой-то гармонии. Тут же дети – уж, наверное, наши, тоже играют, у них игрушки и прочее. Вдруг сзади доносится грохот. Оборачиваюсь – вслед за нами движется некая машина странного вида, из-под которой брызгами летят камни, песок, щебень, целые булыжники. Мы в ужасе разбегаемся, машина все ближе, ближе, камни уже летят в нас... И вдруг я вижу, что на дороге – ничком детская фигурка! Бросаюсь – вздыхаю с облегчением: это чья-то кукла.

Наконец машина проходит, настает тишина. Мы возвращаемся... Вся дорога заасфальтирована толстым слоем! Там и сям из-

под асфальта торчат края и углы наших красивых ковров. Обидно до слез – и страшно. К тому же под асфальтом, видимо, похоронены и детские игрушки, и второпях забытые вещи. Вот, например, неизвестно откуда тут взявшаяся моя пепельница: только краешек остался – отрезанный аккуратно, как бритвой, лежит впритирку к краю асфальта. Мне очень ее жалко. Но вдруг... вдруг вижу, что высовывается – тоже неизвестно откуда взявшийся – томик «малой серии» «Библиотеки поэта», точно такой, как вот у меня на полке, – Баратынский! В ужасе я хватаю его, почти без всякой надежды, тащу, тащу и наконец вытаскиваю. Он у меня в руках, и – о счастье! – только малюсенький его уголок остался под асфальтом...

От радости я просыпаюсь.

...Нет, не забуду.

* * *

То, что Муза – женщина, полно для него необыкновенного значения, и – в отличие, кажется, от большинства поэтов – он чувствует в ней не только *сущность* (обозначаемую другими, как правило, абстрактно или эмблематически – см., напр., у Ахматовой о «милой гостье с дудочкой в руке», – либо только самим именем); он чувствует в ней и *существо*, в той или иной мере очень конкретно изобразимое. «Дева тайная», что «в младенчестве» его любила почти как молодая мать («Муза» 1821 г.) – почти портрет. То же и «веселая старушка» («Наперсница волшебной старины», 1822), с годами оборачивающаяся весьма подробно описанной «прелестницей», и простодушная «резвушка» «Домика в Коломне» (1830), и «барышня уездная» – «С печальной думою в очах, С французской книжкою в руках» (8 глава «Онегина», 1830–1831) – по существу, портрет Татьяны (утверждаю это, вслед за автором, почти голословно: ведь «портрета»-то Татьяны в романе нет, она изображается – ну, примерно – так, как у других поэтов Муза).

Одним словом, Муза у него – живая, настоящая. И все время меняет облик. То одна женщина, то другая; когда он пишет – он не один. И «старик Державин» не «меня», а «*нас* заметил» («И, в гроб сходя, благословил»).

Притом: иногда он хочет одного, а она – другого (есть вещи, которые брошены, не окончены, хотя очевидным образом требуют продолжения, окончания. N.B.! К этому роду относится и «ответ» Мицкевичу! Он хотел ответить, а Муза – нет; почему?) Вообще не всегда понятно, кто «главнее» – он или она; кто кем руководит. В 8-й главе «Онегина» он, совсем еще юный, свою «подругу ветреную», «музу резвую» «*привел* На шум пиров и буйных споров...»; потом, когда он от этих компаний «отстал... И вдаль бежал», она за ним побежала сама («Она за мной»); и, наконец, когда он стал повзрослее, уже она его «*Водила* слушать шум морской... Хвалебный гимн Отцу миров». А вот в «Памятнике» он дает ей указания в последней строфе. И т.д. Где же кончается она и начинается он? И наоборот?

Вопрос этот – уж не знаю, в какой форме – перед ним самим встал смолоду. Может, и не докажу этого с текстами в руках, но так не могло не случиться, как только начали им осознаваться отношения с Музой.

С одной стороны, он понимает: в ней воплощен некий гений, дух, который не принадлежит ему самому, не заслужен чем-либо, не коренится в его организме, психологии и пр., а является *даром*, без коего его, Пушкина, нет как поэта. С другой – его трезвый, аналитический ум способен к самоанализу, способен осознавать ход своего творческого процесса («И поражаться своему уму», – замечательно точно говорит Д. Самойлов в своей «Болдинской осени»), наблюдать, как «я сам это делаю», оставаясь обыкновенным, как все, человеком. Так где же «она» и где «я»? Не отсюда ли у него некоторые занятные автохарактеристики: «Нынешняя осень была детородна», – пишет он Дельвигу из Болдина о себе, который осенью плодоносит, как мать-земля. И в «Пророке» у него «вещие зеницы» отверзаются не как у орла – как у орлицы. Не осознает ли он себя неким *лоном*, предназначенным вместить и выносить плод? Не ощущает ли себя порой отдельно от Музы, а порой – единой с нею сутью-плотью? Или она у него... повитуха, что ли?

Так или иначе, но в его творчестве есть феномен, по всей вероятности, уникальный: *женские автопортреты*. Один из них – очень прозаический, бытовой – как раз в тексте «Клеопатры» 1824 года.

(Кстати, упомянув Д. Самойлова, не могу не записать. Несколько лет назад, когда я еще работал в «Литгазете», отмечали мы Старый Новый год в писательском поселке Шереметьевка. Народу было порядочно, много сотрудников газеты, в том числе и Булат, и Дэзик Самойлов. Отметив, пошли на электричку. И вот, пока ждали, Дэзик мне сказал: «А я недавно стихи о Пушкине написал», – и я тут же вытащил из кармана записную книжку, и он начал: «Везде холера, всюду карантины, И отпущенья вскорости не жди, А перед ним пространные картины И в скудных окнах долгие дожди...» и т.д. Где-то эта книжечка у меня есть.)

* * *

Однажды он дарит Евпраксии Вульф издание 5-й главы «Онегина», где она с нежной игривостью упомянута («Зизи, кристалл души моей») – в сравнении «рюмок узких, длинных» с ее талией. И в качестве дарственной надписи откалывает такое: «Твоя от твоих». Это из православной Литургии: возглас священника, возносящего над Престолом Чашу со Св. Дарами. Возглас означает: вот *это* – *Твое*, Господи, возносимое от Твоих людей к Тебе для благословения... (Да, забыл: само упоминание Зизи Вульф навеяно, верно, эпизодом, когда они с нею – Пушкин с Зизи – мерились размерами талий; да еще тем, что она прекрасно готовила жженку: «Ты, от кого я пьян бывал»). Таким образом, новое творение представляется в легкомысленном посвящении как произведение, обязанное своим бытием милой барышне, тем самым уподобляемой если не Богу, то, по крайней мере, Музе.

Вообще тема и образ прекрасной женщины у него то и дело отбрасывает, как бы сам по себе, тень, очертаниями схожую с Музой.

И тут иногда вовсе не до смеха. Царица подземного мира, супруга «бледного Плутона», владыки Аида, бессмертная богиня предается там, в подземном царстве, любовным утехам с приглянувшимся ей смертным юношей («Прозерпина», 1824). А когда грозный супруг возвращается, она своего минутного любовника «Из Элизия выводит Потаенною тропой. И счастливец отпирает Осторожною рукой Дверь, откуда вылетает Сновидений ложный рой». То ли было, то ли сон...

Сны приходят из потустороннего мира, в данном случае из светлой его части – Элизиума; а бывают, конечно, и из страшной – из Аида.

Есть что-то в этом роде о поэзии в 6-й главе «Онегина» – на траурном фоне смерти Ленского: «Вы, призрак жизни *неземной*, Вы, *сны* поэзии святой!»

Есть версия, что «прототип» Прозерпины – Е.К. Воронцова, жена графа, одесского начальника Пушкина (бледного, говорят, лицом – ср. «бледного Плутона»), произведенного автором – в силу высокого положения и нелюбви к Пушкину (взаимной) – в цари ада. Воронцова – одно из сильнейших увлечений Пушкина. Так вот, она и подземная царица тоже отбрасывают тень (тени?) Музы.

А утопленница с «зелеными власами» («Как счастлив я, когда могу покинуть» – набросок к «Русалке», 1826), выплывающая из вод (тоже – другого мира!), чтобы насладиться любовью с живым человеком? «У ног ее, как пена белых, волны Ласкаются, сливаясь и журча» (ср. «Ночь»: «Мои стихи, сливаясь и журча, Текут, ручьи любви...»). Но сейчас самое для меня замечательное здесь вот что:

А речь ее... Какие звуки могут
Сравниться с ней – младенца первый лепет,
Журчанье вод, иль майской шум небес,
Иль звонкие Бояна Славья гусли.

Это же надо! Гусли «Бояна Вещего», «соловья старого времени», муза «Слова о полку Игореве»...

...А параллельно всему этому течет – от середины 20-х до середины 30-х – тема Клеопатры.

* * *

Вот записал я тот свой жуткий сон про ту жуткую машину – ну записал и записал... И только некоторое время спустя, перечитав запись, в первый раз подумал: как странно – почему спасенная мною книжка была... Баратынский? Не Пушкин – что было бы логично, но сон и логичность вещи разные, – а Баратынский?..

А ведь именно он написал:

Век шествует путем своим железным,
В сердцах корысть, и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчетливей, бесстыдней занята.
Исчезнули при свете просвещенья
Поэзии ребяческие сны,
И не о ней хлопочут поколенья,
Промышленным заботам преданы...

«Последний поэт»

Ну ведь, как говорится, один в один с моим сном! А ведь я тогда об этом стихотворении не думал. Знал, помнил, но специально не думал об этом пророчестве; не этим был внушен мой сон, а просто сам откуда-то налетел – и совпал с Баратынским, томик которого я спас из-под асфальта. Бывает же...

* * *

В позапрошлом году напечатал статью о сказках Пушкина («Вопросы литературы», 1972, № 3), в минувшем (1973, № 11) – вторую, о «Золотом петушке» специально. Первая из статей имела успех, но мнений и высказываний я не записывал. А вот про вторую, вышедшую совсем недавно, – кое-что записал.

Ну как, например, не записать! Разговариваю с Дмитрием Сергеевичем Лихачевым, а он мне и говорит: недавно, мол, общался я с Мих. Мих. Бахтиным, речь, среди прочего, зашла о вашей статье про «Сказку о Золотом петушке», и он сказал: «Вот это – настоящее!»

Евгений Терновский, прочитав статью еще в верстке, заявил, что подобного не было с 1936 г., с «Архаистов и новаторов» Тынянова. Прочитав второй раз, уже в журнале, переместил срок лет на десять позже, но отзывается так же.

Евгений Шифферс: очень серьезная работа; пожалуй, высшее, на что способно современное экзистенциалистское (?) сознание; сопереживание мое с Пушкиным – почти уже медитативного характера. Привел мысль Гуссерля о том, что человеческие слова часто выражают не сам предмет, а мои представления о нем, и надо следить за своим способом выражения. Я так и не понял, относится ли это прямо ко мне или сказано так, кстати.

Леонид Козлов: прочитал с большим интересом, особенно хороша первая половина – там все очень четко и понятно. Особенно здорово – тема бесов. Что касается последних главок (особенно важных для меня), то тут я, по его выражению, сворачиваю читателю мозги. Свожу какие-то концы с какими-то другими, но не до конца: между – некий туман, в котором автору-то все, может, и ясно, а ему-то читателю, эта «аура» мешает. Я не понял, чего он не понял, но выражение «аура» мне понравилось.

Юрий Карякин: тоже прочел с огромным интересом. Ближе всего ему тоже первая половина, особенно – тема бесов. А вот последние главки ему менее близки. Разговаривал на этот раз со мной как бы с некой внутренней преградой – с опаской, что ли... «Вообще-то написано по-бахтински... Вас это устраивает? Вы еще не возгордились?»

Эмма Григорьевна Герштейн: «потрясена». В особенности – последней главой.

В. Маранцман (Ленинград) после чтения статьи спросил: «Все-таки непонятно, почему же они (т.е. Скопец, Петушок, Царица) такие коварные?» И это – после всего, что я объяснял про «них»!

В общем, выясняется, что очень мало кто понял толком то основное, что написано. Или написано темно?

Однако факт состоит в том, что люди религиозные понимают все. А кто понимает только «тему бесов» – не понял, в сущности, ничего.

Сергей Михайлович Бонди в разговоре с моей знакомой:

– Вы знаете такого пушкиниста – Непомнящего? Вот он написал статью о «Золотом петушке»... (Пригорюнясь.) Ну как можно писать такое?! Ну как можно?? Ведь ничего этого нет! Ведь «Золотой петушок» – это была шутка! Шуточная сказка. У него была очень тяжелая жизнь, мрачное настроение – и вот он, чтобы отвлечься и развлечься, написал такую шуточную сказку...

Бенедикт Сарнов при встрече со мной, полушутя, полусерьезно: «Совершившему переворот в пушкиноведении...»

Михаил Кудинов, переводчик с французского:

«Не пойму, что нашли в этой статье. Какой-то детский лепет, школьное упражнение. Я-то думал: бесы, Дадон, вот тут-то и можно что-нибудь этакое сказать... А прочел – ничего: ни намеков, ни аллюзий, ни подтекста... Чепуха!»

* * *

Как же писать на тему о Пушкине и детях?

Ленинград. Воспоминания детства. Мама. «Медный всадник». Адмиралтейская игла.

К.И. Чуковский о чтении стихов детям («им не надо ничего разъяснять»), М. Цветаева о том же. Звучание – «прежде смысла».

Что такое власть звука? Музыка. Очень музыкальные дети не нуждаются в переводе музыки на язык слов, в «расшифровывании» музыки. Бах им, наверное, интереснее и ближе, чем «Петя и волк» Прокофьева.

Власть звука, незнакомых слов, не осмысляемых, но прекрасных созвучий – тайна, которая как воздух нужна детям. Помню, как пленяла меня не очень понятная строка: «Спешит, дав ночи полчаса».

Звучание = смысл.

Сын наш Павлуня («Сказка о рыбаке и рыбке»): «Жемчуга огрузили шею», – произносит с каким-то ожесточенным восторгом, не понимая реального смысла. Ему внятно то общее, что происходит со Старухой, а остальное – звукоэмоциональная аранжировка этого общего.

То есть поэзия воздействует на ребенка в первую очередь не с какой-то там «нравственной» стороны, а прежде всего с гармонической. А вот эта-то гармоничность отражает реальную (или – идеальную?) гармонию мира, в котором все устроено красиво и правильно. Тут уже – и путь к «нравственному».

Гераклитово понимание гармонии: 1) гармония онтологически присуща бытию; 2) у бога все прекрасно, хорошо, справедливо; люди же считают одно справедливым, другое несправедливым.

В стихе Пушкина гармония – так же, как в суждении Гераклита, – раскрывается как онтологическая.

«Жестокость» детей: испытание гармонии, искушение гармонии.

У Пушкина – никакой благостности во взгляде на детей, притом что он идеально «детский» поэт.

Ребенок – это свобода.

* * *

Есть у меня телефонный собеседник (виделись единожды), человек, болезнью прикованный к дому, хотя довольно молодой. Не филолог, не литератор, вообще без профессии (такая судьба, такая личность) – одним словом, «нестандартный». Внимательнейшим образом читает и перечитывает русскую литературу; на первом месте Пушкин. Высказывает суждения то простодушные, то меткие и часто с каким-нибудь занятным поворотом. Одно из них (суждений) меня в свое время повергло в недоумение. Пушкин, сказал Боря Давыдов, был «человек военный», – и потом не раз это повторял. Со временем я стал подумывать, что в странной этой метафоре что-то есть. Ведь Пушкин – это ясность мысли, точность и простота выражения, отсутствие малейших излишеств; во-вторых – стройность, продуманность, величайшая функциональность композиционных и структурных построений; в-третьих – необычайный динамизм произведения как процесса (и романа, и небольшого стихотворения) в сочетании с необычайной же целостностью и масштабностью («Громада двинулась...» – «Осень») – я бы назвал это непрерывной, органической *поступательностью* текста в его устремленности к некоторой *цели*; все это слагается в мощную *энергию* волны – или войска; и то и другое движется неотвратимо к цели (самые яркие для меня примеры – с одной стороны, «Борис Годунов», с другой – «Ненастный день потух...»); дальше – строгость, «аккуратность» в слове и логике, «корректность» в суждениях, определениях, подходах; требовательность – и опять же строгость – к самому себе как художнику и личности; наконец – всегдашняя готовность, даже страсть, к борьбе, доходящая до воинственности; готовность к защите ценностей – творческих, человеческих, политических, державных наконец. Смерти не боялся никогда; к барьеру, вспоминал современник, выходил «холодный как лед».

Одним словом, и впрямь «человек военный»...

Если бы он сам оказался среди тех, кто принял вызов Клеопатры:

Скажите, кто меж вами купит
Ценою жизни ночь мою? –

то главным в его готовности был бы бойцовский азарт. Может, и сама тема Клеопатры у него – отсюда.

«Ценою жизни»... У Батюшкова есть что-то (потом вспомню, найду), буквально совпадающее с этим вызовом по смыслу, *но произнесенное от лица Поэзии*: требующее от поэта творческого подвига как раз «ценою жизни». Разумеется, если это великий поэт. Например, Пушкин.

Или Мицкевич.

Что же: в самом деле – «любовники Клеопатры»?

* * *

Татьянин день. Закончил статью для «Детской литературы». Затягивает в себя «Борис Годунов».

* * *

Пимен – говоря словами автора, – это «совершенное отсутствие суетности, пристрастия». «Что же вышло? Люди умные обратили внимание на политические мнения Пимена и нашли их запоздалыми... Тем и кончился строгий суд почтеннейшей публики» (не нашедшей, как говорится там же, желанных политических аллюзий).

Трагедия, считает Пушкин, «это, быть может, наименее понятый (или наиболее плохо понятый, – оригинал по-французски – *В. Н.*) жанр».

* * *

«Являюсь, отказавшись от ранней своей манеры...» и пр. Вообще ни об одной из своих вещей, как о «Борисе...», он так часто и так увлеченно не писал.

Нет, «Борис Годунов» – не «историческая трагедия». У Шекспира – «исторические», а у Пушкина – трагедия об Истории. Может быть, даже модель Истории – всеохватная, универсальная. Могу ошибаться, но сейчас именно так думаю. Поведение человека в Истории (из чего она, собственно, и складывается так, а не иначе).

А почему финал сначала был – крик народа «Да здравствует...» и т.д., а потом стал – «Народ безмолвствует»? Отчего так случилось?

* * *

Очень волнует меня «Осень» («Октябрь уж наступил...»). Ее часто понимают в плане «пейзажности» («жизнь природы» – ну и поэт в ней).

Важно, что «времена года» идут не в натуральной последовательности, а перемешаны: располагаются автором в своем отношении к ним, в том, как он их воспринимает. Это не про «природу», это про поэзию. Стремление проникнуть в себя, познать себя, свой творческий процесс, понять, как получается поэзия.

Самопознание в единстве с миром, самопознание как часть познания мира; и наоборот.

Эпиграф державинский: «Чего в мой дремлющий тогда не входит ум?» Сон (дрема) как познание. Полусон, полуявь. Кстати, вспоминается мой сон...

Лессинг («Лаокоон»): «Искусство в Новейшее время чрезвычайно расширило свои границы. Оно подражает теперь, как обыкновенно говорится, всей видимой природе, в которой красота составляет лишь малую часть (! – *В. Н.*). Истина и выразительность являются его главным законом».

«Осень» – это невероятно красиво. Но главное – структура вещи.

* * *

Где-то раньше я коснулся «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем»: вроде бы полновесный плотский эрос (кто-то писал о «неприличии» – кажется, Вересаев). Но – с какой стороны смотреть. Если увлечься только «предметным» сюжетом, то и не увидишь ничего, кроме полового акта. Ну а смысл? Ведь названный акт – только *обстоятельства*, предельно проявляющие: про *что* это. А это – про одну из необыкновенно важных у Пушкина вещей, которую Ап. Григорьев определил как противоположение двух типов людей (женщин в частности): «хищного» и «смиренного». Первый по времени яркий пример – Зарема и Мария в «Бахчисарайском фонтане». В этих двух рядах – для меня – Пугачев и Гринев. Хотя Пугачев глубоко небезразличен Пушкину (может быть, отчасти и «зачарованному» им – по Цветаевой), но он-таки разбойник, хищник, тогда как Гринев – настоящий рыцарь,

идеальный пушкинский герой. В «Египетских ночах» хищница Клеопатра – противоположность едва мелькнувшей (в первой импровизации итальянца) Дездемоне. В «Нет, я не дорожу...» – то же противопоставление. Автор «не дорожит» бешеной страстью «вакханки молодой» (кстати: девчонку-Музу, явившуюся ему, еще мальчишке, он в 8-й главе «Онегина» сравнивает с «вакханочкой»): «О как милее ты, смиренница моя! <...> нежна без упоенья, Стыдливо холодна...» – он вынужден, как воин, завоевывать ее, чтобы она разделила его «пламень» (опять же кстати: в одном из позднелицейских стихотворений – «На лире скромной, благородной...» – он эту свою лиру называет еще и «стыдливой»). Для него, пламенного, сильнейшей «чарой» является другое, *иное ему*: «смиренность».

Эту-то чару он и увидел, угадал, почуял в явившейся ему однажды на бале в конце 1828 г. красавице, девочке на семнадцатом году, которой суждено было стать его избранницей. Уже не «тень» Музы, а ее портрет: воплощенное совершенство, ничего «слишком» (как в «Онегине»: «Она была нетороплива, Не холодна, не говорлива... Без притязаний на успех... Все тихо, просто было в ней»), ничего вызывающе яркого – скромное и властное тихое сияние. Как в его слове и стихе. С кем было ее сравнить? Вот: сонет «Мадона». Идеал женщины (как у «рыцаря бедного»). Изображение, самое прекрасное, ему не нужно – вот она, живая!

* * *

В какой-то из записей я когда-то проговорился: мол, он, поэт, и его Муза – «едина плоть». В самом деле, что-то «семейное» порой проскакивает в его отношениях с Музой, и наоборот: тень Музы мелькает в контексте темы Дома – для него священной. Одно из послелицейских стихотворений, «Домовому» (1819), содержит просьбу: «Храни селенье, лес и дикий садик мой, И скромную *семьи моей* обитель». Написано в 20 лет, а похоже на... завещание. Ну да ладно, сейчас не в этом дело. А в том, что к концу стихотворения выясняется: над темой семьи, апологией *Дома* явно реет дух Музы: «Люби зеленый скат холмов, Луга... Прохладу лип... Они *знакомы вдохновенью*». То же и в непосредственно предшествующей «Домовому» знаменитой «Деревне»

(«...пустынный уголок, Приют спокойствия, *трудов и вдохновенья*»); дом, обитель, семья у него неразрывно связаны с мыслью о вдохновенье (требующем «сердечного спокойствия», как он сказал); они неотделимы от темы Музы, от мечты о собственном «рабочем месте»: «В простом углу моем, средь медленных трудов» – так об этом говорится в «Мадоне»; и дальше то же слово, что и в «Домовом»: «обитель». Слово почти монашеское, как и обстановка («В простом углу моем...»), – но речь идет о доме, осененном присутствием женщины.

А ведь «Мадона» входит в цикл из трех сонетов (1830). Один – под названием «Сонет» и с подзаголовком «Сонет» – посвящен самой форме сонета и ее мастерам – от «сурового Данта» и Шекспира до не великого, но любимого автором Дельвига; слегка «зашифрован» только Мицкевич («певец Литвы»). Второй сонет называется «Поэту» («Поэт! не дорожи любовию народной»). Третий – в этом цикле о поэзии и поэте – «Мадона»: душевное облегчение после предыдущего сонета о суровой судьбе поэта, стихи о Доме как защите, утешении и крепости поэта. «Укрепленном» рабочем месте.

* * *

А знаете, когда у него женский образ впервые отбросил четкую «тень» Музы? Я скажу: в 1816 году:

Ах, умолчу ль о мамушке моей...

Это – «Отрывок» под названием «Сон», где он между прочим описывает, с чего у него началось то, о чем говорится дальше («И в вымыслах носился юный ум»), – то есть: когда в нем стал просыпаться («Сон»!) поэт (ср.: «сны поэзии святой» – «Онегин», гл. 6). Это – когда «мамушка» – то есть няня, – уложив его, рассказывала сказки и всякие небылицы. Арине Родионовне тогда было под пятьдесят – вполне, по тем временам, старушечий возраст (тем более – в детском восприятии). Она – *первый* облик его музы, и таковою оставалась всегда, практически заняв в его душе и место матери. Он и звал ее (как вспоминали потом в Михайловском) «мамой». Она создала ему там подобие семьи и Дома. Она

сыграла огромную роль в его жизни и работе, воплотив в себе, в какой-то степени, родину, Россию.

Вот о ней надо бы отдельно...

* * *

Так или иначе, тема Музы имеет свойство переплетаться с темой любви-семьи – для него, повторяю, священной – во всех своих значениях. Дом – это и собственное твое место на этой земле, где ты исполняешь свое призвание, где царит благодать простого, повседневного, жизненно необходимого быта с его порой черной, но трезвящей дух и единящей тебя со всем живым работой; крошечное теплое подобие мироздания, область осмысленности и неодиночества существования. Пространство свободы и защищенности, где в «медленных трудах» рождаются плоды призвания и растут дети – плоды любви. Святыня, защищая честь которой вместе с честью женщины, и погиб поэт Пушкин. Честь Отечества он защищал как свою личную (известный его ответ на вопрос, по какому ведомству он числится, – «Я числюсь по России»). Погиб как «человек военный».

Чувство Отечества у него очень сильно – от лицейских «Воспоминаний в Царском Селе», восхитивших «старика Державина», до «Памятника» с его «Русью великой». И оно очень лирично: Русь – это иной масштаб Дома, и тема светится образом Музы. Со временем патриотизм, оставаясь чувством лирическим, обретал воинские, имперские черты (с конца 20-х гг. он убежденный государственник). Вот это чувство и полыхнуло в «польских» стихах. «Бородинская годовщина»... Ох, тяжелый разговор, странный случай... Все гладко, все правильно, красиво, умно, эффектно, только... как бы, что ли, не в своих санях... А вот «Клеветникам России» – это он, он! Эти стихи я всегда восторженно любил, юношей порой читал публично (однажды даже удостоился похвалы Е.Д. Турчаниновой, великой актрисы Малого театра). Потрясающие, огненные строки; вспоминается «Мне бой знаком; люблю я звук мечей» (1820); как будто он, отбросив перо, берет в руки меч, в Музе видится что-то от амазонки.

Кстати, образ вооруженной женщины его вообще чрезвычайно волновал. Среди первых его стихотворений (1814) – «Коль-

на», где поединок двух рыцарей, из которых один оказывается женщиной. Через несколько лет – «Кавказский пленник» (черкешенка, вооруженная «булатом»). Горячий интерес к «кавалерист-девице» Надежде Дуровой. Любимая героиня – Жанна д'Арк (спасибо Вольтеру – от которого он будет пламенно защищать деву-воительницу в едва ли не последней своей статье).

Что-то от этого образа есть и в Полине («Рославлев», 1831), женщине с душою воина. А писалась эта повесть – посвященная эпохе наполеоновского нашествия – как раз в год Польского восстания. И воспоминание об этом нашествии как раз и ляжет в основу «антипольских» стихов.

С которых у них с Мицкевичем все и началось.

* * *

Два диалога: «Разговор книгопродавца с поэтом» и «Сцена из Фауста». Один – 1824 года, другой – 25-го.

Но это – вовсе не драматические сочинения. Это – переходное, что ли, звено: от лирики к драме. Но – не драма! Это для чтения, а не для разыгрывания на сцене. На обоих диалогах – печать авторской субъективности, личных страстей автора. Ну, конечно, собственно автор – это Поэт и это Фауст. Книгопродавец и Мефистофель – да, «собеседники», да, другие, но это очень относительно, условно. На самом деле и там и там (особенно, конечно, в «Сцене из Фауста») – в сущности, разговор с самим собой, надевшим маску некой иной позиции, – позиции, с которой авторское «я» спорит, но которая существует реально и имеет на это право, и с нею нельзя не считаться.

Ситуация «Разговора книгопродавца...» связана, конечно, с тем, что Пушкин стал, по существу, первым профессиональным писателем (то есть зарабатывающим себе на жизнь творчеством). Отсюда различные следствия, в том числе и вопрос об отношениях с властями, с цензурой, об авторской принципиальности и творческой свободе, и проблема житейского благополучия («поэт и публика», «литература и коммерция»). «Сцена из Фауста» – в большей степени о внутренней жизни, о личной совести, о ее угрызениях. Сама же форма диалога и там и там рождена стремлением автора к беспристрастности, к объективности взгляда на себя.

Автору очень нужно понять себя, взглянув как бы со стороны (собеседника) на себя. Иначе говоря, оба диалога – вещи лирические. Если уж исполнять их на сцене, то делать это в каждом случае должен один артист. Разыгрывать же их драматически, как пьесы, – значит обязательно «пережимать» Книгопродавца и Мефистофеля в отрицательную сторону – в первом случае «торгашескую», во втором циническую; а не делать этого – значит слишком принижать, «опускать» Поэта и Фауста; но у Пушкина ничего «слишком» не бывает, он хочет быть объективен вполне.

Не следует представлять Книгопродавца как только торгаша, Мефистофеля только как циника, а Поэта и Фауста – как их жертвы. Книгопродавец – человек умный и трезвый, человек «деловой», и его первые слова («Стишки для вас одна забава...» и т.д.) вовсе не обязательно его личное мнение, это мнение «толпы», которое ему приходится представлять, объясняя Поэту, в каком положении тот реально находится. Мефистофель – циник, бес, «князь тьмы», но ведь он говорит Фаусту чистую правду! Невозможность представлять все это «в ролях» – от того, что и Поэт, и Фауст сами могли бы стать на позиции своих собеседников, сами могли бы сказать себе и о себе то, что они слышат.

Но... тут мы и сталкиваемся с тем, что составляет основу и жанра, и построения диалогов, и их смысла. Если проделать с «Разговором...» несложный эксперимент и «вынуть» из него реплики Книгопродавца, получится (исключая финал) одно и притом совершенно цельное лирическое стихотворение, один лирический монолог. А вот со словами Книгопродавца этого сделать нельзя: он применяется к Поэту, отвечает на его излияния, ищет к нему подходы – одним словом, слышит его. А раз слышит, стало быть, может «входить в его положение», и делает это, и именно поэтому с самого начала входит на «территорию» Поэта, там теснит его и в конечном счете выигрывает.

А вот Поэт слышит только себя, Книгопродавец для него только аудитория. Его позиция, конечно, высока, но целиком монологична. Он «открыл» для себя мир раз и навсегда, и этот мир ему не по душе, потому что не понимает его, Поэта, или понимает как-то по-своему. Другими словами, Поэт не может осмыслить себя в системе реальных жизненных связей. Он хочет свободы –

свободы писать «из вдохновенья, не из платы», а в конце концов вынужден пойти на поводу у собеседника. Он презирает «толпу», в том числе и женщин («Нечисто в них воображенье...» и т.д.), – а ведь его излияния как раз особенно любопытны «толпе» с ее «нечистым воображеньем»; но почему-то они не нужны той единственной, для кого он хотел бы писать. Почему не нужны? Поэт сам «проговаривается»:

Земных восторгов излиянья,
Как божеству, не нужно ей.

Ведь «земные»-то восторги – удел толпы; «божеству» нужно «признак Бога – вдохновенье»; нужно высокое искусство, неуязвимое для «нечистого воображенья», искусство не сообщения миру себя, а сообщения с миром, искусство, воссоединяющее человека с Бытием, с вечным и святым в нем, и потому понятное миру.

Поэт еще не понимает этого, и чем выше он воспаряет со своими «земными восторгами», тем сильнее притягивает его к себе грешная земля, «низкая» действительность, и в конце концов он падает оттуда, откуда больнее всего падать, – с высот «свободы», которую он «избирает», на «железную» почву «века-торгаша», то есть получает свое.

В «Сцене из Фауста» невозможно «вынуть» – как в «Разговоре...» – реплики одного персонажа и оставить другие. Зато возможно другое: удалить наименования действующих лиц – и тогда выяснится, что перед нами – монолог, вернее, монодиалог, разговор с самим собой. Конфликт с «высот» переместился в глубь человеческой души. С Фаустом происходит почти то же, что происходило с Поэтом: герой-монологист, озабоченный лишь тем, чтобы использовать мир в своих интересах, «с жизни взять возможну дань» (говоря словами Мефистофеля), в результате сам стал ареной, на которой орудует теперь «дух отрицанья, дух сомненья», стремящийся искоренить из Фауста остатки веры и надежды. Вот Мефистофель говорит о моменте совращения Гретхен Фаустом: «...тогда Плодами своего труда Я забавлялся одинокий, Как вы вдвоем». А если эти слова, в порядке «разговора с самим собой», передать самому Фаусту, то получится истин-

ная и страшная правда: Фауст «забавлялся» с Гретхен одинокий; он взял себе ее без остатка; и это кончилось тем, что он отобрал у нее и жизнь. И тогда Фауст, вспомнивший о Гретхен как о доказательстве того, что счастье еще возможно, низвергается оттуда, откуда страшнее всего падать.

Причем здесь герою уже не предъявляются ни доводы, ни убеждения откуда-то извне – как было в диалоге Поэта с Книгопродавцем. Ведь Мефистофель, в сущности, не говорит ничего своего, он лишь издевательски подставляет собеседнику зеркало, и Фауст получает самого себя.

(Кстати, принципу зеркала суждено было сыграть очень большую роль в творческом методе Пушкина; но есть жанр, в котором этот принцип наиболее обнажен, это – сказка. Зеркальце – единственный собеседник Царицы-мачехи, видящей и любящей в мире только себя; оно – как бы ее второе «я», духовное. И вот, увидев воочию торжество истинной красоты – правды, Мачеха в сердцах разбивает зеркальце – и, конечно, умирает сама.)

Оба диалога напоминают шахматные партии с заранее известным исходом. Поэт и Фауст в силу сходных причин приходят как раз к тому, от чего им хотелось бы избавиться. Круг сужается: Фауст терпит поражение скорее и проще, чем Поэт. В том же 1825 году Пушкин уже набрасывает диалоги к драме о Фаусте в аду. Образы Поэта и Фауста тяготеют к совмещению – это, в сущности, один герой, черновики диалогов местами совпадают.

Роковое «возвращение» по кругу к самому себе – оттого, что человек сделал самого себя центром вселенной и «вращается» вокруг себя самого (вариант Онегина). Он, собственно, и не возвращается, он просто не может от себя убежать.

И все же он пытается «бежать». Поэт стремится к творчеству, Фауст отчаянно отстаивает последние крохи души: «Сокройся, адское творенье...» – это что-то вроде: «Отойди от меня, сатана». То есть человек глубинным совестным чутьем ощущает наличие другой опоры – вне себя и выше, – но притяжение «земных восторгов» возвращает его обратно. Все зависит от того, осознает ли человек свою истинную опору и в какое отношение к ней он себя поставит.

В «Сцене из Фауста» создается отчаянная ситуация. Отчаяние есть та грань, на которой может произойти выбор, волевой

рывок. Фауст либо должен признать, что Мефистофель прав, что мир – это хаос и бессмыслица, либо – поверить, что в мире есть свой порядок, что этот порядок ему, Фаусту, ничем не обязан и ничего ему не «должен», что не мир обязан принять и «признать» Фауста, а Фаусту нужно обновиться.

В обоих диалогах еще нет «судьбы человеческой», есть лишь возможность той или иной судьбы. Как раз поэтому оба произведения, с одной стороны, принципиально диалогичны, с другой – принципиально несценичны.

В каком-то смысле эти диалоги представляют запись поэтом своего – так называемого – «кризиса 20-х годов», когда перед ним с небывалой остротой встали вопросы о смерти, бессмертии души и прочих религиозных предметах, вопросы, приобретшие личный характер.

(Нечто подобное случилось в свое время и со мной самим – это когда мне было лет 19–20. Жуткая пора. И случилось так, что как раз в этот период я перечитал чуть ли не всего Чехова – и готов был повеситься... Но потом это как-то кончилось – и «роковые вопросы» стали мне на долгое время безразличны...)

Диалоги Пушкина создаются уже в исходный период кризиса, из которого автор выходит не то что «верующим» человеком, но – как бы это сказать – не совсем неверующим, во всяком случае – продолжающим свободно размышлять и искать: во что верить...

Эти первые пробы в диалогическом жанре – как наброски пером. Их построение сухо и просто – потому что Пушкин выявляет в них саму структуру несвободы. Он уже может сделать это четкими штрихами, потому что смотрит на нее со стороны. Ведь уже начат «Онегин», предисловием к Первой главе которого становится «Разговор книгопродавца с поэтом». Незадолго до «Сцены из Фауста» пишутся «Подражания Корану» – вдохновенные, полные силы и веры. В разговоре с Книгопродавцем Поэт с горечью говорит о своих «земных восторгах», а в «Подражаниях...» сказано так: «Святые восторги наполнили грудь...». «Сцена из Фауста» пишется тогда, когда уже идет работа над «Борисом Годуновым», где главный герой – История и где бытие предстает как нечто глубоко осмысленное...

* * *

«Случай» есть «мощное, мгновенное орудие Провидения» (статья Пушкина об «Истории русского народа» Н. Полевого). История есть путь + отклонения от пути. Если бы не было отклонений – никакой Истории бы не было. «Случай» как «орудие Провидения» – это исправление какого-либо отклонения. Мы отступаем от пути, отступаем в сторону, а Бог исправляет. В этом – История.

* * *

Надо бы сопоставить «Брожу ли я вдоль улиц шумных» и «Мое необходимое объяснение» Ипполита («Идиот» Достоевского), в частности – последнюю часть «объяснения» и последние строки стихотворения – о «равнодушной природе». Да и исходные ситуации сходны: двое обреченных; только один (Ипполит) уже знает свой срок, а автор стихотворения стремится этот срок угадать.

* * *

Вообще-то мир, предстающий у Пушкина, ужасен. У-жа-сен. Мертвецы, убийцы, самоубийцы, сумасшедшие, виселицы, плахи, мятежи, преступления, ревность, деньги, гордыня, бунт. Но у него эта картина прекрасна. Почему?

Ведь не скажешь, что прекрасны срисованные художником внутренности – это прекрасно потому, что точно скопировано (так, при желании, можно заключить, скажем, из «Поэтики» Аристотеля). Нет, прекрасно – это когда врач, рассматривая внутренности, определяет болезнь, ставит диагноз. Зрелище совершенной, умелой, талантливой работы – прекрасно. Так и с врачом, глядящим на кишки и внутренним взором видящим истину.

Пушкин не срисовывает мир ужасов, в котором живет человек, он понимает его, свидетельствуя о болезнях мира. «История болезни». Врач видит не только болезнь, но и то, что здорово. Он видит процесс борьбы здорового с больным. Болезнь часто истекает из тех же источников, что и здоровье («недостатки – продолжение достоинств»). Ведь у Барона, например, огромное обаяние силы – силы, которой дано устрашающее употребление.

Эта сила направлена не вверх, как надо бы, а вниз, в «подвал», – и вот в подвале вырастает «гордый холм»! – черт-те что!

Сказано: Бог возлюбил мир; и эта любовь разлита во всем Творении. А разве это видно вот так, на каждом шагу? Но любовь все равно разлита. У Пушкина тоже. А в чем она? В истине? Но ведь Аглая в «Идиоте» говорит: «В вас нежности нет, одна правда, стало быть – несправедливо». «Нежности» у Пушкина и в самом деле, вроде, нет; правда есть и в самом деле... Но это что-то другое, чем то, о чем говорит Аглая. В его правде каким-то образом присутствует любовь.

А может быть, она в том, что он никого не судит? Только показывает? Никого сам не судит, а... а у нас, где-то на дне души, притаилась жалость и к Барону, и к Сальери, и к Пугачеву...

«Милость к падшим» – вот тут оно где-то.

* * *

«*Памятник*». Порядок строф – в известном смысле хронология пушкинского пути, этапы жизни, творческого развития и творческого воздействия на людей. Путь от горделивого противостояния «столпу» – к «веленью Божию» в пятой строфе: она не присоединяется к четырем, а вбирает их в себя, в каком-то смысле снимает их в себе. Стихотворение это – Жизнь как Путь к Истине.

* * *

Онегин трижды не выдерживает искушения касательно Ленского: 1) на бале («Поклялся Ленского взбесить»); 2) при получении вызова («всегда *готов*»); 3) на дуэли. Троичность – как в сказке или мифе.

Ах, нет, не трижды. Был и четвертый раз – то есть как раз первый. Это когда они – в третьей главе – едут обратно после первого посещения Лариных, и раздраженный Онегин просто-таки вызывает Ленского на ссору, понося Ольгу. Правда, агрессия не удается: вместе ссоры «Владимир сухо отвечал И после во весь путь молчал». Впрочем, раздражение возникнет позже, в пятой главе, на именинах («Поклялся Ленского взбесить»). Но в основе все-таки троичность.

И, кажется, никто толком не разбирался, почему же так вышло: ну, вывел мальчика из себя; ну, принял его вызов; но стрелять-то так метко зачем, за что, для чего? Три раза давалась возможность опомниться, подумать, но герой упорно, словно по какой-то инерции, идет к этой непонятной цели... Дьявольщина какая-то. Умолчание автора, который и вообще не особенно разговорчив, когда дело идет о причинах, мотивировках, психологии (представляю, как бы тут разошелся Лев Николаевич и что бы выстроил Федор Михайлович), – это умолчание здесь нестерпимо зловеще. Так что не зря в пророческом сне Татьяны – бесы и ведьмы. Как в «Макбете». Кстати, позже Онегину – как и Макбету – явится «окровавленная тень» (восьмая глава).

А может быть, герой поступает так (принял вызов, стрелял, попал) просто потому, что так положено в свете? А? Следование правилам, в которых он воспитался?

Очень на то похоже.

* * *

Когда мы, со своим несовершенным человеческим умом, берем на себя функцию суда над собратьями, то из нас получается не судья, а палач.

* * *

Вышла на Западе книжка Абрама Терца (Андрея Синявского) «Прогулки с Пушкиным». Ничего не скажешь, талантливо. И отвратно.

И подумать только: сравнительно недавно, будучи в Ленинграде – тогда они (т.е. Синявский и Юлик Даниэль) еще сидели, – я выступал в Музее-квартире на Мойке, где присутствовала М.В. Розанова (жена Синявского), и с яростным подтекстом читал: «Во глубине сибирских руд Храните гордое терпенье» и т.д., – и все поняли, про кого это. А сейчас читаю книжку «Абрама Терца» как... враждебную...

* * *

Возникла мысль, что подлинно бытийственны в человеке именно его помыслы – не зря Св. Писание уделяет им такое вни-

мание. Помыслом человек соприкасается с Бытием, в том числе в первую очередь своим бытием, со своей экзистенцией. От Бытия до деяния было в древности рукой подать. Может быть, отсюда – так называемая «мудрость древних»: их практика была теснее связана с первоначалами Бытия.

* * *

Связь Пушкина с Петром (через Ганнибала). «Абрам Терц» о том, как импонировала Пушкину эта связь. Где-то у Пастернака: «На берегу пустынных волн» говорится о самом Пушкине.

Но, работая над «Историей Петра», Пушкин заглянул в глубину Петра – и ужаснулся. И с этим совпало окончание его судьбы.

* * *

Мир и наши представления о нем – в отношениях нераздельности-неслиянности. Так же и в познании любого явления. Явление – круг; наши представления о нем – многоугольник. Чем подробнее и глубже познание, тем больше у многоугольника сторон. Но всегда остаются пробелы, т.е. «уголки», не позволяющие целиком совпасть с кругом. Микроскопические и неисчерпаемые сегментики, дающие представление о мере нашего знания и безмерности Творения. Вот в «Онегине» это есть – в частности, в пропусках строф и всяких многоточиях.

* * *

В «Памятнике» Пушкин не гордился, а узнавал себя.

Это сказал крестьянин П.А. Стекачев (см. книгу А. Топорова «Крестьяне о писателях», 1963).

* * *

Был на прослушивании радиозаписи: «Моцарт и Сальери» и «Пир во время чумы» – И. Смоктуновский. Немыслимо. «Моцарт и Сальери» – диалог сущностей, гениальная мистерия; ощущаешь какой-то экзистенциальный ужас. Ничего подобного Гимну Чуме я не только не слышал, но и не представлял себе.

Жерло Смерти, жерло Ада, инфернальная ирония, смешанная с ужасом... Но все это только мои слова, не передающие, в сущности, ничего.

* * *

«Санкт-Петербургские Ведомости», Прибавление к № 32 за 1837 г.: «Выехавшие из столичного города Санкт-Петербурга февраля 3-го и 4-го дня 1837 года:

В Остров – камергер Тургенев.

В Монастырь Святые Горы – корпуса жандармов капитан Ракеев».

Это – вывозят гроб с Пушкиным.

* * *

Пушкин – зеркало, обращенное в будущее:

«Коварность» – Лермонтов.

«Ответ анониму», «Сват Иван...», «Румяный критик мой...» – Некрасов.

«Скупой рыцарь» – «Портрет» Гоголя.

«Марья Шонинг», «Домик в Коломне» – Достоевский.

Наброски к замыслу о Фаусте (Фауст в аду) и «Сват Иван...» – Твардовский, в частности «Теркин на том свете».

«Пиковая дама». Эротическая и матримониальная темы. Роль помысла героя.

* * *

Павлуня на спектакле «Сказка о царе Салтане»:

– А море теперь, наверное, уже высохло?

– Почему это?

– Ну ведь Лебедь уже превратилась в человека, зачем же ей море?

* * *

Погоня человечества за знанием любой ценой – это полет Икара.

* * *

Книга «Абрам Терц. Прогулки с Пушкиным» похожа на композиции Сальвадора Дали, художника очень посредственного. Все нарисовано правильно и точно, но все не на своих местах: нога торчит из уха, глаз – из задницы и т.д. И все это какое-то блестящее, словно лакированное, и какое-то скользкое, как на американских рекламных фотографиях и коллажах. По сути дела, это и есть коллаж, где вещи реального мира скомпонованы и соотнесены не по правде, а в угоду своему «замыслу». Притом этот коллаж автор отчуждает от себя, передает псевдониму и публично заявляет, что книга – не его, а Терца, и что сам он в своих лекциях не будет говорить ничего подобного. Выходит, в образе Абрама Терца, объективирующем некую неприязнь к Пушкину, некое исковерканное представление о нем, умный и талантливый человек А.Д. Синявский пошел в услужение к толпе.

Это похоже на «компенсацию» во фрейдовском смысле.

Есть прямое наследование Писареву – но в более «изысканной», чем у Писарева, форме.

Отсутствие любви и голый интеллектуализм – знамя и бич XX столетия.

* * *

Для Пушкина характерны кольцевые композиции. Ну, например, в «Борисе Годунове», «Роняет лес багряный свой убор» («19 октября»), «Сказка о рыбаке и рыбке»... Причем не просто кольцо: последний виток идет на новом уровне. То ли обогащение первоначальной идеи, то ли ее предельное раскрытие. Вообще надо подумать о сонатной форме у него. В том же «Роняет лес...» главные темы меняются тональностями, развиваются, возвращаются к началу... Есть даже момент, всегда в сонате предвещающий финал, – «органный пункт», патетический, идущий на басах («у-у-у»):

ПирУйте же, пока еще мы тУт!

Увы, наш крУг час от часУ редеет... и т.д.

Надо подумать. Ведь сонатная форма – штука универсальная, она есть не только в музыке – музыка лишь улавливает ее в бытии.

* * *

Вращается весь мир вкруг человека,–
Ужель один недвижим будет он?
«Была пора: наш праздник молодой», 1836

Это очень похоже на структуру «Осени» (1833): все вращается (времена года, состояние природы...), а потом – движение: «Плывет...»

* * *

И я глядел бы, счастья полн,
В пустые небеса...
«Не дай мне Бог сойти с ума»

«Счастье» – избавиться от мук ума, перейдя в стихийное, полуживотное состояние, когда ситуация «Ум ищет Божества, а сердце не находит» («Безверие») останется позади. Похоже, что его, как и Достоевского, «Бог мучил».

* * *

Употребление одинаковых или сходных ходов, образов, слов, тем и целых тематических, образных, лексических комплексов, повышенная «знаковость» Пушкина – во всем этом есть что-то глубоко архаическое, чуть ли не ритуальное. Одни и те же позы, па, жесты...

Любовь и тайная мечта
Русланов образ ей приносят...

и:

Любовь и тайная свобода
Внушали сердцу гимн простой...

Или: «сливаясь и журча» в стихотворении «Ночь» и в «Как счастлив я, когда могу покинуть».

Обилие повторяющихся элементов и формул – как в Св. Писании «параллельные места».

* * *

К поэтике жеста и позы:

Откинув локоны от милого чела...
«Муза»

Сорочка легкая спустилась
С ее прелестного плеча.
«Е.О.», гл. 3

И даже трепетной рукой
Одежды край поднять стыдится.
«Е.О.», гл. 5

Пойдете кудри наклонять и плакать...
«Каменный гость»

А царевна, подбираясь,
Поднялася на крыльцо...
«Сказка о мертвой царевне...»

* * *

О времени занятий Пушкина историей Петра М. Погодин вспоминает (это по поводу арестованного и допрашиваемого отцом царевича Алексея): Пушкин, «любивший выражаться пластически, вытягивал свое лицо, представляя изнеможенного Алексея».

* * *

Еще Погодин: «Вообще это был удивительный чтец: вдохновение так пленяло его, что за чтением «Бориса Годунова» он показался Шевыреву красавцем».

* * *

Тот же Погодин передает его слова: «После чтения Шекспира я всегда чувствую кружение головы; мне кажется, будто я глядел в ужасную, мрачную пропасть».

Необычайно важное косвенное (или даже «от противного») свидетельство о характере пушкинской картины мира, заставляющей – даже в самых трагических и страшных местах – направлять взор не в «пропасть», а в вышину.

Не впервые и не раз сталкиваюсь с раздражением по поводу «неопределенности, расплывчатости» этого странного феномена – России (и русского народа). «Такой нации нет»; «безликая мешанина кровей»; «несостоявшаяся нация» и т.п. Раздражает «рабство», отсутствие целенаправленности, векторности, инициативы, вообще активности. Раздражаются люди в основном либо нерусские, либо русские, но выросшие в иной среде. Примешивается еще отношение «угнетенных» и ущемленных Россией.

Ну что ж, немало верного. Под кем только не были, кому только не повиновались. Пришли варяги – варягам, пришли татары – 300 лет под ними сидели. Потом посадили над собой немцев, а говорили по-французски. Потом «святая Русь» пошла сшибать кресты, рушить храмы, сажать и стрелять верующих. Никогда не было четкой национальной цели – таковая возникала только «от противного» (Наполеон, скажем). Всегда были мы расслабленной пятерней, а не кулаком, – то есть кулаков было достаточно, но не в смысле определенности национального духа. И в чем он, собственно, у нас, как-то неясно. Религиозность? Вовсе нет; многие убеждены, что русский народ не очень-то религиозен, – да и сам он (народ) порой сомневается: вспомним Илью Муромца, сшибающего маковки с церквей, или пословицу: «Годится – молиться, а не годится – горшки покрывать»; отречение от веры, как только атеисты оказались сильнее...

Все это очень может быть – с точки зрения чисто эмпирической; но все это мне, по подходу, кажется слишком мирским, слишком «прагматическим». Примерно то же – когда говорят об «исторической неудаче христианства», на что Бердяев резонно возражает, что христианство и не может быть «удачным», оно не для этого – ибо оно не от мира сего, и в мире оно обречено на «неудачу», и в этом сказывается его истинность и, стало быть, сила. И, по всей вероятности, странный наш народ не зря неопределим в рациональных категориях; суть его иррациональна, он не может поставить себе некую однозначную историческую задачу, его сознание не вмещается в земные цели, в исчерпывающую прагматику, он как бы не очень приспособлен для этой жизни, он в ней чужеват, он, пожалуй, не от мира сего, поэтому у него все не как у людей, все плывет мимо рук, и сам он себе первый враг. Народ = юродивый, народ = «идиот» (Достоевский). Он – как Старик в «Сказке о ры-

баке и рыбке»: послушно служит «деспотизму» Старухи – служит и служит, до конца. Но вот в конце, послушно выполняя и самый бредовый приказ Старухи, невольно делает так, что правда торжествует, и та снова оказывается у разбитого корыта.

И сама-то «расплывчатость» наша – не лучше ли ихней «четкости» и «определенности»? Четкость и определенность могут приносить добро или хотя бы пользу лишь на малых, земных, прагматических дистанциях; а вот Бытие – оно размыто и постепенно, а не вычерчено из четких линий. Четкий контур – условен, он не охватывает истину. К истине имеет отношение именно «неточное», размытое, постепенно-переходящее. Тот, кто думает, что человек кончается за пределами своей кожи, заблуждается: человек «кончается» постепенно, его предел, край его «ауры» точно обозначить невозможно. В русском народе это сказывается особенно... «четко».

* * *

«Строгость математического естествознания – это точность... Напротив, все гуманитарные науки, да и все науки о живом существе, именно для того чтобы остаться строгими, должны непременно быть неточными... Неточность исторических гуманитарных наук не порок, а лишь исполнение важнейшего для этого рода исследования требования». ***М. Хайдеггер***

Сегодня узнал, что Корней Иванович «крутился» возле своей книги о Чехове 50 лет...

* * *

Развитие есть приобретение новых качеств, взятое или навеянное извне. Раскрытие – все более полная реализация собственных внутренних качеств. Существует ли развитие в искусстве? В произведении?

В произведении – вряд ли. Во всяком случае, в совершенном произведении. В лирическом стихотворении – решительно нет. Только раскрытие (мысли, замысла, смысла).

В таком случае интересен анализ стихотворения по ходу его раскрытия, во временной последовательности от первых строк

до последних. И – обратно: анализ в свете финала, т.е. обратный, ретроспективный. Так, скажем, интересно смотреть, как «развивается» стих о памятнике от первой к пятой строфе; а затем посмотреть в обратном порядке: как раскрывалось то, что явлено в финале, т.е. с «точки зрения» финала. К первой строфе стихотворение, как цветок, превратится в бутон – но такой, содержимое которого мы уже обоняем.

(Кстати: если бы идея лирического стихотворения «развивалась», то при «обратном ходе» рассмотрения она обеднялась бы. У Пушкина этого нет: первая строфа не «бедна», а овеяна тайной, которая беспокоит тебя и влечет дальше.)

Примерно то же с «Осенью». Ошибка в ее толковании («пейзаж» + «творчество»), непонимание ее цельности и монолитности происходили, в частности, из представления, что стихотворение это – «развитие», а не раскрытие, обнаружение.

* * *

Евангелие от Матфея, гл. XI. Место, в котором была для меня всегда маленькая загадка:

«Но кому уподоблю род сей? Он подобен детям, которые сидят на улице и, обращаясь к своим товарищам, говорят: “Мы играли вам на свирели, и вы не плясали; мы пели вам печальные песни, и вы не рыдали”.

Ибо пришел Иоанн, ни ест, ни пьет; и говорят: “в нем бес”.

Пришел Сын Человеческий, ест и пьет; и говорят: “вот человек, который любит есть и пить вино, друг мытарям и грешникам”».

Что это за «не плясали... не рыдали»? Знатокам это, вероятно, известно; а я ведь невежда. Но вот просматриваю однажды басни Эзопа... Басня № 11 Основного Эзоповского сборника, называется «Рыбак»: «Один рыбак был мастер играть на дудке. Однажды взял он свою дудку и невод, пошел к морю, встал на выступе скалы и начал играть на дудке, думая, что рыбы сами выйдут из воды на эти сладкие звуки. Но как он ни старался, ничего не получилось. Тогда он отложил дудку, взял сети, забросил в воду и вытащил много разных рыб. Вывалил он их из невода на берег и, глядя, как они бьются, сказал: “Негодные вы твари: играл я вам – вы не

плясали, перестал играть – пляшете”. Басня относится к тем, кто все делает невпопад».

Стало быть, то ли греческий источник, то ли, вероятнее, бродячий сюжет, породивший, видимо, какую- то пословицу: мол, что вы за люди, все у вас наоборот! Ее-то, видно, и вспомнил Иисус, говоря о «роде сем» – который (т.е. род) Он уподобляет, конечно, не рыбам, а рыбаку, который ничего не понимает в поведении рыб. (Кстати, среда рыбаков была Ему, как мы знаем, не чужда.)

Думаю, в этом уподоблении есть у Спасителя некоторый горький юмор.

* * *

В некоторых гармониях Бетховена я почти физически ощущаю присутствие озона.

* * *

Художник, создатель, вообще автор должен, как правило, не очень ловко себя чувствовать, слыша похвалы в свой адрес. «Да, да, спасибо, спасибо», – и хочется перевести разговор на другую тему – может быть, и близкую, но не связанную с тобой. Это, наверное, потому, что в глубине души автор чувствует: созданное им воплощает лучшие и высшие стороны его существа, а худшему, темному туда доступа нет. Произведение его – это его «витрина», и, когда его хвалят, он не может не чувствовать себя, в каком-то смысле, «крошкой Цахесом». Как будто его хвалят за то, что сделано не им.

* * *

Попробовал по памяти набросать избу, соседнюю с избой тети Лизы в Деревеньках[113]. Получилось очень так себе. Но дело в другом. Это небольшое строение поражающе монументально: мощные длинные бревенчатые стены, маленькие окна (а в стене «двора» и вовсе крошечные) – весь этот боковой фасад все что-то напоминал мне, что-то величественное и знакомое, пока я наконец не догадался: провиантские склады Стасова на Крым-

[113] Деревеньки – деревня под Угличем, на берегу Волги; в ней я в 70-х годах проводил каждое лето – сначала с друзьями, а потом и с семьей: женой и сыном.

ской площади, одно из красивейших зданий Москвы, обожаемое мною: изумительное каменное строение классицистского стиля.

Смотреть на все это можно, мне кажется, часами – как музыку слушать. Каков идиот этот В., уехавший в Израиль, а перед этим написавший статью о том, что Россия, русский народ (тупое быдло, прирожденный конформист и т.д.) и русская культура – это, мол, совершенно разные вещи. Всю русскую культуру он, В., оказывается, может увезти в чемодане, поскольку к России она отношения не имеет; а все избы, построенные этим народом-конформистом, похожи, видите ли, одна на другую, как хрущевские дома-коробки...

Поразительно, как можно, родившись и прожив всю жизнь в «этой стране», остаться до такой степени чужим, глухим и слепым к ней.

* * *

Кстати. Выражение «эта страна» я впервые встретил еще мальчишкой, читая, помню, рассказ Короленко «Без языка». Сюжета не помню, речь там шла о наших эмигрантах в Америке. И вот герой подходит на улице к стенду, где вывешена местная газета, и читает какую-то статью или заметку. И там встречается фраза – про Америку, – где сказано: «в этой стране». Помню, как меня ошарашило такое наименование страны, в которой пишущий живет. Я подобного никогда не встречал и всегда думал: если ты живешь в какой-то стране, то для тебя она – «наша страна», а тут – какая-то белиберда! Я не понял тогда, что поразившая меня формулировка – эмигрантское выражение (ведь Штаты изначально – страна эмигрантов).

А теперь оно все чаще встречается в России, употребляется ее гражданами, родившимися в ней, – как правило, в речах диссидентов. Словно Россия для них – чужое место, где они оказались как-то случайно.

* * *

Слова Пушкина о русском крестьянине, о том, сколько в нем достоинства, до сих пор точны и верны – разумеется, когда речь идет о настоящем, не испорченном еще крестьянине (таких все

меньше и меньше). Посмотреть хоть на нашу тетю Лизу, Лизавету Ивановну (Деревеньки). Поражает удивительная и своеобразная тактичность, можно сказать, интеллигентность в обращении и поведении: ничем не обеспокоит, всегда готова помочь, но никогда не навязывается, предоставляет полную свободу тебе, и в то же время ощущаешь ее свободу, проявляющуюся в каком-то спокойном и веселом смирении с обстоятельствами. Никогда не жалуется и не лезет в душу. К себе и своей жизни (а она у нее, Лизы, трудная и трагическая: один сын повесился, другой потерял глаз и несколько раз – по пьянке – был на краю смерти, и она сама его вытаскивала), так вот, к себе и своей жизни отношение какое-то спокойно-эпическое: ну, изредка, когда рассказывает что-нибудь серьезное, задрожит на минутку подбородок – и все. Мол, что же, жизнь как жизнь, штука непростая, чего уж все время переживать: слез не хватит. И вот рассказывает о себе как о ком-то постороннем. Прямо как в народных песнях:

Убил, ушиб утку серую,
Он кровь пустил во сине море…

Никаких воплей по поводу убийства, а просто: красную кровь пустил в синее море. Вот так и Лизавета рассказывает о себе.

Никогда не выражает активного недовольства всякими нашими безобразиями. Нет целое лето сахара в магазине – ну что ж, как-нибудь проживем, где-нибудь достанем, а не достанем – и тут не умрем. А появился сахар – как хорошо-то! Во всем Угличском районе несколько лет уже нет масла сливочного – ничего, а постное-то чем хуже? За этим вековым терпением – не только привычка к бестолковой нашей расейской действительности, но и не осознаваемое, не высказываемое сознание, что не хлебом единым жив человек. Вот тут и ощущаешь, что такое культура; русская культура… Да, я знаю, сколько темного и в этой жизни, и за этими бревенчатыми стенами, и в этих душах, – а где и у кого этого темного нет? Но фундамент – подлинная и могучая культура, не в художественном, а в человеческом смысле (да и в художественном тоже!), – фундамент этот есть. Только ох, боюсь: пройдет еще десяток-другой лет – и умрут последние крестьянские бабки и дедки, и умрет русская деревня с остатками своей культуры –

составлявшей основу большой русской культуры! – и что тогда будет с Россией?[114]

* * *

Основываясь всего лишь на слухах, Пушкин беспощадно «пришил» Сальери убийство Моцарта. Тут главное для Пушкина – то, что мог убить («Завистник, освиставший “Дон Жуана”, мог отравить его творца»). Главное – возможный помысел Антонио Сальери.

Все же это очень страшно: смертный человек вытаскивает на свет потемки чужой души (основываясь притом на «говорят», «будто бы», «мог...») и воплощает их как уже совершенное преступление! Что же это за бытийственная наглость, позволяющая смертному вот так, «за здорово живешь» (П. Катенин о «Моцарте и Сальери») заглядывать туда, куда, в общем-то, не позволено? Гордыня гения или призвание пророка?

Вспоминается собственный помысел автора в «Домике в Коломне», где автор желает пожара новому дому на месте «домика». И потом – стремление уйти от этого помысла, погасить его:

...Странным сном
Бывает сердце полно; много вздору
Приходит нам на ум
Тогда блажен
Кто в сердце усыпляет или давит
Мгновенно прошипевшую змею.
Но кто болтлив, того молва прославит
Вмиг извергом.
Я воды Леты пью,
Мне доктором запрещена унылость.
Оставим это, сделайте мне милость!

(Как будто кто-то заставлял его все «это» выговаривать! И еще: забавно, что летейская вода – словно бы обыкновенное лекарство, прописанное «доктором»!). Очень характерно для него: гармонизировать все, а что не поддается – устранить.

[114] Пройдет двадцать с лишним лет после этой записи – и в 90-х гг. моя соседка по селу Махра (Сергиево-Посадский р-н Московской области), ныне покойная, скажет в разговоре со мной: «Мы – последние крестьяне». Страшные слова.

Достоевский пошел по другому пути: не усыплял и не давил помыслы, а выговаривал – и через то прослыл «извергом» у воспитанной на «гармонии» публики («жестокий талант» – не помню кто сказал).

Фамильярность с космосом, с Творением. Творец – с ним Пушкина не тянет общаться впрямую; а Творение – семья, где все свои, и можно не чиниться.

Но время от времени приходил Ужас: «Бесы», «В начале жизни...», «Не дай мне Бог...», «Пир во время чумы» (где Луиза чувствует себя в атмосфере оргии как рыба в воде, а увидав телегу с трупами, падает в обморок, ей видится «ужасный демон»).

* * *

Первым, кто привез в Россию подробные сведения о слухах относительно Сальери, был знаменитый музыковед Б.В. Асафьев (это в 1920-х гг.). Он же получил не то в Вене, не то в Зальцбурге фотокопию известной «исповеди» Сальери. С увлечением рассказывал все своим ученикам, среди которых была Елизавета Львовна Даттель (замечательная женщина, музыковед, друг Шостаковича и Прокофьева, с которой мы близко – до дружбы – познакомились). Вот она и спросила: «Вы, конечно, это опубликуете?» – «Что вы! ни в коем случае! – отвечал Асафьев. – Это же абсолютно не доказано!»

Вопрос до сих пор темен, хотя ему посвящена целая литература. Вообще-то странно: тайна исповеди – железное правило, а тут было сделано исключение... К тому же она (исповедь) имела место в психиатрической лечебнице, где Сальери и умер. Не мог ли безумец оговорить себя? А если оговорил – то, значит, может быть, был и помысел (что Пушкин и почувствовал)? А может быть, если он и оказался в больнице для безумцев, то не в результате ли преступления? Такой вариант повисает в финале трагедии, в последних словах Сальери...

Отсюда вытекает любопытная и страшноватая проблематика.

1. Тяготение Пушкина к легенде, слуху, анекдоту, мифу, которые для него в каком-то смысле более реальны, чем твердый статичный факт, вещь замкнутая, остановленная, готовая (термин М. Бахтина). Факт есть быт, легенда – бытие. Ср. размыш-

ления С. Бочарова о «Повестях Белкина», где факты важнейшие подаются не в чистом виде, а в оболочке слухов, в толкованиях людей («Дуня плакала, хотя, казалось, ехала по своей охоте», – это в «Станционном смотрителе» рассказывает ямщик). Факт есть эмпирия; миф, толкование факта – эхо, притом подчас заменяющее собой факт, опережающее его, – и это уже метафизика.

Пророки были опережающим эхом, «отражающим» будущее. Перевернутое время. Зеркало, обращенное вперед.

2. Интерес Пушкина к помыслу. Помысел как потенциальное деяние. Смерть Графини – следствие помысла Германна (пистолет). Помысел в «Домике в Коломне». Достоевский.

То есть – помысел и миф для Пушкина в явной связи. Следуя мифу, Пушкин судит Сальери за помысел (то есть – исторического Сальери!). Оправдывает Пушкина, пожалуй, лишь то, что он непреложно верил в то, что так было. Если бы не был уверен – нет, не написал бы. Но он написал. Одно из двух: либо он не имел на это права, либо – имел. В первом случае мы имеем в нем просто замечательного писателя, во втором – человека на некоем особом положении, с особыми полномочиями. Последнего я отрицать не могу.

* * *

Другой случай, когда в центр произведения ставится ужасное преступление реальной личности, не доказанное эмпирически, – «Борис Годунов». Здесь тоже опора на слух, легенду, миф – словно нарочно в пику «науке». Не случайно его возражения на полях статьи М. Погодина, отрицающего вину Бориса, как-то лишены боевого, наступательного пафоса, как-то, я бы сказал, вяловаты. Это потому, что Пушкин – в другом пространстве, не в том, где Погодин, не в эмпирическом.

* * *

Есть мнения, что стихотворный размер Пушкину безразличен. Я не думаю; но сейчас о другом: не безразлична строфика. Любопытно в этом плане соотнести «Эхо» («Ревет ли зверь...»), «Обвал» и «Не дай мне Бог сойти с ума». Одинаковая строфика. Во всех трех случаях – жизнь стихий.

* * *

К «*Золотому петушку*».

«Песнь песней», 6,10: «Кто эта, блистающая как заря (ср.: «Вся сияя как заря, Тихо встретила царя»), прекрасная, как луна, светлая, как солнце, грозная, как полки со знаменами?» (ср.: «Со своею силой ратной И с девицей молодой»).

* * *

У Гершензона в маленькой книжке «Видение поэта» особо говорится о тяге русских поэтов освободиться от разума, сбросить с себя его оковы. Моя мысль последнее время крутится вокруг подобной темы в связи с «Не дай мне Бог сойти с ума» (этого стихотворения Гершензон, кстати, не упоминает). Это стремление «совлечься разума» – не той природы, что преклонение высоколобых немцев перед грубой и простой витальной силой, витальностью вообще (см. Т. Манна). У них – торжество первичной жизненной силы; может быть, отсюда – ницшеанские комплексы. Для русского сила – не проблема; проблема – свобода.

* * *

Количество строф «Осени» – 12 (считая XII за целую строфу, на что она имеет несомненное право). Из них примерно 7 строф посвящены природе и творческому процессу, а примерно 5 (считаю не по целым строфам, а по общей сумме текста) имеют предметом авторское «я» – биологическое, физическое, душевное. Семь к пяти. Иначе говоря, отношения метафизического и «натурального» в стихотворении примерно соответствуют «золотому сечению». Впрочем, может быть, это бред.

* * *

Вычитал у Бердяева мысль Ясперса: «трансцендентное уловимо лишь через погружение в глубину имманентного».

Как все-таки важно знать «ученые» слова и уметь ими пользоваться. Мысль Ясперса мне очень близка, можно сказать родна, но на саму тему я только экал и мекал.

* * *

Пушкин смоделировал (в частности, в «Осени», да и вообще в своей проблематике и поэтике) некий «космический круговорот». Смоделировал – стало быть, познал, овладел – и... что делать дальше? Космический круговорот трансцендентален, посюсторонен, а дальше – уже трансцендентное, туда проникнуть невозможно с нашими средствами – надо переходить в иную плоскость бытия. В святость или в смерть. На первое Пушкин не был способен. Оставалось второе.

* * *

Пушкинское слово – очень русское потому, что оно чрезвычайно соответствует русскому пониманию слова: сЛОВо – от слова *ловить, улавливать, схватывать* – по-латыни *concipere*. Пушкинское слово – русское потому, что оно – слово-концепция.

* * *

Закон и свобода – основная проблема Пушкина. Разумеется, в философском и метафизическом, в конечном счете религиозном, смысле. До 20-х и в 20-е годы он еще не подозревал, что его политические увлечения, включая «Вольность» и пр., суть лишь возрастное и локальное преломление этой неразрешимой религиозной темы.

* * *

Очень важно все-таки понять, почему Пушкину страшно было читать Шекспира («словно я глядел в ужасную, мрачную пропасть»). Шекспир весь погружен в человеческие страсти, он подходит к пределам, за которыми – душевная преисподняя; все начинается и кончается страстями. Шекспира открыли романтики. Пушкин (оставляю сейчас в стороне его эволюцию) – по природе классик, для него главное – космос как порядок и гармония (нарушаемые, конечно, стихиями и страстями, отрицающими и порядок, и гармонию). Исчерпываемость космоса, конечность классичного ужасали его, ему казалось, что он глядит в бездну хаоса. Шекспир весь погружен в человека, в его страсти, образующие некое хаотическое целое. Не люблю (как и Пушкин!)

Вольтера, но в его определении Шекспира как «пьяного дикаря» что-то есть... Конечно, Шекспир гений – гениально воссоздающий обнаженный ужас жизни, не оставляющий в человеке – герое – никаких, в общем, надежд на человеческое. См., например, 4 сцену IV акта «Ричарда III», где после убийства малюток вопят три женщины, ненавидящие друг друга и каждая – Ричарда, и каждая радуется горю другой. (Есть, конечно, исключения – например, «Ромео и Джульетта».)

Интересно сравнить 4-ю сцену «Каменного гостя» и 2-ю сцену «Ричарда III». Какая упоенная, до полной почти искренности, изящная и отважная игра у Дон Гуана, какое простодушие и очаровательная слабость у доны Анны, – и какой беспросветный цинизм в шекспировской сцене (обольщение Ричардом, то есть Глостером, леди Анны) – и не только со стороны Глостера: он как будто вселяет в леди Анну своего демона, и она уже начинает втайне рассчитывать выгоды от сближения с тем, кого могла убить. Пушкину, умеющему великолепно очерчивать контуры подобных дыр в человеке, делавшему вокруг них круги, но не залезавшему внутрь, было, вероятно, невыносимо ощущать доносившееся оттуда зловоние, – и вот у него «кружилась голова» от взгляда в эту «ужасную, мрачную пропасть».

* * *

Когда Пушкин восторгался импровизациями Мицкевича и кричал: «Какой гений! Какой священный огонь! Что я перед ним?» – то не было ли это той тоской по безудержности, по творческой страсти, которая летит мимо гармонии, лишь бы лететь; той тоской классического совершенства по «несовершенной», но полной, дионисической свободе?

* * *

Смерть Ленского:

Его уж нет. Младой певец
Нашел безвременный конец,
Дохнула буря. Цвет прекрасный
Увял на утренней заре,
Потух огонь на алтаре!

Как здесь сверкают эти «штампы»! Словно такие образы родились впервые.

* * *

Моих ушей коснулся он,
И их наполнил шум и звон...
«Пророк»

Жду, чтоб спугнул мою скуку смертельную
Легкий, доселе не слышанный звон.
Блок, «Художник»

Но в этой бездне шепотов и звонов
Встает один все победивший звук...
...И легких рифм сигнальные звоночки...
Ахматова, «Бывает так: какая-то истома...»

* * *

Пушкин не зря сохранял свои черновики. Они были для него живыми, это была часть его. Прошлое у него входило в настоящее и в будущее. Уничтожить черновик было для него нелепостью. Нельзя же во взрослом человеке уничтожить юношу или даже ребенка.

А вот я свои черновики терпеть не могу.

* * *

Достигнутое совершенство как источник тоски. Тоска Пушкина по Достоевскому.

* * *

«Бывают странные сближения» (заметка о «Графе Нулине»).

Вот они.

В 6-й главе «Онегина» (1826) Ленский перед дуэлью пишет свои предсмертные стихи и читает «Их вслух, в лирическом жару, Как Дельвиг пьяный на пиру». Через несколько часов он умирает. Это происходит 14 января (через день после Татьянина дня).

14 января через пять лет умрет Дельвиг.

Это будет в 1831 году. Смерть Ленского описана («На грудь кладет тихонько руку И падает...») в XXXI строфе Шестой главы.

«*Гробовщик*» (1830):

«Ночь была лунная. Гробовщик благополучно дошел до Никитских ворот. У Вознесения окликал его знакомец наш Юрко и, узнав гробовщика, пожелал ему доброй ночи». Следом за этим Адриян встречается с мертвецами, один из которых напоминает ему, как тот продал ему «свой первый гроб – и еще сосновый за дубовый», причем уточняется, что это случилось в 1799 году. В церкви Вознесения, что у Никитских ворот, автор «Гробовщика» через несколько месяцев обвенчается, и отсюда для него, родившегося в 1799 году, начнется путь к гробу.

(Кстати, Наталья Николаевна жила неподалеку от Никитских ворот, а реальный гробовщик жил напротив.)

Пушкин стрелялся с Дантесом, как и Ленский с Онегиным, 27 января, спустя 13 дней после «годовщины» смерти Ленского. Тогда, по указанию Ю. Швырева, режиссера, знатока Данте и астролога, Венера («Веспер») была утренняя, как и в утро дуэли в «Онегине» («Уже редеют ночи тени, И встречен Веспер петухом»), а умер Пушкин 29-го января, в римский день Венеры. Когда же его везли в гробу в Святые Горы, Луна (которой он уделял при жизни довольно много внимания) находилась в знаке Близнецов, под которым он в 1799 году родился.

Единственной православной молитвой, переложенной Пушкиным, была молитва преп. Ефрема Сирина («Господи и Владыко живота моего...»): «Отцы пустынники и жены непорочны». День 28 января – единственный день между дуэлью и смертью – день памяти Ефрема Сирина.

В этот день на литургии читаются тексты о прощении врагов. То ли 28-го, то ли утром 29-го умирающий Пушкин, в ответ на заявление Данзаса, что он будет стреляться с Дантесом, сказал: «Нет, нет; мир, мир».

«Странные сближения»...

* * *

В Доме творчества в Голицыне в 1965 году познакомился я с Николаем Николаевичем Гусевым, когда-то секретарем Льва Толстого. Зашел как-то у нас разговор о Пушкине, и я, не помню по какому поводу, прочел старику «Отцы пустынники и жены непорочны». Он прослушал и прогундел:

– А оригинал-то лучше!

И прочитал мне молитву Ефрема Сирина, которую я, потрясенный, тут же записал.

* * *

Космос Пушкина. Контакт с мирозданием. Классичность. Округлость. Совершенство.

Ужас гармонии. Тяжесть гармонии. Как тяжесть свободы. Бремя свободы и гармонии. «Достигнутого торжества Игра и мука – Натянутая тетива Тугого лука» (Пастернак).

* * *

Еще к теме «странных сближений». В 1881 году, через восемь месяцев после своей Пушкинской речи, умер Федор Михайлович. Умер 28 января, за день до годовщины смерти Пушкина, в день памяти Ефрема Сирина. Есть у меня фото его посмертной маски. Какая умиротворенная полуулыбка! Как я ей завидую...

* * *

Встреча с телом Грибоедова («Путешествие в Арзрум»). Потрясающая проза – размышления о судьбе Грибоедова. Зависть к «последним дням его бурной жизни» – и к его смерти «посреди смелого, неровного боя». «Она была мгновенна и прекрасна». Завидует.

Рядом – его стремление к «покою».

* * *

В финале «Путешествия в Арзрум» – монастырь, «несомый облаками». Ср. «Монастырь на Казбеке». Не могу забыть: лет десять назад «Вопросы литературы» послали меня в Нальчик, за интервью с Кайсыном Кулиевым – замечательным поэтом. Мы с ним очень сблизились и подружились. Однажды (это уже в ходе моего интервью) сидим мы с ним в ресторанчике на открытом воздухе, на берегу речки, а недалеко – Казбек. Обычно он покрыт облаками, а тут вдруг облака ушли, и я увидел тот самый монастырь (крошечный!). И обомлел. А Кайсын сказал: «Как тэбэ повэзло!»

* * *

Повторюсь: достигнутое совершенство может быть источником тоски. Приходит ощущение законченности, конечности, замкнутости. Эллины боялись бесконечного и совершенство связывали как раз с конечным. У Пушкина – при свойственном ему и почти всегда достигаемом совершенстве – тоска по бесконечности.

Приходит мысль, что здесь, на земле, бесконечной может быть только страсть – притом именно страсть неудовлетворенная. Земные страсти Пушкина – и его немыслимое совершенство... Что-то тут есть.

Достоевскому легче. Он человек необычайно страстный, но и идеологический; ему нужно не совершенство, ему нужна цель. А поскольку цель – практически запредельная (человек и Бог), его творческая страсть вряд ли была когда-либо «удовлетворенной»; и здесь – специфическое, «достоевское» совершенство. В его страсти – бесконечность. Это похоже на... на... ветхозаветность. Ветхозаветность как оправдание страсти. См. в Апокалипсисе: «.. ты не холоден и не горяч... О если бы ты был холоден или горяч! Но ты тепл, и потому изблюю тебя из уст Моих» (это я по памяти). И вот, Бог присутствует в героях Достоевского, даже тех, кто Его отрицает; и вообще, в иной обуреваемой страстями душе больше Бога, чем в добродетельном совершенстве. Может быть, поэтому Бог так печется о грешниках (Христос пришел «не к праведникам, а к грешникам» – это я тоже по памяти цитирую).

А Пушкин говорит (размышляя о драме) о необходимости «беспристрастия» и даже «бесстрастия» художника. Может, у него такая страсть?

* * *

«Домик в Коломне» и «Осень». И там и там – октавы; и там и там главная тема – стихия и тайна творчества, погруженная – и там и там – в стихию быта: в «Домике...» житейского, в «Осени» – космического.

И там и там в центре – женский образ. Страдающая женщина. В «Домике...» – некая Графиня («звали как, не помню, право»), стоящая в церкви:

Она казалась хладный идеал тщеславия,
Его б вы в ней узнали.
Но сквозь надменность эту я читал
Иную повесть: долгие печали,
Смиренье жалоб...

В «Осени» – «чахоточная дева»:

...На смерть осуждена,
Бедняжка клонится без ропота, без гнева,
Улыбка на устах увянувших видна...
Играет на лице еще багровый цвет,
Она жива еще сегодня, завтра – нет.

И в финалах что-то сходное:

Больше ничего
Не выжмешь из рассказа моего.

и:

Плывет. Куда ж нам плыть?

Неудовлетворенность (страсть):

А демон, мрачный и мятежный,
Над адской бездною летал.

Серьезная роль темы бесов у Пушкина. Интерес к недостаточности, к несовершенству как источнику страсти, в которой, в свою очередь, есть бесконечность.

* * *

Страсти необходимы – для того, чтобы преодолевать их. Овладевать бесконечностью. Творить из нее нечто... Пушкинское совершенство как овладение бесконечностью.

* * *

Недавно, как всегда ночью, позвонил Биргер[115]. С ним пьяным (не в прямом, конечно, смысле) говорить куда интереснее, чем с трезвым, он становится серьезнее (если ему этого хочется) и глубже; меньше беспредметного трепа. Разговор весьма трагический, и почти все страшно узнаваемо. Главная тема – давящая, беспредельная усталость от тяжести своего дара, желание, чтобы его не было, и невозможность избавиться. Существование в двух разных, несовместимых измерениях, мучительный разрыв между своим даром и собою самим («я много хуже своих картин»). Все картины отдал бы за неделю душевного покоя. Безразличие к суждениям о его работах, т.е. к человеческому суду. А что скажет другой суд – неизвестно и неясно, потому что неясно, кто же водит твоей рукой. Ощущение бессмысленности и ненужности делаемого перед лицом вот того высшего суда – и невозможность перестать это делать. Вспоминал стихи Пушкина последних лет, в которых, по его мнению, главное – усталость: «Я, конечно, не равняю себя с ним, упаси бог, но как я это понимаю!»

* * *

Объясняя одному молодому режиссеру «Бориса Годунова», вдруг понял простую вещь: народ пошел за Гришкой (а потом – за Пугачевым) потому, что и тот и другой брали имена убиенных, жертв злодейства. Страдалец – вот самое подходящее знамя для нашего народа.

* * *

Да, страсть – это в своем роде образ бесконечности. Когда же страсть удовлетворена – какая обнаруживается конечность! Однако сама страсть этим не затрагивается; просто: когда она есть – есть бесконечное, а когда появляется конечность – нет страсти.

---

[115] Борис Георгиевич Биргер – выдающийся живописец советского времени (и совсем не советского покроя), автор многих изумительных картин, умерший в 90-х гг. в Германии. Мы с ним много лет дружили, встречались в его мастерской со многими выдающимися людьми (А.Д. Сахаров, Вас. Аксенов, Ф. Искандер, В. Войнович, О. Чухонцев, Б. Окуджава и др.). Есть у него и портрет Тани (висит у нас), и наш с ней двойной портрет.

Пастернак:

О если бы я только мог,
Хотя б отчасти,
Я написал бы восемь строк
О свойствах страсти…

Именно «восемь строк». Думаю, «восемь» сказано не только для ритма и размера. Ведь, во-первых, само это стихотворение состоит из двух четверостиший. А во-вторых… во-вторых, восемь – это конец, смерть. «День восьмый» – это конец света. Сама восьмерка тоже занятная цифра: это скрученный круг, скрученный крестообразно. Кстати, слово «круг» (от «крутить») – от того же индоевропейского корня, что и латинское *crux* – крест.

* * *

Почерк многое говорит о человеке. Пушкинский поражает стремительностью полета и какой-то… бесповоротностью. Наряду с необыкновенной волевой энергией и свободой в нем есть некая продиктованность. Встречаются поправки – когда плохо расслышал – или пропущенные слова – когда совсем не услышал и надеется потом догадаться, восстановить по смыслу.

А иногда бывает совсем другой почерк – какой-то статичный, корявоватый, медленный. Это, наверное, когда он сам придумывает или размышляет.

* * *

К теме «незавершенности» произведения. С одной стороны, незавершенность «буквальная» («Цезарь путешествовал», «Мы проводили вечер на даче»), с другой – жанровая (подзаголовок «Осени» – «Отрывок»), с третьей – мнимая («Евгений Онегин», где «не закончена» только судьба героя). И т.д. И вот вспоминаются его знаменитые слова из статьи об «Истории русского народа» Н. Полевого: «Не говорите: иначе нельзя было быть… Ум человеческий не пророк, а угадчик…» и пр. Это, мне кажется, имеет отношение и к вопросу о «завершенности» и «незавершенности» произведения. Завершить – все равно, что сказать: «иначе нельзя было быть», «это не могло быть иначе». Но говорить так,

по Пушкину, нельзя. Поэтому незавершенность ближе к истине, чем завершенность. То есть: молчание – золото.

Молчание по-гречески – μυς (мюс), от чего слово «мистерия». Тайна. О тайне молчат. Незаконченность (молчание) – свидетельство невыразимости Космоса (в любом смысле слова), невозможности уложить истину даже в самую совершенную модель. Пушкинская незавершенность, фрагментарность, молчаливость предъявляют нам тайну Творения. Отсюда и пушкинское совершенство. Его молчание – поистине золото.

Но отсюда и его удел мифического царя Мидаса – удел тяжкий, потому что в его руках все превращалось в золото – хлеб, вода...

* * *

«*Евгений Онегин*»: «Прошла любовь – явилась муза».

«*Пиковая дама*»: «Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же, как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место».

* * *

Аристотель: «Трагедия подражает не людям, но действию и жизни». То же, вероятно, и в искусстве вообще. Оно воссоздает не отдельные объекты (или субъектов), а их жизнь, т.е. взаимоотношения, взаимодействия. Единичное неповторимо и потому невоссоздаваемо. Повторимы (относительно) лишь действия. Набор действий в жизни ограничен, действия повторимы. Адекватной типологии объектов и субъектов, строго говоря, не может быть: и те и другие по-своему неповторимы. А типология действий возможна. Об этом знала, например, сказка (В. Пропп о поэтике народной сказки, сюжет которой есть набор «функций» действующих лиц, т.е. их действий, значимых для хода сюжета). То же – и миф. Структурность Пушкина предполагает прежде всего ключевую роль действия.

* * *

Перед любым артистом, который хочет читать со сцены пушкинские драматические тексты, встает проблема ремарок. Да что

я говорю! Никакой «проблемы» нет: просто они, ремарки, читаются всегда. Честно говоря, я сам с трудом представляю: как даже в спектакле (а не в чтении) обойтись без «Народ безмолвствует». А «Пир во время чумы»? Что такое: «Едет телега, наполненная мертвыми телами. Негр управляет ею»? Только ремарка? Черта с два. Как можно без нее обойтись даже в спектакле – то есть чтобы просто проезжала эта телега? Боюсь, что зрелище здесь будет слабее слова. Ну а как обойтись без последней: Священник... «Уходит. Пир продолжается. Председатель остается погружен в глубокую задумчивость». Сколько ни играй такой финал, не сыграть так, как сказано.

Вообще-то у пушкинских ремарок – режиссерская природа. Надо будет об этом подумать.

* * *

Еще характер ремарок у Пушкина вызывает порой ощущение, что на происходящее смотрит кто-то еще, кроме предполагаемого зрителя в зале. Какое-то Всевидящее Око, что ли... Но, кажется, это не только в драме...

* * *

...Вот, вот, вот – не только в драме. Вдруг вспомнил свои ощущения от «Пиковой дамы»: проход Германна по покоям Графини однажды поверг меня в изумление. Он идет по пространству, освещенному только лампадкой у иконы, и видит то, чего не может видеть, – во-первых, в этой темноте, во-вторых, потому, что он тут впервые: все эти «часы работы славного Leroy, коробочки, рулетки, веера» и прочие безделушки, изобретенные в одно время «с монгольфьеровым шаром и месмеровым магнетизмом» (XVIII век), да к тому же еще портрет молодой Графини, «писанный в Париже m-me Lebrun», и пр. Все это видение и знание – не его. Проще всего считать, что это «взгляд автора», но это же чепуха. «Взгляд автора» – это в «Евгении Онегине», где автор – одно из действующих лиц; а тут-то «автор» при чем?

Здесь-то и любопытно вспомнить, что академик В. Виноградов в «Стиле Пушкина» замечает уже в самом начале повести некое невидимое чье-то присутствие: «Однажды играли в карты у

конногвардейца Нарумова. Долгая зимняя ночь прошла незаметно; сели ужинать в пятом часу утра». Виноградов в этом синтаксисе услышал «редуцированное “мы”» («Однажды мы играли...» и т.д.). Ведь можно было сказать (написать) иначе: «Однажды у конногвардейца Нарумова играли в карты... ужинать сели...» и т.д., – и никакого «мы» здесь не было бы: играли и ужинали сплошь какие-то «третьи лица». Но Пушкин написал так, как написал, – при том, что, по моему глубокому убеждению, никакого «мы», никакого «авторского» присутствия и в помине нет: просто все происходящее видит кто-то еще. Вот это есть и в проходе Германна по незнакомому ему интерьеру графинина дома; насколько помню, кто-то упрекал этот эпизод в «психологической недостоверности». В «Поэтике Пушкина» Сергея Бочарова об этом месте сказано: Пушкин «как бы удлиняет взгляд Германна», – по-своему хорошо, но все-таки этот «удлиненный» взгляд – уже не Германна. Нет, тут что-то от «всевидящего ока»... Что-то на сходную тему я писал в статье о «Борисе» («Наименее понятый жанр») об отличии Пушкина от Шекспира, – писал в том смысле, что взгляд Шекспира на все происходящее в драме – целиком «отсюда», из нашей человеческой гущи, а у Пушкина – еще и «оттуда». В «рабочем порядке» я называю это «космоцентризмом» Пушкина, в отличие от антропоцентризма Шекспира. Вот и в «Пиковой даме» это есть: кто-то все видит. Всю правду.

И в «Борисе Годунове» тоже. Там, в сущности, все происходит перед лицом Истины, перед лицом Вечности, на все смотрит Горний мир. И безмолвствование Народа в финале – это еще и безмолвствование Истины и Вечности. Фантастический все-таки финал. Всего два слова. Но сколько в них! Конечно, эту ремарку необходимо воплощать на сцене. Я, например, так представляю: Народ стоит лицами к крыльцу, на которое выходит Мосальский со словами о том, что «Мария Годунова и сын ее Феодор отравили себя ядом. Мы видели их мертвые трупы», – кстати, каково выражение: «мертвые трупы»! Сразу видно, что врет. На что Народ «в ужасе молчит». После этого боярин требует: «Что же вы молчите? Кричите: Да здравствует царь Димитрий Иванович!» После чего Народ постепенно, по одному, по два человека, медленно отворачивается – к крыльцу спиной, лицом к зрителю, – и молча смотрит в зал. Огромная пауза; занавес закрывается. Это, мне

кажется, довольно выразительно. Но все-таки два слова: «Народ безмолвствует» – сильнее! Все-таки действие меньше слова, оно, как бы сказать, более одноклеточно, чем слово, стоит на более низкой иерархической ступени, чем слово. О чем-то подобном, помнится, говорит Лессинг в своем «Лаокооне».

Вообще, трагедия и трагизм есть как бы перевод на язык нашей скудной логики феномена таинственности и непостижимости Бытия.

* * *

Стихотворение «*Герой*»:

Да будет проклят правды свет,
Когда посредственности хладной,
Завистливой, к соблазну жадной
Он угождает праздно. Нет!
Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман...

Ср. выше мои размышления о «факте» («низкой истине»), с одной стороны, и мифе – с другой.

* * *

Павлуня рассказал, как он был в лесу и, глядя на осеннюю природу, подумал, что «поэзия очень похожа на осень. Отдельные стихи могут быть про зиму, про лето, про весну, но вся поэзия – осенняя».

Это и есть в «Осени»...

* * *

«Всевидящее око» есть, конечно, и в самом человеке. Это не значит, что оно – его, ему принадлежит, – как и дух наш принадлежит не нам, а Создавшему нас. Человек бывает более зряч, чем он сам думает. При своем проходе по графинину интерьеру Германн занят вовсе не окружающими предметами, описываемыми тут же, а совсем другим: своею целью. И все же вся эта картина прошлого века, ушедшего, на смену которому пришло «все новое» («К вельможе»), новые люди, вроде Германна, все это: дра-

ма времени, драма истории, – увидено глубиной духа героя, той глубиной, о которой Германн сам не подозревает (как Скупой Рыцарь со своим – уже сверхчеловеческим – сознанием не подозревал, что в глубинах духа его все-таки скрыт человек, способный умереть от морального потрясения).

* * *

У ночи много звезд прелестных,
Красавиц много на Москве,
Но краше всех подруг небесных
Луна в полночной синеве.
«Е.О.», гл. VII

Валя Берестов[116] остроумно заметил, что строки эти напоминают по стилистике гусарский романс. И правда: они идут сразу после описания бала, где в конце «Сюда гусары отпускные Спешат явиться, прогреметь, Блеснуть, пленить и улететь».

* * *

«Катастрофичность» эволюции Пушкина (Тынянов); стремительность как неотъемлемая черта. Почерк. Все летит, ничто не стоит на месте, за спиной созданного произведения бурлят черновики, никак не могущие стать окончательным прошлым текста и бережно сохраняемые; впереди – тот или иной вид «незавершенности», открытости, разверстости текста в неизвестное, в будущее, которое ворочается уже тут, в готовом произведении. Все – движение. И посреди всего этого – автопортреты: в настоящем, в прошлом, в будущем (старческие!).

* * *

Где-то я, кажется, сказал, что «Осень» похожа на пращу, из которой, в результате вращения, возникает вектор движения метательного снаряда. Но «Осень» – еще и бумеранг: снаряд разгоняется, летит и... возвращается в исходную точку – ведь конец стихотворения есть фиксация начала некоторого творческого

[116] В.Д. Берестов – покойный поэт, с которым мы дружили, автор многих глубоких и тонких мыслей о Пушкине.

процесса (который в стихотворении описывается). Произведение в некотором роде «бесконечное», возобновляющееся – как годовой цикл, как круговорот воды в природе, как... сказка про белого бычка.

* * *

«...Вне воли Бориса, вне человеческой предусмотрительности предотвратить гибель, плод давнишнего, тщательно скрытого преступления. Над Борисом тяготеет то, что мы зовем судьбой или Промыслом; Божья десница карает его за грех. Вот... элемент, существенно отличающий строй пушкинской трагедии от строя трагедии Шекспира... Пушкин рисует характер не при помощи страсти, как Шекспир, а при помощи иного обстоятельства действия, при помощи роковой и неизбежной судьбы, тяготеющей над человеком и вызванной его тяжким грехом...

Быть может, я и ошибаюсь, но мне думается, что Борис знаменует собою поворот к сближению новой трагедии с античной, поворот не предумышленный, как у псевдоклассиков, но вполне свободный и естественный. Ученый, который взял бы на себя труд сличить строй Бориса со строем трагедии Софокла, поэта, во многом конгениального Пушкину, оказал бы истинную услугу критической науке»[117].

* * *

Девочка (Маша Сапгир) заплакала, когда ей сказали, что дедушка умер.

– Так ты же сама видела, как он умер. Тогда не плакала, а плачешь сейчас?

– Да, но тогда мне никто этого не сказал.

Вот что такое слово.

* * *

Сказав о Маше, вспомнил о ее отце Генрихе Сапгире, талантливом поэте. Это он обратил мое внимание на то, что в первом четверостишии первой строфы первой главы «Евгения Онегина»

[117] *Аверкиев Д.В.* Три письма о Пушкине // *Аверкиев Д.В.* О драме. СПб.: Изд. А.С. Суворина, 1907. С. 36–37.

(«Мой дядя...» и пр.) после строки «Когда не в шутку занемог» стояли – в первом издании I главы, 1825 года, – точка с запятой, а не запятая (как печаталось потом и продолжает печататься всегда). Тем самым в фразе «Мой дядя самых честных правил, когда не в шутку занемог» есть завершенный смысл: слово «когда» должно читаться как «если» (такой смысл «когда» встречается в поэзии того времени повально, да и у Пушкина очень часто). Смысл фразы выходит такой: мой дядя очень хорош, если собирается умереть. Да ведь это – портрет племянника!

* * *

Попался в руки один из первых выпусков ныне довольно известного «Вестника христианского студенческого движения во Франции» (1949 года; целиком посвящен 150-летию рождения Пушкина). Трогательное издание в бумажной обложке, ротапринт с пишущей машинки, всего 26 страниц. Авторы – архимандрит (тогда – еще священник) Александр Семенов Тян-Шанский, Владимир Ильин, прот. Сергий Булгаков, проф. прот. Вас. Зеньковский – славные имена. Выпуск этот – православный взгляд на Пушкина: прекрасный, значительный, полный любви и благоговения (даже в случае некоторых укоризн поэту).

Вот Зеньковский: «Рядом с беспечностью и жаждой славы в нем жила скрытая печаль, до конца так и не разгаданная... Скорбное восприятие мира не ослабевало с годами у него, но возрастало...».

Откуда эта скорбь? Не связана ли она с его взглядом на мир sub specie aeternitatis, перед лицом вечности? С непрочностью, эфемерностью его?

Еще: «В русской душе есть много греховного и буйного, но она никогда не перестает слышать таинственный зов к правде, никогда не теряет способности глядеть на мир в свете вечности».

Еще: «Он сам томительно переживал тайну своей творческой силы».

* * *

Пушкин – пожалуй, единственный из писателей, к которому у читающего возникает беспрецедентный интерес как к личности,

как к самому этому человеку, – не меньший интерес, чем к тому, о чем и как он пишет. Ощущение связи огромного мира (созданного им? Или окружающего его?) с экзистенцией его личности.

* * *

К статье о Пушкине-лицеисте (о которой думаю).

Следует выяснить, какова была в допушкинской поэзии дистанция между чувством, вызвавшим стихи, сказывающимся в них, и – условной формой стихов. Судя по тому, что знаю, эта поэзия недостаточно осознавала самую условность своих форм, они были для нее скорее вполне безусловными, т.е. наилучшими: упорядоченными, эстетизированными, разумными (не случайно для Вольтера Шекспир – «пьяный дикарь»). Да и сами чувства, на которые эти стихи обратным образом влияли, приобретали облик красивый, аккуратный, эстетичный и пр.; а то, что выходило за такие пределы, вовсе не было предметом поэзии. Не было оценивающей дистанции между чувством и формой. У Пушкина эта дистанция появляется, условность доставшихся лицеисту форм он осознает, это сказывается уже в самых ранних его стихах (см., например, «Мое завещание. Друзьям»). Допушкинская поэзия была в значительной мере игрой, но этого не осознавала, – во всяком случае, осознавала меньше, чем молодой поэт-лицеист касательно своей поэзии. Она не видела, что в ее руках игрушки, а он уже видел. Так ребенок, при всей серьезности его игры, никогда не забывает, что его паровоз – это на самом деле стул или коляска. Для допушкинской поэзии стол или коляска были не на шутку паровозом: она думала, что чувства, благополучно умещающиеся в ее игрушечные формы, и есть подлинные, исчерпывающие чувства. Пушкин же смолоду чувствовал относительность человеческого выражения действительности, даже если это собственные чувства автора.

* * *

Михаил Зощенко, предисловие к его «Шестой повести Белкина»: «Иной раз мне даже казалось, что вместе с Пушкиным погибла та настоящая народная линия в русской литературе, которая была начата с таким удивительным блеском и которая (во второй

половине прошлого столетия) была заменена психологической прозой, чуждой, в сущности, духу нашего народа». Тут верно то, что Пушкин – не «психологический» писатель. А прямой наследник его – Достоевский, которого Запад ошибочно причисляет к «психологистам».

* * *

Батюшков и молодой Пушкин. Первый дематериализует материальное, превращает в поэзию все, что этому поддается (что не поддается, он просто не включает в круг внимания). Второй делает, казалось бы, то же, но где есть малейшая щелочка, куда может пролезть реально-материальное, он ею пользуется и даже ее расширяет. Условности поэзии осознаются им именно как условности; у Батюшкова же его целиком условный мир осознается автором как своего рода безусловность – просто какого-то особого рода.

Читаю «Опыты в стихах и в прозе» Батюшкова параллельно с «Замечаниями» Пушкина на полях «Опытов...». Вначале отчеркиваю на полях то, что мне особенно нравится, потом гляжу в «Замечания» – и нахожу много совпадений. Вот сейчас в «Тавриде» отчеркнул строки: «Весна ли красная блистает средь полей... седый туман и мраки», – и поглядел в Пушкина: там отчеркнуто то же самое, да еще с примечанием: «Любимые стихи Батюшкова самого». Так что я совпал и с П., и с Б.

Вообще многие стихи Батюшкова написаны как бы молодым Маниловым.

У допушкинских поэтов, в частности у Батюшкова, в сущности, отсутствует время, есть только «миг». Ни прошлого, ни будущего, только настоящее. От неприятия времени, от идолопоклонства перед «мигом» – уныние и ропот мечты, сталкивающейся с действительностью. Об этом надо будет подробнее в статье. Пушкин весь пронизан временем.

* * *

Через два дня я в Музее Пушкина на Кропоткинской буду в восьмой раз (восьмой год) читать мою композицию (в восьмой раз переделываемую) «Пушкин. Времена года», в двух частях.

Часть I – «Зимняя дорога» (про дуэль и смерть), часть II – «Осень» (про поэзию и жизнь). Одно из самых трудных (если не самое) моих сочинений – может, потому, что здесь я лишаю себя возможности пользоваться собственными словами: только сам Пушкин и современники.

* * *

Прочитал композицию. Все единодушно поняли и могли это понимание выразить, тогда как раньше, с 72-го года, не было ничего кроме ахов.

* * *

Напечатал в «Неделе» статью «Избранница поэта»; повод – повесть Н.В. Баранской «Цвет темного меду». Хотел написать рецензию, но она превратилась в статью. Мне удалось, кажется, найти новую точку зрения на пресловутый вопрос о роли Нат. Ник. в судьбе и гибели Пушкина. Уже после публикации пришла мысль (впрочем, не столько мысль – в статье-то она читается, – а формулировка): рассматривать вопрос «Н. Н. и смерть Пушкина» на бытовом уровне просто нельзя, и здесь большая – чисто женская – ошибка Ахматовой. Быт – это то, что кажется самым доступным, а на самом деле он вещь непроницаемая. Из него понятен только он сам, но не суть вещей и событий. Больше того, он сам требует объяснения сутью, бытием.

* * *

Так вот почему Пушкин так высоко ценил своего «Анджело»... Это – про богооставленность падшего мира. Бог (Дук) отчаялся в своем добром и милосердном правлении, ушел и поручил все Закону (Анджело)[118].

[118] «Духооставленность» – так, кажется, выразился пришедший ко мне однажды в «Вопросы литературы» довольно молодой еще, очень верующий человек, работавший тогда в издательстве «Известия». Мысль об «Анджело» принадлежит ему. Через некоторое время Вячеслав Резников стал священником, потом протоиереем. Служил сначала в Обыденском храме, а потом много лет – настоятелем храма в с. Тарасовка по Ярославскому шоссе. Произносил и издал прекрасные проповеди, писал кое-что о Пушкине. В первые годы нового столетия скончался.

Но «закон – дерево», как говорил Пушкин Гоголю, и нужна «милость, умягчающая закон». Превратившись в абсолют, Закон становится началом сатанинским и сам порождает зло.

* * *

Блок был не совсем прав, не до конца прав в речи о Пушкине, сводя трагизм роли поэта к «третьему этапу» творчества (внесению гармонии во внешний мир), когда происходит «мрачное вмешательство людей, для которых печной горшок дороже Бога». Это, в общем-то, развитие романтической концепции творчества. Все гораздо сложнее, трагичнее, экзистенциальнее. Поэта могут очень хорошо понимать и «не мешать» ему, и все равно он остается фигурой трагической (я говорю, конечно, о поэтах очень большого масштаба и дара). Трагизм коренится в его отношениях с самим собой и, главное, со своим даром. Дар выше и больше человека, и в своей предельной высоте он не до конца соприроден человеческому. Он тяжел – может быть, примерно так же, как подвиг, ведущий к святости. Но поэт – не святой. Поэт со своей ношей живет в миру, он им питается, из него черпает. Он пьет мед мира вперемешку с его ядом – и перерабатывает это «питье» в – как сказал Гоголь о Пушкине – «чистейшее благоухание», а яд-то весь остается ему. И чем дальше, тем острее разрыв между человеческим существом поэта, впитывающим яд мира, и его миссией – источать благоухание...

* * *

Ну вот, как нарочно: читаю в воспоминаниях Анны Керн приводимые ею стихи Дельвига на смерть Веневитинова:

Сладость он жизни вкусив, горечь оставил другим.

Если перевернуть эту «формулу», выйдет то, что я говорю о миссии поэта:

Горечь он жизни вкусив, сладость оставил другим.

Веневитинов хороший поэт, но не великий. А это – о великом.

* * *

Катенин (в ответе на «анкету» П. Анненкова в 1852 г.) вспоминает, как молодой Пушкин читал ему отрывки «Руслана», в котором он, Катенин, находит «много незрелого». «Очень помню, как я заметил ему место, когда Руслан, потеряв меч, приезжает на старинное побоище, покрытое мертвыми телами и оружием, и между ними ищет себе меча: вдруг застонало, зашевелилось мертвое поле (так поэтическое воображение Катенина претворило две строки Пушкина: "Проснулись гул и степь немая, Поднялся в поле треск и звон", – от того, что Руслан ворочает старые доспехи – *В. Н.*), но Руслан не нашел себе меча по руке и поехал далее. Такой ничтожный конец, после такого пышного начала, крайне удивил меня... и я спросил Пушкина, над кем он шутит? Он бесспорно согласился, что дело не хорошо, но, не придумав ничего лучшего, оставил как есть, в надежде, что никто не заметит, и просил меня никому не сказывать».

Катенин – умный, порядочный, строгий человек, но уж слишком одномерный и, кажется, с манией величия (она сквозит практически во всех его высказываниях о Пушкине). Но каков мальчик! Прекрасно видя, что Катенин сказал нелепость, он – чтоб «не связываться» – смиренно соглашается, да еще просит «никому не сказывать»! Словно в свои годы (двадцать с капелькой) уже знает принцип «не оспоривай...»

* * *

Вяземский где-то говорит о «злопамятности» Пушкина, подтверждая это тем, что тот записывал свои «долги» врагам на бумажках. Странно: так близко знает Вяземский его, а не понимает. Если бы Пушкин был злопамятен, никакие бумажки не были бы нужны; что это за злопамятность, которая боится забыть зло и оттого записывает! Это какое-то насилие над незлопамятностью («невольник чести»)!

А вот Гоголь в одном из писем к С. Аксакову писал о других «бумажках»: Пушкин, «нарезав из бумаги ярлыков, писал на каждом по заглавию, о чем когда-нибудь потом ему хотелось припомнить. На одном писал: "Русская изба", на другом: "Державин"... Все эти ярлыки накладывал он целою кучею в вазу, ко-

торая стояла на его рабочем столе, и потом, когда случалось ему свободное время, он вынимал наудачу первый билет; при имени, на нем написанном, он вспоминал вдруг все, что у него соединялось в памяти с этим именем, и записывал о нем тут же, на том же билете, все, что знал». Ну не Египетские ли ночи (над которыми продолжаю биться)? Не темы ли для импровизации, которые Импровизатор вынимает из урны?

* * *

На днях – событие: меня удостоил вниманием знаменитый режиссер Анатолий Эфрос. Приглашает меня к себе. Он хочет, чтобы я был автором (или соавтором) сценария четырехсерийного телефильма «Евгений Онегин». Страшновато. До сих пор я только кружил вокруг «Онегина» – теперь надо туда войти.

* * *

Первая встреча с Эфросом. Занятный был разговор. Но один момент меня крайне смутил, чтоб не сказать ошарашил. Вот как он представляет начало:

– В деревне болеет (умирает) дядя. Племянник тут же, суетится вокруг него, подает лекарства, подушки поправляет и пр. А в окрестностях бродит девушка, не знакомая нам, с глазами Вали Малявиной[119].

Я возражаю: но когда Онегин приехал, дядя уже умер («Его нашел уж на столе...»); что же мы, сюжет переделывать будем?

Никакого впечатления.

* * *

Принцип Эфроса: зрительный ряд несинхронен с текстовым рядом, не иллюстрирует, не повторяет его; по отношению к фонограмме (тексту) он как бы сдвинут вперед или назад.

Мой принцип: волнообразное приближение-отдаление изображения и текста – иногда синхронное, иногда парадоксальное; то предельная отдаленность, а то – прямое попадание.

[119] Валентина Малявина – замечательная актриса, особенно запомнившаяся зрителям в картине А. Тарковского «Иваново детство».

Проблема «образа автора». Фильм – как и роман – должен «твориться на глазах»: и герои, и сюжет.

Возможно, иногда и в Онегине, и в Ленском проглядывает портретное сходство с Пушкиным?

А Татьяна, пишущая на стекле «заветный вензель О да Е», – не Муза ли с портрета Кипренского?

Космичность происходящего. Времена года. Дуэль как космическая катастрофа. «Спадает глыба снеговая»... А может, и не глыба (в кадре), а всего лишь снег падает с ветки. И ветка качается – пустая.

* * *

Мысль Бори Биргера: один из основных онегинских мотивов – туалетный стол (флаконы и пр.).

И другой стол: в сне Татьяны, где герой сидит с бесами.

Мысль моей Тани о финале II главы («Покамест упивайтесь ею, Сей легкой жизнию, друзья...» и т.д.): лужайка, на ней – все действующие лица главы: Онегин, Ленский, Ольга, Татьяна, Ларина-мать, еще кто-нибудь... И все слушают текст автора.

* * *

Обычно представляют роман так: сюжет, и в нем – «лирические отступления». Тут нужна инверсия. Весь роман – это «роман автора», а в нем «проступает» сюжет. Сюжетные эпизоды – «отступления» от «романа автора».

Как можно больше звездного неба, луны, времен года.

«Роман автора» – это роман его с Музой. Такой роман должен кончиться вместе с жизнью; см. а) смерть Ленского и финал 6-й главы: «Ужель мне скоро тридцать лет?» и пр.; б) финал романа: «Блажен, кто праздник жизни рано Оставил...».

* * *

В Первой главе два визуальных полюса: а) стол Онегина, загроможденный вещами, и б) Нева, вода – как идея простора, свободы.

* * *

Нет, с Эфросом надо кончать. Встречались три раза, очень много говорили, всего не запишешь, да и не надо. На мой вопрос: «Как Вы думаете: о чем роман?» – ответил тут же, не задерживаясь:

– О том, что мы всегда опаздываем.

Тоска. Ничего не выйдет. Пушкин ему не нужен и непонятен.

И все равно – спасибо ему. Он меня расшевелил по поводу «Онегина», к которому я никак не пытался подступаться, теперь что-то забрезжило.

* * *

Роман Метьюрина «Мельмот-скиталец» («гениальный», по определению Пушкина) заметно сказался в «Онегине» и в «Медном всаднике». И еще:

«Теперь он (герой в сумасшедшем доме – *В. Н.*) уже не замечал ни чириканья воробьев, ни шума дождя... Иногда он находил вдруг какое-то мрачное и зловещее наслаждение в криках своих товарищей по несчастью...» («Мельмот-скиталец») – и:

А ночью слышать буду я
Не голос яркий соловья,
Не шум глухой дубров,
А крик товарищей моих...
«Не дай мне Бог сойти с ума»

* * *

«Домик в Коломне» есть, в своем роде, опыт самосознания (или самопознания) Поэзии в ее могуществе и... в драматизме этого могущества. Кстати, в знаменитом месте о мечтаемом пожаре нового домищи на месте того домика и в резюме: «Но кто болтлив, того молва прославит Вмиг извергом...» – тоже перекличка с «Мельмотом»: «О, сэр, в царстве воображения есть свои преступники...»

Есть еще устный рассказ Пушкина (записанный В. Титовым) «Уединенный домик на Васильевском», где Мельмота очень напоминает Варфоломей (который – сатана).

* * *

К «Египетским ночам». В черновике Импровизатор живет в гостинице Демута, где живал и Пушкин. В III главе наряд Импровизатора на подмостках не понравился Чарскому («заезжий фигляр»). Выражение «заезжий фигляр» см. в стихотворении «Ответ анониму» (1830): «Холодная толпа взирает на поэта Как на заезжего фигляра...» – это о себе.

* * *

У Брюсова в книге «Мой Пушкин» приводятся слова Жуковского о Пушкине, относящиеся к 30-м годам: «Он гораздо более верующий, чем я».

* * *

Много лет назад (году этак в 1963–1964-м) появилась мысль, которую не удосужился записать, а тем более опубликовать. Мне пришло в голову сопоставить ситуацию «Пира во время чумы» со стихотворным диалогом Пушкина и митрополита Филарета: «Дар напрасный, дар случайный», 1828 – «Не напрасно, не случайно», 1829. Если верно, что с драмой Вильсона «Город Чумы» Пушкин познакомился лишь в издании 1829 г., и если пушкинский ответ на стихи Филарета – «В часы забав иль праздной скуки» – написан в начале 1830-го, то все это вплотную подходит к написанию «маленьких трагедий». Особенно любопытно, что в списке десяти тем для маленьких драм («Скупой», «Ромул и Рем», даже «Димитрий и Марина» и пр. – 1826 или 1827) сюжета «Пира...» нет. Так что можно предположить: замысел этот появился позже и, может быть, как раз в связи с Филаретом (в «Пире...» – Священник). Отсюда – нельзя ли предположить, что «маленькие трагедии» и начали по-настоящему писаться тогда, когда возник замысел «Пира...» как заключительного аккорда? Диалог с Филаретом не послужил ли толчком к возникновению драматического цикла, в котором, как я уже давно убежден, основная тема – обезбоживание человеческого мира, история болезни?

* * *

Ехал в метро рядом с подвыпившей теткой. Пока ехали, она рассказала почти всю свою жизнь. Слушая, я понял, что у нее – в каждый момент рассказа, в каждом эпизоде – перед глазами вся ее жизнь сразу, и деление на прошлое и настоящее относительно. Примерно то же – у Лизаветы, тети Лизы.

Примерно то же – у Пушкина.

* * *

Россия всегда жертвовала собой – даже и не подозревая об этом. Она спасла Европу от татаро-монголов (см. письмо Пушкина к Чаадаеву 19 окт. 1836 г.). Она пожертвовала Москвой и собой в 1812 г. (ни для одного народа такая временная сдача – даже неофициальной столицы – не была бы такой драмой, как оставление Москвы). Она пожертвовала собой на Шипке – за славян. Она бросила себя в мясорубку Первой мировой войны – за славян. Она спасла Европу вторично в 1941–1945 гг. Она продолжает жертвовать собой с 1917 года, в ходе беспримерного политико-социального эксперимента, занимаясь поистине самоистязанием, самоунижением, самоуничтожением на глазах у всего мира, тупо взирающего на ее трагический пример. И пусть не говорят мне о государственной силе и военной мощи – я ведь не о государстве говорю, а о нации, не о политике, а о жизни национальной. Чем выше возносится государство в своей мощи и гордыне, тем ниже падает нация. Она, говоря библейски, сидит на гноище, а вся ее внешняя мощь – это струпья, которыми зарастает ее страждущее, зудящее тело. Она не растет – она пухнет. Тело – государство – вещает трубным гласом, но он есть не что иное, как рыдание души. Мы вызываем двойственные чувства – страх и смех, ужас и жалость. Так смотрят на помешанного или юродивого. Сквозь гром фанфар и литавр слышится: «Душе моя грешная, того ли восхотела еси?» (Канон Покаянный).

Может быть, в этом и есть предназначение нашего народа?

Во всяком случае: что ждет нас в будущем – подумать страшно.

* * *

Чехов погребает себя в действительности. Это Таня сказала – впрочем, не только о Чехове. Вспоминаю, что в нежной молодости этот гений, прочитанный весь, произвел на меня убийственное впечатление.

* * *

Самое главное писатель говорит своим стилем (в широком смысле слова). Ведь мы в конечном счете судим о человеке не по тому, что он говорит, а по тому, как говорит (а в широком смысле – как себя ведет). Для писателя стиль – это поведение. «Слова поэта суть уже его дела» (Пушкин в передаче Гоголя).

* * *

6 марта 1979. Окончил статью, где центр – лицейский Пушкин. Называется «Предназначение».

* * *

11 марта закончил вторично.

* * *

В. Камянов, редактор в «Новом мире», сказал В. Литвинову (зав. отделом), что статья – «тыняновской силы».

* * *

Переделал предпоследнюю главку и финал. Все!

* * *

Переписываю, уже неделю или больше, «Пушкина и Мицкевича». Идет очень трудно. Вспоминаю: важным моментом был мой доклад на эту тему в Ленинграде, в Музее-квартире на Мойке. Куча замечаний и возражений. Главные – у Сени Ланды[120]. В частности, у них сложилось впечатление, что все у меня повернуто

[120] Семен Семенович Ланда – выдающийся ленинградский филолог, историк, полонист, знаток Пушкина, блестящий лектор; познакомились потому, что его жена – однокурсница Тани по Щепкинскому театральному училищу. Дружили много лет, до его кончины.

«в сторону» Пушкина, а Мицкевич как-то принижается. Посмотрел, подумал; пожалуй, они, и в первую очередь, Сенька, правы. Вот над этим, в частности, и бился, и бьюсь.

* * *

Закончил «Пушкина и Мицкевича». Слава Тебе, Господи!

* * *

Ничего подобного. Переработал и закончил второй раз. На это ушло недели три.

* * *

В журнале статью о Пушкине и Мицкевиче отложили. Говорят, месяца на два. Причина очень серьезная: в Польшу в мае приезжает Папа Римский.

* * *

В самом конце июня в Музее Пушкина на Кропоткинской была Пушкинская конференция (совместно с ИМЛИ). Сделал доклад о «Евгении Онегине»: «К вопросу о внутренних истоках и пафосе романа» (в основном на материале I главы). Эффект: а) восторг, б) враждебное недоумение.

В эти же дни вышел 6-й номер «Нового мира» с моим «Предназначением». Это чудо. Не верится до сих пор.

* * *

Пушкин – жене: «Слушая толки здешних литераторов, дивлюсь, как они могут быть так порядочны в печати и так глупы в разговоре. Признайся: так ли и со мною? Право, боюсь». Ах, какой же человек!

* * *

Сдается, что мое «Предназначение» и в самом деле производит эффект большого события. А статья о Пушкине и Мицкевиче погибла. Боятся обидеть поляков.

Как бы теперь про «Осень» написать?

* * *

В любви, в супружестве, в семейной жизни есть своя тяжесть – главным образом, для мужчины. Эта тяжесть – 1) и от самого чувства, которое по своей природе настолько высокого происхождения и назначения, что в полноте своей для человека непосильно; 2) и от сопряженного с этим чувством ощущения ответственности, связанности, подчиненности (она взаимна), – в конечном счете несвободы. Полное и гармоничное слияние свободы и подчиненности – это всепоглощающая взаимная любовь, вне которой ничто другое не имеет абсолютного смысла, вне которой все относительно и необязательно. Но мужчина очень редко способен на такую любовь. Не существует мужчины, который был бы создан всецело и исключительно для любви; такое возможно, наверное, только в виде какого-то извращения, вернее, искажения замысла: дон Гуан (Жуан) был, вероятно, создан для чего-то другого, но вся сила пошла в любовь, что извратило в нем и самое любовь.

Единственный мирской случай подлинно полного, гармоничного слияния свободы и подчиненности в любви – отношения художника с Музой. Подчиняться Музе сладко, и это – единственно возможная полная форма свободы. Думаю, что-то вроде этого поняла Мария Волконская в Пушкине, когда сказала о Музе как его единственной любви. Да, но что же это за проклятие – никого не любить без остатка, кроме Музы!

* * *

Внимая в шуме и в тиши
Роптанье вечное души…
«Е.О.», гл IV, строфа IX

Это одно из ключевых мест в «Онегине».

* * *

Одна из основных линий 3-й главы романа – взаимонепонимание. Онегин не понимает Ленского, Ленский – Онегина, Няня – Татьяну, та – ее; наконец, Татьянино «Никто меня не понимает».

* * *

Понимание «Онегина» немыслимо без анализа каждой главы в ее композиции и сцеплениях, в частности – сцепления сюжета с «отступлениями».

В этом смысле IV глава – одна из самых сложных в своем внутреннем содержании. Одна из важнейших проблем – сцепления и диалог «сюжетного» и «авторского». Общее впечатление – какая-то запутанность, горечь, может быть скорбь – при внешней игривости болтовни.

* * *

Надо бы проследить изменение частоты употребления Пушкиным слова «рок» по творческим периодам. Мне кажется, что со временем частота уменьшается.

* * *

Жуковский – в письме к Вяземскому 26.XII.1826:

«Нет ничего выше, как быть писателем в настоящем смысле. Особенно для России. У нас писатель с гением сделал бы более Петра Великого. Вот для чего я желал бы обратиться на минуту в вдохновительного гения для Пушкина, чтобы сказать ему: “Твой век принадлежит тебе! Ты можешь сделать более всех твоих предшественников! Пойми свою высокость и будь достоин своего назначения! Заслужи свой гений благородством и чистою нравственностью! Не смешивай буйства со свободою, необузданности с силою! Уважай святое и употреби свой гений, чтобы быть его распространителем. Сие уважение к святыне нигде так не нужно, как в России”».

Жуковский... Какая удивительная личность, какая глубина и тонкость. Какой чистый и высокий ум. С Пушкиным разговаривает, как с мальчиком, ребенком...

Изумительна последняя фраза – «...уважение к святыне нигде так не нужно, как в России». Гениально точное понимание России.

Содержание

[От издателя] 5
Симфония жизни (1962) 7
Двадцать строк
(Пушкин в последние годы жизни и стихотворение
«Я памятник себе воздвиг нерукотворный») (1965) 32
О сказках Пушкина (1966) 77
Сказка – ложь, да в ней намек (1969) 98
«Веселое лукавство ума» (1970) 107
Повести Белкина (1970) 115
«Сила взрыва»
О пушкинском слове и русской народной поэзии (1971) 124
Читая «Страшную месть» (1972) 142
К творческой эволюции Пушкина в 30-е годы (1973) 149
«Сбирайтесь иногда читать мой свиток верный...»
О некоторых современных толкованиях Пушкина (1974) 202
Заметки о духовных истоках драматургии Пушкина (1974) 238
«Ребенком будучи...» (1974) 275
«Теперь моя пора…» Воображаемый фильм (1977) 293
Начало романа
Из заметок на полях «Евгения Онегина»
К 180-летию со дня рождения А.С. Пушкина (1979) 306
Предназначение (1979) 317
Из записей 1960-х гг. 354
Из записей 1970-х гг. 389

Научное издание

Валентин Семёнович Непомнящий

СОБРАНИЕ ТРУДОВ

Том I

Редакторы
М.П. Крыжановская
И.П. Леонтьева
Е.Г. Николаева

Компьютерная вёрстка – *И.К. Летунова*

9 785947 785562 >

Подписано в печать 19.04.2019 г. Формат 60x90/16
Усл. печ. л. 29,25. Тираж 500 экз.