

ВЕРНИКИ  
ВЕРНИКИ



# ВЕРШИНЫ

---

*Книга  
о выдающихся  
произведениях  
русской  
литературы*

НБ ПНУС  
  
406453

Москва  
„ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА“  
1978

ИНВ. № 406453  
Литературно-художественного института  
Ленинградского университета  
ЛЕНИНГРАД

Р 1  
В 37

Составление и общая редакция  
С. И. Машинского

Оформление  
Ю. Боярского

В 37 **Вершины.** Книга о выдающихся произведениях русской литературы. Сост. и общ. ред. С. И. Машинского. Оформл. Ю. Боярского. М., «Дет. лит.», 1978.

432 с.

Книга включает в себя статьи видных советских ученых-литературоведов о произведениях русской классической литературы от «Слова о полку Игореве» до «Мертвых душ» Н. В. Гоголя.

В 70803—024  
М101(03)78 69Р—77

8 Р1

© ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА», 1978 г.

БИБЛИОТЕКА  
Ивано-Франковского  
педагогического института  
ИНВ. № 406453



## ОБ ЭТОЙ КНИГЕ

Перед вами книга о выдающихся — вершинных — произведениях отечественной литературы (от «Слова о полку Игореве» до «Мертвых душ» Н. В. Гоголя): о романе или повести, драме или поэме, а иной раз и об одном лишь стихотворении, в котором воплотились думы времени и боль души поэта. Читатель не найдет в книге общего взгляда на творчество писателя в целом. В центре — только отдельные его произведения (в редких случаях — цикл произведений, связанных единством замысла), но зато такие, в которых наиболее ярко и характерно выражен взгляд данного автора на мир, его эстетическая программа, его художественное своеобразие.

Салтыков-Щедрин назвал художественную литературу «сокращенной вселенной». Это тонкое и точное определение вполне применимо к наследию классиков, в котором спрессован многовековой духовный опыт человечества.

Классика всегда была мощным возбудителем в развитии культуры любого народа.

Изолировать современную литературу от классических традиций значило бы отрезать ее от национального корня — она обескровится и зачахнет.

Нерасторжимая связь времен особенно наглядно воплощается в вершинных произведениях художественной литературы, которые мы называем классическими: в их познавательном значении, неугасающем нравственном воздействии их героев на многие поколения людей, а еще — в том, что эти произведения продолжают служить неиссякаемым родником прекрасного. Большое искусство не знает прошлого, оно живет настоящим и будущим.

Надо не только читать классиков, надо еще и научиться их перечитывать. Потому что каждая встреча с ними таит в себе радость открытия. Человек на каждой последующей ступени своего бытия способен все глубже воспринимать духовные ценности. Выдающееся произведение, когда-то прочитанное и заново воспринимаемое, вводит нас в атмосферу неизъяснимого очарования, вызванного, между прочим, еще и возможностью реально ощущать свое собственное, эстетическое, по слову Герцена, «возрастание». Пожалуй, уместно напомнить здесь прекрасную запись молодого Герцена: «У меня страсть перечитывать поэмы великих мастеров: Гёте, Шекспира, Пушкина, Вальтера Скотта. Казалось бы, зачем читать одно и то же, когда в это время можно «украсить» свой ум произведениями гг. А., В., С.? Да в том-то и дело, что это не одно и то же; в промежутки какой-то дух меняет очень много в вечно живых произведениях мастеров. Как Гамлет, Фауст прежде были шире меня, так и теперь шире, несмотря на то, что я убежден в своем расширении. Нет, я не оставлю привычки перечитывать, по этому я наглазно измеряю свое возрастание, улучшение, падение, направление... Человечество своим образом перечитывает целые тысячелетия Гомера, и это для него оселок, на котором оно пробует силу возраста».

Всякий поворот истории дает возможность людям как бы по-новому взглянуть на самих себя и заново открыть для себя бессмертные страницы произведений искусства. Каждая эпоха по-своему прочитывает их. Гончаров заметил, что Чацкий неизбежен при смене одного века другим, что каждое дело, требующее обновления, рождает тень Чацкого.

Великие художники отзывчивы на зовы всех времен, их справедливо называют вечными спутниками человечества. Классическое наследие тем и замечательно, что оно выражает самосознание не только своей эпохи. Двигается время, а с ним вместе по той же орбите движется и классика, в которой происходит как бы постоянный процесс обновления. У нее есть что сказать каждому поколению, она многозначна. Конечно, сегодня мы по-другому воспринимаем наследие Гоголя и Достоевского, чем их современники, и глубже понимаем его. И происходит это не потому, что мы умнее, проницательнее. Общественный опыт поколений обрывает ту историческую вышку, с которой человек нашей эпохи осознает духовную культуру прошлого. С этой вышки многое видится нам дальше и яснее. Классика неисчерпаема. Ее глубина бесконечна, как бесконечен космос. Шекспир и Пушкин, Гёте и Толстой обогащают читателя, но и читатель в свою очередь непрерывно обогащает творения великих художников своим новым историческим опытом. Вот почему наше знание классики никогда не может считаться окончательным, абсолютным. Каждое последующее поколение открывает в старых произведениях новые, не увиденные прежде грани. Это означает все более емкое постижение смысла и художественной природы бессмертных произведений прошлого.

Освоение классического наследия отвечает современным потребностям общества, ибо оно само, это наследие, становится активным участником современной жизни.

Чрезвычайно важно социальное содержание произведений русской классики. Она всегда была оплодотворена

передовыми идеями времени и выражала дух освободительной борьбы народа, его ненависть к деспотизму и неукротимое стремление к свободе. Немецкий писатель Генрих Манн прекрасно сказал, что русская классическая литература была революцией «еще до того, как произошла революция».

Русская литература всегда отличалась необыкновенной чуткостью к решению нравственных вопросов, неизменно сплетавшихся с самыми главными социальными проблемами современности.

Великий поэт гордился тем, что в свой «жестокий век» он «восславил... свободу» и пробуждал «чувства добрые». Поразительно здесь неожиданное соседство столь, казалось, различных по историческому смыслу слов, как «свобода» и «добрые». Первое из них в романтической поэзии почти всегда ассоциировалось с кипением страстей, с титанической и жестокой борьбой, с отвагой, удачью, кинжалом, мщением. А здесь оно стоит рядом со словами «чувства добрые». Замечательна эта убежденность Пушкина в том, что когда-нибудь в будущем пробуждение добрых чувств в людях будет осмыслено как нечто равноценное прославлению свободы. Но ведь вся русская классика — это проповедь человечности, добра и поиски путей, ведущих к нему!

Усовершенствовать свою душу, свой нравственный мир призывал людей Толстой. Как страшнейшую трагедию представлял себе Лермонтов угасание в Печорине лучших качеств его характера — любви к людям, нежности к миру, стремления обнять человечество.

Ненависть к разным проявлениям несправедливости была для великих русских писателей высшим мерилom нравственных достоинств человека. О Елене Стаховой из романа «Накануне» Тургенев замечает: «Она с детства жаждала деятельности, деятельного добра». Это очень характерно для Тургенева — «деятельного добра». Впрочем, не только для Тургенева, но и для всей большой русской литературы, проникнутой страстной убежденностью в том, что самое сокровенное и интересное в человеке раскры-

вается в его стремлении к «деятельному добру», в его непримиримости ко злу.

И кого бы ни назвали мы из русских классиков, первое, что вспоминается, — проповедь добра, человечности, «милости к падшим», проклятье тирании и деспотизму, восхищение перед мужеством и силой человеческой души.

Своим неукротимым нравственным пафосом, равно как и художественным совершенством, русская литература давно завоевала признание всего мира. «Где в продолжение сорока лет, — вспоминал Ромен Роллан, — искали мы нашу духовную пищу и наш насущный хлеб, когда нашего черноземья уже не хватало, чтобы удовлетворить наш голод? Кто как не русские писатели были нашими руководителями?»

В сегодняшней нашей борьбе за нового человека — с нами великие художники прошлого. Борьба против несправедливости, различных проявлений зла есть не что иное, как борьба во имя победы добра, человечности. Это знает и такой «злой» жанр литературы, как сатира. Не было ли нежнейшим сердце Гоголя, мечтавшего об иной, более совершенной действительности! Не добра ли хотел России Щедрин, столь беспощадный к своему времени? Добрые люди во имя добра становились непримиримыми к разнообразным проявлениям зла и тому, что его порождало. Прекрасные идеалы требуют и прекрасных чувств. Революционность и есть истинная человечность. Об этом рассказывает нам сегодня классика. И это надо уметь в ней слышать, как самое сейчас близкое нам.

Какие еще уроки преподает современности классическое наследие? Оно учит ясному пониманию достоинств своей национальной культуры и ее реального вклада в мировую сокровищницу вечных духовных ценностей. Великие русские писатели, обогатив своим могучим талантом литературу всего мира, непрерывно воздействуют своим художественным опытом на литературу советскую. Страстной воинствующей гражданственностью, самоотверженной заботой о глубине и совершенстве изображения жизни, о точ-

ности и выразительности художественного слова — всем этим русские классики дали высокий пример служения искусству, который всегда будет иметь вдохновляющее значение для нашей современной литературы.

Пусть же предлагаемая книга, в которой участвуют видные наши ученые-литературоведы, знатоки творчества того или иного писателя, явится для молодых читателей еще одним импульсом для более обстоятельного, глубинного изучения сокровищ нашей отечественной литературы. Каждое из них (заметим, что в этой книге рассказано далеко не обо всех «вершинах») — целый мир. Войти в этот мир, ощутить его своеобразие и неповторимую красоту — значит приблизить себя к познанию бесконечного разнообразия жизни, вознести себя на какую-то более высокую духовную, эстетическую ступень. Каждая такая «вершина» — драгоценный клад художественного и душевного опыта, имеющего громадное значение для непрерывного совершенствования современного человека, для поступательного развития всего нашего общества.

В последующих книгах будет продолжен разговор о вершинных произведениях отечественной литературы XIX — XX веков.

*С. Машинский*

*Д. Лихачев*



**ГЕРОИЧЕСКИЙ  
ПРОЛОГ  
РУССКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЫ**

*(«Слово о полку Игореве»)*

Гениальное произведение древней русской литературы «Слово о полку Игореве» было найдено в начале 90-х годов XVIII века известным любителем и собирателем русских древностей А. И. Мусиным-Пушкиным. Текст «Слова» находился в сборнике древнерусских произведений, оригинальных и переводных. Сборник был приобретен им через своего комиссионера в числе других рукописей у бывшего архимандрита закрытого к тому времени Спасо-Ярославского монастыря — Иоила Быковского. Кроме «Слова», этот сборник заключал в себе «Хронограф», летопись, называвшуюся «Временник, еже нарицается летописание русских князей и земля Русская», «Сказание об Индийском царстве», повесть об Акире Премудром и «Девгениево деяние».

Первое, очень краткое сообщение о «Слове» было сделано известным поэтом того времени М. М. Херасковым в 1797 году во втором издании его поэмы «Владимир». Затем о «Слове» несколько более подробно сообщил Н. М. Карамзин в октябрьской книжке за 1797 год журна-

ла «Spectateur du Nord», издававшегося французскими эмигрантами в Гамбурге. С рукописи «Слова» сняты были копии: одна из них, предназначавшаяся для Екатерины II, дошла до нас. Кроме переписанного текста «Слова», екатерининский список «Слова» заключал в себе перевод, примечания и краткую справку о «Слове». В XVIII веке были сделаны еще и другие переводы «Слова», совершенствовавшие первый. В 1800 году «Слово» было издано А. И. Мусиным-Пушкиным в сотрудничестве со своими учеными друзьями: А. Ф. Малиновским, Н. Н. Бантыш-Каменским и Н. М. Карамзиным — тремя лучшими знатоками древнерусских рукописей того времени. В 1812 году сборник, включавший «Слово», сгорел в московском пожаре вместе со всем ценнейшим собранием древнерусских рукописей в доме А. И. Мусина-Пушкина на Разгуляе. В собрании А. И. Мусина-Пушкина сгорели и другие рукописи первостепенного значения, как, например, знаменитая Троицкая летопись самого начала XV века, которой широко пользовался Н. М. Карамзин в своей «Истории Государства Российского». Сгорела и большая часть экземпляров первого издания «Слова».

Нет ничего удивительного в том, что «Слово» сохранилось только в одном списке. В единственном списке дошло до нас не только «Слово о полку Игореве», но и множество других произведений древней русской литературы, среди них такие первоклассные, как «Поучение» Владимира Мономаха, «Слово о погибели Русской земли» (второй список его был опубликован только в 40-х годах XX века), «Повесть о Горе и Злочастии», «Повесть о Сухане», перевод с греческого Хроники Георгия Синкела и др. Единственный список Троицкой летописи сгорел, как и список «Слова».

#### СОДЕРЖАНИЕ «СЛОВА» И ЕГО ИДЕИ

«Слово о полку Игореве» посвящено неудачному походу на половцев 1185 года Новгород-Северского князя Игоря Святославича с немногими союзниками, окончившемуся страшным поражением. Оно призывает русских князей сплотиться для отпора степи, совместными усилиями оборонять Русскую землю.

«Слово о полку Игореве» с гениальной силой и проникновенностью отразило в себе главное бедствие своего вре-

мени — недостаточность государственного единства Руси и, как следствие, слабость ее обороны от натиска степных кочевых народов, в быстрых набегах разорявших старые русские города, опустошавших села, угонявших в рабство население, проникших в самую глубь страны, всюду несших с собою смерть и разрушение.

Ослабление государственных связей Руси было неизбежным следствием ее феодализации. В XII веке полностью повобладала феодальная раздробленность. Обширное древнерусское государство с центром в Киеве, эпоху расцвета которого следует относить к X — началу XI века, теперь, в XII веке, распалось на множество княжеств, лишь слабо объединенных между собой государственной общностью. Это распадение произошло под влиянием развития феодального способа производства. В отдельных княжествах Руси — в Новгороде, в Полоцке, в Чернигове, во Владимире Суздальском и Владимире Волынском, в Переяславле Залесском и Переяславле Южном — окончательно сложилась феодальная экономика. Крестьянские общинные земли были захвачены феодалами. Растет крупное землевладение, растут новые города, усиливается борьба городов за городские вольности, и она сопровождается вспышками открытой классовой борьбы «черного люда» против местной феодальной знати.

Обширное, но уже слабое в XII веке древнерусское государство не имело достаточно экономических и военных сил, чтобы помочь феодалам повсюду осуществлять свое господство и защищать страну от вторжений врагов. Феодалы, чтобы принудить крестьян работать на себя, создавали на местах свой суд, свое войско, свое управление. Так, исподволь, образовывались отдельные княжества — «полугосударства», — происходило их обособление.

Хотя распадение Руси на множество княжеств явилось следствием экономического роста, развития производительных сил на местах, оно вскоре стало сильнейшим препятствием для развития страны — экономического и политического.

Особенно ослаблялась внешняя оборона Русской земли. Князья отдельных княжеств проводили свою обособленную политику, считаясь в первую очередь с интересами местной феодальной знати, стремясь защитить и увеличить свои личные земельные владения и владения местного земельного боярства путем захвата земель соседей, и вступали в

бесконечные междоусобные войны, призывали себе на помощь врагов Русской земли — половцев.

Общерусская власть киевского князя не исчезла еще полностью, но ее значение неуклонно падало. Князья уже не боялись киевского князя и наперерыв стремились к захвату Киева, чтобы увеличить свои владения и использовать гаснущий авторитет Киева в своих интересах.

Однако идея единства Руси отнюдь не умирает в XII веке. Она высказывается в летописях. Она провозглашается отдельными князьями, использующими ее популярность в своих эгоистических целях. Она реально поддерживалась культурным единством русского народа, общностью русского языка на всей территории Русской земли, общностью народного творчества, общностью судебных установлений, денежной системы — единых повсюду. Идея единства жила напряженной жизнью в народе.

Вот как происходили события похода храброго князя небольшого Новгород-Северского княжества Игоря Святославича. С небольшими силами, не сговорившись с киевским князем Святославом, Игорь Святославич Новгород-Северский, очертя голову, «не сдержав юности», как о нем говорит летопись, отправился в далекий поход на половцев. замыслив дойти до берегов Черного моря и вернуть Руси далекую Тмутаракань, когда-то входившую в состав Черниговского княжества.

Поход состоялся раннею весною 1185 года. Кроме самого Игоря Святославича, в нем участвовали его сыновья и князь Святослав Ольгович Рывльский. В походе у берегов Донца войско Игоря застало затмение, считавшееся на Руси предзнаменованием несчастья, но Игорь не поворотил коней. У Оскола к войску Игоря присоединился его брат Всеволод буй-тур — князь Курский и Трубчевский. Застигнуть половцев врасплох, как рассчитывал Игорь, не удалось: неожиданно русские «сторожа» (разведчики) донесли, что половцы вооружены и готовы к бою. «Сторожа» советовали возвратиться. Но вернуться домой без победы Игорь считал позором и предпочел идти навстречу смерти. Первое столкновение войск Игоря с половцами было удачным. Русские преследовали половцев, захватили обоз и пленных.

На следующий день с рассветом половецкие полки, подобно лесу, стали наступать на русских. Небольшое русское войско увидело, что оно собрало против себя всю

Половецкую землю. Но и тут отважный Игорь не поворотил полков. Он произнес краткую ободряющую речь и приказал конным спешиться, чтобы пробиваться сквозь половецкие полки всем вместе — и конной княжеской дружине, и пешему ополчению из крестьян. Трое суток день и ночь медленно пробивался Игорь к Донцу со своим войском. В бою Игорь был ранен. Отрезанные от воды воины были истомлены жаждою. На рассвете утром вспомогательные полки из осевших на Руси кочевников — так называемые конуи — дрогнули. Игорь поскакал за ними, чтобы их остановить, но не смог их задержать и отдалился от своего войска. На обратном пути, в расстоянии полета стрелы от своего полка, он был пленен половцами. Схваченный, он видел, как жестоко бьется его брат Всеволод.

Поражение Игоря Святославича имело несчастные последствия для всей Русской земли. Никогда еще до того русские князья не попадали в плен к половцам. Половцы приободрившись и с новой энергией ринулись на русские княжества. «Отворились ворота на Русскую землю», по выражению летописца...

В плену Игорь пользовался относительной свободой и почтением. За него, как за раненого, поручился половецкий хан Кончак. Половец Лавр предложил Игорю бежать. Игорь сперва отказался пойти «неславным путем», но вскоре ему стало известно, что возвращающиеся с набега на русский город Переяславль половцы, обремененные неудачами, собираются перебить всех пленных. Игорь решил бежать. Время для бегства было выбрано вечернее — при заходе солнца. Игорь послал к Лавру своего конюшего, веля перебраться на ту сторону реки с поводным конем. Половцы, стерегшие Игоря, напились кумыса, играли и веселились, думая, что князь спит. Игорь перебрался через реку, сел там на коня и незамеченным проехал через половецкий стан. Одиннадцать дней пробирался Игорь до пограничного города Донца, убегая от погони. Приехав в родной Новгород-Северский, Игорь вскоре пустился в объезд — в Чернигов и в Киев, ища помощи и поддержки, и всюду был встречен с радостью.

Так рассказывают о походе Игоря Святославича летописи. В «Слове» же нет систематического рассказа о походе Игоря. Поход Игоря против половцев и поражение его войска — это для автора только повод для глубокого раздумья о судьбах Русской земли, для страстного призыва



объединиться и защитить Русь. Эта мысль — единение русских против общих врагов — и является главной мыслью произведения. Горячий патриот, автор «Слова» видит причину неудачного похода Игоря не в слабости русских воинов, а в князьях, которые разоряют родную землю и забывают общерусские интересы.

«Слово» начинается с размышления автора о том, как ему лучше начать рассказ о походе Игоря — так ли, как пел когда-то старинный певец Боян, паривший мыслями под облаками, под перстами которого струны сами рокотали славу князьям, или следуя за действительными событиями. Автор выбирает последнее и начинает свой рассказ воспоминанием о том, как тревожно было начало похода Игоря, какими зловещими знаками — затмением солнца, воем волков по оврагам, лаем лисиц — он сопровождался. Сама природа как бы хотела остановить Игоря, не пустить его дальше. Поражение войск Игоря автор не описывает подробно. В этом не было и необходимости, поскольку поражение Игоря было еще свежо в памяти у всех, но автор «Слова» вносит в свою краткость особую взволнованность; он как бы не может сосредоточиться на поражении: он страдает, воспоминания об этом поражении для него слишком ужасны, он отступает от своего повествования в сильном волнении. Он вспоминает о других поражениях, об усобицах деда Игоря — Олега Гориславича — и напоминает о страшных последствиях тех усобиц, когда крестьяне в поле не покрякивали на своих лошадей, а только вороны в поле граяли, собираясь полететь на «уедне».

Поражение Игоря и его ужасные последствия для всей Русской земли как бы заставляют автора вспомнить о том, что еще недавно киевский князь Святослав с соединенными силами русских князей победил этих самых половцев. Он переносится мысленно в Киев, в терем Святослава, где Святославу снится зловещий и непонятный ему сон. Бояре объясняют Святославу, что сон этот «в руку» — Игорь Новгород-Северский потерпел страшное поражение. И вот Святослав погружен в горькие думы. Он произносит «золотое слово», в котором упрекает Игоря и его брата Всеволода буй-тура за то, что они ослушались его, не уважили его седин, одни, без сговора с ним, самонадеянно пошли на половцев. Речь Святослава постепенно переходит в обращение самого автора ко всем виднейшим русским князьям того времени. Автор «Слова» напоминает русским князьям,

как они сильны, как сильна их дружина, и просит их вступить в стремя за землю Русскую, за раны Игоревы. Он отмечает славные победы Всеволода Суздальского, его могущество и силу. Он говорит, что его воины могут «шлемами вычерпать» Дон и расплескать воду Волги. Обращаясь к Ярославу Осмомыслу Галицкому, автор говорит, что он подпер горы венгерские своими железными полками, загорюдив путь венгерскому королю, затворив ворота Дунаю. Автор «Слова» видит русских князей могущественными и славными. К одному за другим из русских князей обращается автор «Слова».

Но вот гневная нота в голосе автора сменяется нежной и лирической: автор «Слова» вспоминает юную жену Игоря — Ярославну. Он приводит слова ее полного тоски плача по мужу и по его погибшим воинам. Ярославна плачет на городской стене в Путивле. Она обращается к ветру, к Днепру, к солнцу. Она тоскует и умоляет их о возвращении мужа. Как бы в ответ на мольбу Ярославны прыснуло море и полночь, закрутились смерчи на море: Игорь побежал из плена. Описание бегства Игоря из плена — одно из самых поэтических мест в «Слове о полку Игореве». Заканчивается «Слово» радостно — возвращением Игоря в Русскую землю и немимому ему славы при въезде в Киев. Несмотря на то что «Слово» посвящено поражению Игоря, оно полно уверенности в могуществе русских, оно исполнено веры в славное будущее Русской земли. Призыв к единению прокинут в «Слове» самой страстной, самой сильной и самой нежной любовью к родине.

Идеи «Слова» не были чем-то исключительным в исторической действительности своего времени. Автор «Слова» не был одинок в своем призыве к единению.

Необходимость крепкой защиты родины осознавалась прогрессивными представителями класса феодалов. Она в высокой степени отвечала интересам всего трудового народа. Народные массы неоднократно брали на себя инициативу защиты Русской земли от внешних врагов.

Отстаивая необходимость объединенной обороны Русской земли, автор «Слова» выражал интересы всего русского народа. Он не был идеологом князей, бояр-землевладельцев или духовенства. При всем сочувствии автора «Слова» к Игорю Святославичу, он не был его придворным поэтом и не был защитником местных интересов (черниговских, киевских или новгород-северских). Игорю он сочув-

ствуем, но и осуждает его безрассудство. Автор «Слова» занимал независимую от правящей верхушки феодального общества патристическую позицию. В числе князей, к которым он обращается, он называет и ольговичей и мономаховичей. Ему были чужды местные интересы феодальных верхов и были близки интересы широких слоев трудового населения Руси. Сам автор «Слова», конечно, не был ни крестьянином, ни ремесленником. Это был человек не только грамотный, но и хорошо образованный. Его осведомленность в политических делах современной ему Руси обличает в нем человека, близко стоящего к княжеской среде. Однако социальное положение автора «Слова» не соответствовало его социальным симпатиям. Он неразрывно соединил свои думы и надежды с думами и надеждами всего русского народа. Именно это определило собой глубокую народность не только содержания, но, как мы увидим, и художественной формы «Слова». С народной поэзией связывают его и политическое мировоззрение и художественные вкусы. «Слово» повествует не только о князьях: оно говорит о народе, о простых ратаях — пахарях, о русичах — русских сынах, о курских кметях, о русских воинах, о женах этих воинов. Кем бы ни был автор «Слова» — дружинником, придворным певцом, простым ратником, — объективно он был выразителем народных интересов.

Древняя русская литература всегда отличалась большим общественным пафосом. Ее слово было словом учительным. Начальный летописный свод изобличал «несытость» князей, их жадность, нежелание далекими походами оборонять Русскую землю. Жития Бориса и Глеба обличали отсутствие среди князей братолюбия, единства, подчинения старшему. Создался даже целый жанр повестей о княжеских преступлениях — убийствах, ослеплениях, клятвoprеступлениях. Этот жанр был одним из самых реалистических в древней русской литературе. Таковы Повесть об ослеплении Василька Теремовальского, Повесть об убийстве Игоря Ольговича, Повесть о клятвoprеступлении Владимирки Галицкого и многие другие. Преступления описывались в них с наглядностью, способной вселить возмущение в любого видавшего виды читателя времен феодальных раздоров. Публицистический дух проник в Киево-Печерский патерик, в Повести о Калкской битве, в Повесть о разорении Рязани Батыем, в Рязанский летописец, даже в балагурство «Моления» Даниила Заточника.

## ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ «СЛОВА»

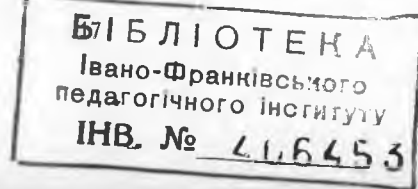
В жанровом отношении «Слово о полку Игореве» изучено слабо. Существует несколько гипотез, весьма противоречивых и, в общем, слабо обоснованных. В «Слове о полку Игореве» исследователи видят то «поэму», то «воинскую повесть», то «былину XII в.», то «торжественную речь», произнесенную в честь Игоря Святославича при возвращении из плена.

Прежде чем обратиться к определению того, каким же был жанр «Слова о полку Игореве», присмотримся к некоторым особенностям жанровой системы древнерусской литературы XI—XIII веков.

Жанровая система древней русской литературы была довольно сложной. Основная часть жанров была заимствована русской литературой в X—XIII веках из литературы византийской: в переводах и в произведениях, перенесенных на Русь из Болгарии и Византии. В этой перенесенной на Русь системе жанров были, в основном, церковные жанры: жанры произведений, необходимых для богослужения и для церковной жизни — монастырской и приходской. Здесь должны быть отмечены различные руководства по богослужению, молитвы и жития святых различных типов, произведения, предназначавшиеся для благочестивого индивидуального чтения, и т. д. Но, кроме того, были и сочинения более «светского» характера: разного рода естественно-научные сочинения (шестодневны, бестиарии, алфавитари) и сочинения по всемирной истории (по ветхозаветной и римско-византийской), сочинения типа эллинистического романа («Александрия») и др.

Перешедшие на Русь жанры по-разному продолжали здесь свою жизнь. Были жанры, которые существовали только вместе с перешедшими на Русь произведениями и самостоятельно здесь не развивались. И были жанры, продолжавшие на Руси активное свое существование. В их рамках создавались новые произведения: например, жития русских святых, проповеди, поучения, реже молитвы и другие богослужебные тексты. Таким образом, среди жанров, перешедших на Русь из Византии и Болгарии, существовали «живые» жанры и «мертвые».

Кроме этой традиционной системы литературных жанров, существовала и другая традиционная система жанров — жанры фольклора.



Одна особенность этой системы жанров фольклора должна быть отмечена прежде всего. Фольклор в XI—XIII веках не занимал такого обособленного от литературы положения, как в новое время. Фольклор был тесно связан с литературой, и его жанры были соединены с жанрами литературы. Те и другие составляли некое двуединство, единый организм словесного искусства.

Поясню, что я имею в виду. В XI—XIII веках граница между фольклором и литературой проходила не там, где она проходит в новое время. В новое время фольклор — это искусство народа, крестьянства, низших слоев населения. В средние века и в особенности в раннем средневековье фольклор распространен во всех слоях общества: и у крестьян и у феодалов. Граница распространения фольклора в это время не столько социальная, сколько жанровая.

Есть жанры, которые требуют письменного оформления, и есть жанры, которые требуют устного исполнения. А поскольку грамотность была распространена не во всех слоях общества, то не столько фольклор, сколько литература была ограничена и социально. Фольклор же этих социальных ограничений в период раннего феодализма, в целом, не знал. Как известно, в новое время положение обратное: не литература ограничена социально, а социально ограничен фольклор.

Обе традиционные системы жанров — литературная и фольклорная — находились во взаимной связи. Отдельные потребности в словесном искусстве удовлетворялись только фольклором, другие — только литературой.

В самом деле. Любовная лирика, развлекательные жанры были на Руси до XVII века только в фольклоре. Церковные жанры, сложные исторические жанры были только в литературе.

Отсутствие в древней русской литературе от XI и до XVII веков любовной лирики, театра, ограниченность развлекательных сочинений, как я думаю, объясняется именно тем, что в фольклоре была уже высоко организованная лирика, была сказка, были театральные представления скоморохов. А фольклор обслуживал всех.

Итак, в древней русской литературе, ко времени создания «Слова о полку Игореве», существовали две традиционные системы жанров, тесно связанные друг с другом и взаимно друг друга дополнявшие. Разнообразие и богатство жанров было огромно.

Однако как бы ни была богата традиционная (двойная) система жанров, в XI—XIII веках она сказала все же недостаточной. Новое историческое и патриотическое самосознание на Руси в XI—XIII веках требует жанровых форм своего выражения.

Все более или менее выдающиеся произведения литературы, основанные на глубоких внутренних потребностях, вырываются за пределы традиционных форм. В самом деле, такое выдающееся произведение, как «Повесть временных лет», не укладывается в воспринятые на Руси жанровые рамки. «Повесть об ослеплении Василька Теремовльско-го» — тоже произведение вне традиционных жанров. Ломают традиционные жанры произведения князя Владимира Мономаха: его «Поучение», его автобиография, его письмо к Олегу Святославичу.

Вне традиционной жанровой системы находятся «Моление Даниила Заточника», «Слово о погибели Русской земли», «Похвала» Роману Галицкому и многие другие замечательные произведения древней русской литературы XI—XIII веков. Это типично именно для этого времени. Новые жанры XI—XIII веков по большей части образуются на стыке фольклора и литературы. Такие произведения, как «Слово о погибели Русской земли» или «Моление Даниила Заточника» — полулитературные-полуфольклорные.

Возможно даже, что зарождение новых жанров происходит в устной форме, а потом оно уже закрепляется в литературе.

После этих предварительных соображений о процессах жанрообразования, происходивших в русской литературе и фольклоре XI—XIII веков, вернемся к рассмотрению «Слова о полку Игореве».

В «Слове» ясно ощущается широкое и свободное дыхание устной речи. Оно чувствуется и в выборе выражений — обычных, употреблявшихся в устной речи, терминов военных и феодальных; оно чувствуется и в выборе художественных образов, лишенных литературной изысканности, и народных; оно чувствуется и в самой ритмике языка, как бы рассчитанного на произнесение вслух. Автор «Слова» постоянно обращается к своим читателям, точно он видит их перед собой. Он называет их «братие» («Не лѣпо ли ны бяшетъ, братие...», «почнемъ же, братие...»). В круг воображаемых слушателей он вводит и своих современников и лю-

дей прошлого. Автор «Слова о полку Игореве» ощущает себя говорящим свое произведение, а не пишущим его.

Однако было бы ошибочным считать, что перед нами типичное ораторское произведение, предполагать, что в «Слове о полку Игореве» соединены жанровые признаки ораторского «слова» — все равно, предназначавшегося для произнесения или только для чтения. Дело в том, что устная речь, «позиция» оратора характерны для всех жанров древнерусской литературы. Древнерусская литература как бы не успела еще отделиться от устной речи, в ней не успели закрепиться приемы письменного художественного творчества, резко противостоящего устному художественному слову. Обращения к слушателям, ораторские восклицания, ритмика устной речи характерны не только для «слов» и «проповедей», но и для житий, для летописей, для исторических повестей, для произведений чисто церковных. Ораторские приемы мы сможем найти в любом произведении древнерусской литературы. Их может быть больше или меньше, но они присутствуют всюду.

Лирики, непосредственной передачи своих чувств и настроений в «Слове» больше, чем этого можно было бы ожидать от произведения ораторского. Исключительно сильна в «Слове» и его ритмичность. Наконец, следует обратить внимание и на то, что сам автор «Слова», хотя и называет свое произведение очень неопределенно — то «словом», то «песнью», то «повестью», однако, выбирая свою поэтическую манеру, рассматривает как своего предшественника не какого-либо из известных и нам ораторов XI—XII веков, а Бояна — певца, поэта, исполнявшего свои произведения под аккомпанемент какого-то струнного инструмента — по-видимому, гуслей. Автор «Слова» до известной степени противопоставляет свою манеру манере Бояна (автор обещает начать свою «песнь» по былинам сего времени, а не по «замышлению Бояню»), однако это противопоставление потому-то и возможно, что он считает Бояна своим предшественником в том же роде поэзии, в каком творит и сам. Не исключена возможность, что автор «Слова» предназначал свое произведение для пения.

Вот почему, размышляя над жанровой природой «Слова», важно обратиться к народной поэзии. «Слово» — не произведение народной поэзии, но народная поэзия имеет все же, как мы увидим в дальнейшем, прямое отношение к вопросу о его жанре.

Связь «Слова» с произведениями устной народной поэзии яснее всего ощущается в пределах двух жанров, чаще всего упоминаемых в «Слове»: плачей и песенных прославлений — слав, хотя далеко не ограничивается ими. Плачи и славы автор «Слова» буквально приводит в своем произведении, им же он больше всего следует в своем изложении. Их эмоциональная противоположность дает ему тот обширный диапазон чувств и смен настроений, который так характерен для «Слова» и который сам по себе отделяет его от произведений устной народной словесности, где каждое произведение подчинено в основном одному жанру и одному настроению.

Близко к плачам и «золотое слово» Святослава, если принимать за «золотое слово» только тот текст, который заключается упоминанием Владимира Глебовича, — «Туга и туга сыну Гльбову», «Золотое слово» «съ слезами смѣшено», и Святослав гонорит его, обращаясь, как и Ярославна, к отсутствующим — к Игорю и Всеволоду Святославичам.

Автор «Слова» как бы следует мысленно за полком Игоря и мысленно его оплакивает, прерывая свое повествование близкими к плачам лирическими отступлениями. «Дремлетъ въ полѣ Ольгово хороброе гнѣздо. Далече залетѣло! Не было оно обидѣ порождено, ни соколу, ни кречету, ни тебѣ, чръный воронѣ, поганый половчине!»

Связь плачей с лирической песнью особенно сильна в так называемом плаче Ярославны из «Слова о полку Игореве». Автор «Слова» как бы цитирует плач Ярославны — приводит его в более или менее большом отрывке или сочиняет его за Ярославну, но в таких формах, которые действительно могли ей принадлежать.

Не менее активно, чем плачи, участвуют в «Слове» песенные славы. С упоминания о славах, которые пел Боян, «Слово» начинается. Славой Игорю, Всеволоду, Владимиру и дружине «Слово» заключается. Ее поют Святославу немцы и венецици, греки и моравы.

Славы, в противоположность плачам, были очень тесно связаны с княжеским бытом, и эта связь их с княжеским бытом постоянно заметна в «Слове». Славу поет князьям Боян; славу поют князьям девицы и иноземцы. Славы, по-видимому, исполнялись по-разному, но пелись они всегда князьям в определенной обстановке (пир в гриднице, возвращение князя в родной город и т. п.).

Итак, «Слово» очень близко к плачам и славам (песен-

ным прославлениям). И плачи и славы очень часто упоминаются в летописях XII—XIII веков. «Слово» близко к ним и по своей форме и по своему содержанию, но в целом это, конечно, не плач и не слава. Народная поэзия не допускает смешения жанров. «Слово» — произведение книжное, но близкое к этим жанрам народной поэзии. Это, по-видимому, особый род книжной поэзии, может быть еще не успевший окончательно сложиться и оформиться.

Как определить, было ли «Слово» первым произведением в том новом, своеобразном поэтическом роде, в котором оно написано, или оно уже имело за собой какую-то традицию? Время ли не сохранило нам его предшественников или их не было вовсе?

К сожалению, от времени, предшествующего «Слову», до нас не дошло ни одного произведения, которое хотя бы отчасти напоминало «Слово» по своему характеру. Мы можем найти отдельные аналогии «Слову» в деталях, в отдельных приемах ораторской или поэтической речи, но не в целом. Только после «Слова» мы найдем в древней русской литературе несколько произведений, в которых встретимся с тем же сочетанием плача и славы, с тем же дружинным духом, с тем же воинским патриотизмом, которые позволяют объединить их вместе со «Словом» в единый новый жанр и даже связать этот жанр со светской, княжеско-дружинной средой, где только он и мог возникнуть и развиваться.

Мы имеем в виду следующие три произведения: похвалу Роману Мстиславичу Галицкому, читающуюся в Ипатьевской летописи под 1201 годом, «Слово о погибели Русской земли» и «Похвалу роду рязанских князей», дошедшую до нас в составе Повестей о Николе Заразском. Все эти три произведения обращены к прошлому, что составляет в них основу для сочетания плача и похвалы. Каждое из них сочетает книжное начало с духом народной поэзии плачей и слав. Каждое из них тесно связано с дружинной средой и дружинным духом воинской чести.

Следовательно, «Слово о полку Игореве» не одиноко в своем сочетании плача и славы. Оно, во всяком случае, имеет своих преемников, если не предшественников. И вместе с тем на фоне похвалы Роману, «Похвалы роду рязанских князей», «Слова о погибели...» «Слово о полку Игореве» глубоко оригинально. От всех трех произведений «Слово о полку Игореве» отличается глубиной идейного

содержания. Оно насыщено дружинными понятиями, но основная идея «Слова» не дружинная. Автор «Слова о полку Игореве» сумел подняться над ограниченностью дружинной идеологии, сумел стать выразителем народных идеалов, народного отношения к прошлому и настоящему родины. Вместе с тем и сочетание плача со славой во всех трех произведениях XIII века несколько иное, чем в «Слове о полку Игореве». Похвала Роману, «Похвала роду рязанских князей», «Слово о погибели...» — это произведения в основном о славном прошлом родины, это славы ушедшему и плачи о настоящем. «Слово о полку Игореве» — это плач о настоящем и до известной степени слава будущему Руси.

В отличие от всех трех упомянутых нами для сравнения произведений XIII века «Слово о полку Игореве» хотя и скорбно в отдельных частях, но в сущности глубоко оптимистично. Оптимистично оно и заканчивается.

Главное различие между «Словом о полку Игореве» и другими тремя произведениями состоит и в самой силе художественного воздействия на читателя, в самих размерах этих произведений. В «Слове» большее место занимает повествование, оно шире по кругу охватываемых событий, и т. д. Однако при всем глубоком различии остается и нечто общее: они близки друг другу по жанру, по поэтическому настроению, по сочетанию эпического и лирического, по патриотичности тематики, обращенной ко всей Русской земле. Наконец, что самое главное, все четыре произведения объединяет то, что они являются по-настоящему литературными произведениями. Это произведения художественного творчества в собственном смысле этого слова. Их политическая, идейная сторона выражена прежде всего и больше всего в художественной форме. Они описывают и рассказывают нам о положении Руси «в живых примерах», и «примеры эти большею частью создаются воображением самого писателя»<sup>1</sup>.

Не будем огорчаться тем, что нам не удалось найти «Слову» прямых жанровых аналогий. Это еще не удалось никому. Даже те исследователи, которые категорически

<sup>1</sup> Н. Г. Чернышевский писал: «...произведения изящной словесности описывают и рассказывают нам в живых примерах, как чувствуют и как поступают люди в различных обстоятельствах, и примеры эти большею частью создаются воображением самого писателя» («Н. Г. Чернышевский об искусстве». М., изд-во «Акад. художеств» СССР, 1950, с. 214).

утверждают, что «Слово» — это «былина XII века» или «светское ораторское произведение», не сумели указать ни одной точной аналогии для «Слова». Мы не знаем ни былин XII века, ни светских ораторских произведений домонгольской Руси. И «Слово» в этом отношении не исключение. Мы не можем найти прямых аналогий «Поучению» Владимира Мономаха или «Молению» Даниила Заточника. Оба эти произведения стоят в еще большей мере обособленно, чем «Слово». И эта обособленность понятна. Возможно, что очень много произведений тех же жанров до нас не дошло, и поэтому мы не можем дать определение их жанровой природе. Возможно же и другое: жанровые признаки оригинальных русских произведений еще не успели достаточно созреть.

Для «Слова о полку Игореве», несомненно, имеет значение и то и другое. Но главное, может быть, даже и не в этом. «Слово» — книжное, письменное произведение, очень сильно зависящее от устной поэзии. Поскольку в «Слове» письменное произведение вступило в связь с устной поэзией и произошло столкновение жанровых систем, жанровая природа «Слова» оказалась неопределенной. В «Слове о полку Игореве», как и в «Слове о погибели Русской земли», как и в «Похвале роду рязанских князей», как и в похвале Роману Галицкому, мы имеем еще не сложившийся окончательно, новый для русской литературы жанр — жанр нараждающийся, близкий к ораторским произведениям, с одной стороны, к плачам и славам народной поэзии — с другой.

#### «СЛОВО» И МОНУМЕНТАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ СТИЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ XI—XIII ВЕКОВ

Для домонгольского периода в развитии литературы была характерна «эстетика дистанций» — дистанций пространственных и временных.

Чтобы быть эстетически ценным, явление должно было быть представлено в громадной перспективе, с далекого расстояния, как бы с птичьего полета.

В летописях этого времени сопрягаются различные географические точки. Изложение событий перекидывается из одного княжества в другое. И это не только потому, что летописные своды соединяли в себе различные по своему

географическому происхождению источники, но и потому, что именно такое повествование производило впечатление наибольшей значительности. Характерна в этом отношении летопись своей жизни Владимира Мономаха. В ней нет соединения различных по географическому происхождению источников: это его автобиография; и тем не менее она вводит в круг действия огромные географические пространства: от Чешского леса на западе и до Волги на востоке.

Ощущение огромных просторов характерно и для слов Кирилла Туровского. Свое «Слово о расслабленном» он начинает так: «Неизмерна небесная высота, ни испытана преисподняя глубина...»

Летописцы и авторы слов окружают своих излюбленных героев несметной славой. Границы, а вместе с ними и слава Русской земли в «Слове о погибели Русской земли» ширятся «от угор и до лихов, до чахов, от чахов до ятвязи, и от ятвязи до литвы, до немец, от немец до корелы...» и т. д.

Также переходит в летописи за границы Русской земли слава Владимира Мономаха, его сына Мстислава, Юрия Долгорукого и многих других русских князей.

В широкую всемирно-историческую раму вставляются «Слово о Законе и Благодати» Илариона, жития Бориса и Глеба и многие другие произведения XI—XIII веков.

«Слово о полку Игореве» — произведение очень необычайное, но вместе с тем необычайно монументальное по своему сюжету, образам, пространственным границам. Его героем является вся Русская земля, и в повествование «Слова» также втянуты огромные географические пространства: от Новгорода на севере и до Тмутарокани на Черном море на юге, от Волги на востоке до Галича на западе. Десятки рек, городов, княжеств захвачены действием «Слова» и создают его титанический фон.

Половецкая степь («страна незнаема»), «спине море», Дон, Волга, Днепр, Донец, Дунай, Западная Двина, Рось, Сула, Стугна, Немига, а из городов — Корсунь, Тмутарокань, Киев, Полоцк, Чернигов, Курск, Переяславль, Белгород, Новгород, Галич, Путивль, Римов и др. — вся Русская земля находится в поле зрения автора, введена в круг его повествования. При этом автор «Слова» не выключает Русскую землю из состава окружающих ее народов, заставляя прислушиваться к происходящим в ней событиям немцев и венецианцев, греков и моравов, а половцев, литву, ятвягов

и деремелу (литовские племена) быть непосредственно втянутыми в ход событий.

Наши представления о монументальности связывают эту монументальность с неподвижностью или, по крайней мере, с малой подвижностью. Монументальность XI—XIII веков требовала другого — силы, выраженной в быстроте, способности преодолевать огромные пространства, энергии переездов, походов. Герои древнерусской литературы этого периода постоянно находятся в переездах, но переездах не мирных, а в переездах с войском — с «силою великой» («идоша князь в силе великой», «в силе тяжей»). Это характерно не только для летописи, но и для «Поучения Владимира Мономаха», который, стремясь создать пример для остальных князей, говорит о своих переездах — походах и охотах. «Нестижды» (более ста) раз ездил он из Киева в Чернигов, гнал за Олегом Святославичем, глубоко вторгался в Половецкую степь.

В «Слове» широкие пространства действия условно объединяются гиперболической быстротой передвижения героев. Их быстрота сказочна и фантастична. Всеслав доткнулся копием до золотого престола киевского, отскочил от него лютым зверем. В полночь из Белгорода скрылся в синей ночной мгле, наутро же, поднявшись, оружием отворил ворота Новгорода, расшиб славу Ярослава... Всеслав-князь людей судил, князьям города уряжал, а сам в ночи волком рыскал: из Киева дорыскивал до петухов Тмуторокани, великому Хорсу (солнцу) волком путь перерыскивал. Святослав, словно вихрь, исторгнул поганого Кобяка из лукоморья, из железных великих полков половецких, и пал Кобяк в городе Киеве, в гриднице Святославовой.

Размеры битвы русских с половецами охватывают всю степь благодаря слиянию природы с действиями людей: перед битвой с половецами кровавые зори свет поведают, черные тучи с моря идут... быть грому великому, идти дождю стрелами с Дону великого... Земля гудит, реки мутно текут, прах над полями несется. После поражения войска Игоря широкая печаль течет по Руси.

Не менее широки образы плача Ярославны. Ярославна в плаче обращается к ветру, веющему под облаками, лелеющему корабли на синем море, к Днепру, который пробил каменные горы сквозь землю Половецкую и лелеял на себе Святославовы насады до Кобякова стана, к солнцу, которое всем тепло и прекрасно, а в степи безводной простерло

жгучие свои лучи на русских воинов, жаждою им луки скрутило, истомою им колчаны заткнуло.

Там, где в искусстве динамика, там в нем и история. Движение в пространстве едино с движением во времени. В «Слове» сказывается необычайная чуткость к истории. Оно проникнуто историзмом, не тем, конечно, к которому мы привыкли сейчас, а к своему — средневековому и опять-таки очень монументальному.

Так называемый «лирический беспорядок», который в «Слове» выражается в том, что автор постоянно обращается от современных событий к воспоминаниям о прошлом, знаменует собой не только «смятенность чувств» автора, как бы не владеющего ходом своих мыслей, взволнованного событиями и поэтому вынужденного давать себе передышку в обращении к прошлому, но свидетельствует о том, что поэтичность современности может быть достигнута только путем ее сопоставлений с прошлым.

Прошлое — это как бы фон, на котором развиваются события настоящего и создается «историческая глубина», «историческая перспектива» — необходимое условие, с одной стороны, для осознания исторической значительности происходящего при жизни автора, а с другой — для осознания современности как эстетически ценного, достойного прославления, увековечения. Каждое событие настоящего имеет как бы еще одно измерение — в историческом прошлом. Оно «исторически рельефно». Тем самым достигается своеобразная и очень важная для понимания той эпохи «историческая монументальность» всего происходящего в настоящем.

Каждый князь существует не сам по себе со своими особенностями характера и своими политическими убеждениями — он прежде всего представитель своего рода, своего «племени», он олгович или всеславич, мономашич, ярославич, ближе к нашему времени он внук деда и сын отца. Князь и сам осознает себя представителем своего рода и для того, чтобы иметь влияние в современной ему жизни, продолжает политику отцов и дедов, и именно это является тогдашним способом утверждения себя в политической жизни своего времени. Отказ от родовой политики был бы для того времени отказом от политической активности вообще. Князь не мог рассчитывать на признание себя только в качестве себя самого. Он был князем постольку, поскольку принадлежал к определенной линии князей, поскольку он

следовал политике своих предков. Для внесения новых начал в русскую жизнь надо было быть особого происхождения: таким, например, каким был Владимир Мономах — внуком византийского императора.

Автору «Слова» надо было дать обобщение ольговичей и всеславичей, как двух групп князей-кромольников. Ограниченный в средствах художественного обобщения законами художественного творчества эпохи развитого феодализма — творчества, замкнутого в кругу исторических фактов, автор «Слова» прибег к изображению родоначальников тех князей, обобщающую характеристику которых он собирался дать. Вот почему в «Слове» заняла такое большое место характеристика Олега Гориславича — родоначальника ольговичей и Всеслава Полоцкого — родоначальника полоцких всеславичей. Нельзя не видеть, что такая характеристика родоначальников князей, предложенная в качестве обобщающей характеристики их потомков, связана с очень сильным в русской политической жизни генеалогическим принципом. «Внук» того или иного князя считался естественным продолжателем его политики, наследником его притязаний, его «дедины». В русской междукняжеской политике боролись представители того или иного «гнезда», «племени»: всеславичи полоцкие с ярославичами, ольговичи с мономаховичами.

Автор «Слова» использует образы, которые уже существовали в феодальном быту, в лексике военной, в народной речи и в народной поэзии. Художественное творчество автора «Слова» состоит во вскрытии того образного начала, которое заложено в устной речи, в специальной лексике, в символике феодальных отношений, в действительности, в общественной жизни и в подчинении этого образного начала общему идейному замыслу. Автор «Слова» пользуется той системой образов, которая заложена в самой общественной жизни и отразилась в речи устной, в лексике феодальной, военной, земледельческой, в символическом значении самих предметов, а не только слов, их обозначающих. Привычные образы получают в «Слове» новое звучание. Этот по-новому использованный знакомый уже читателю образ получает особенную убедительность. Русский читатель узнаёт в нем свое, близкое ему, выношенное своим собственным жизненным опытом. Образ, заложенный в «термине», автор «Слова» превращает в поэтический, подчиняя его идейной структуре всего своего произведения в целом. И в

этом последнем преимущественно и проявляется его гениальное творчество.

Неоднократно говорится в «Слове» о мече, о стягах, о копьях, и каждый раз во всей их сложной феодальной символике. Меч в Древней Руси был символом войны, символом княжеской власти, символом чести. Олег мечом кромолу ковал — злоупотреблял своей княжеской властью; хитова, литва, ятвяги, деремела и половцы подклонили головы свои под харалужные мечи Романа и Мстислава — признали себя побежденными. Стягами в Древней Руси подавали знаки войску. Поднятый стяг служил символом победы, поверженный стяг — поражения. Автор «Слова» так признает обе праждающие стороны — русских князей ярославичей и русских князей потомков Всеслава Полоцкого — признает свое поражение и междоусобной войне: «Уже поидайте стяги свои, поидайте свои мечи верезени».

В этом использовании феодальной символики, в умении показать ее поэтический блеск и значительность и состоит один из элементов особой доходчивости художественной формы «Слова» для читателей своего времени.

В древней русской литературе XI—XIII веков нет стремления к изобретению все новых и новых художественных средств и художественных образов. В ней есть особая «стыданность» и лаконизм. Авторы часто прибегают к традиционным образам и средствам: это характерно для монументального историзма своего времени. «Слово» не составляло в этом отношении исключения: оно выросло в художественной системе своего времени.

Эстетические представления автора «Слова» все тесно связаны с тем главным, чем подарила нам его эпоха — монументальным историзмом. Этот монументальный историзм сделал «Слово» памятником настолько эстетически монументальным, что достаточно только процитировать из него несколько знакомых слов, чтобы читатель почувствовал себя эстетически захваченным теми эмоциями, которые он вызывает.

## «СЛОВО» И НАРОДНАЯ ПОЭЗИЯ

Мы уже отмечали выше близость «Слова» к двум жанрам народной поэзии — славам и плачам. Близость эта, однако, не ограничивается жанровыми аналогиями.



Конечно, «Слово» — отнюдь не произведение устной народной поэзии, но оно очень близко к ней по своей идейной сущности и стилистическому строю. «Слово» насыщено образами народной поэзии: тут и деревья, приклоняющиеся до земли от горя, тут и никнувшая от жалости трава, и сравнения битвы с пиром, с жатвой. Близка к народным плачам лирическая песнь Ярославны. В плачах постоянны те же обращения к ветру, к реке, к солнцу, которые имеются и в песне Ярославны. Народен сон Святослава, полный устно-поэтических символов. Сказочно описание бегства Игоря; в сказках нередко герой, спасающийся от колдуна, превращается в животных. Подобно Игорю, обернувшегося соколом и бившему гусей и лебедей к завтраку, обеду и ужину, в былине о Волхе Всеславьевиче Волх, обернувшись соколом, бьет гусей и лебедей для дружины. Воспитание курских дружинников Всеволода буй-тура напоминает воспитание того же Волха Всеславьевича. Даже языческие боги, упоминаемые в «Слове», воспринимаются как образы народной поэзии. Народен и образ «девы Обиды», встречающийся и в записях устной поэзии XIX века.

Народного богатыря напоминает Всеволод буй-тур, когда он прыщет на врагов стрелами, гремит об их шлемы мечами харалужными. Подобно Илье Муромцу, Всеволод буй-тур сражается с врагами и куда поскачет, там лежат поганые головы половецкие. Богатыря напоминает и Ярослав Осмомысл «Слова», когда он бросает тяжести за облакз.

С народной поэзией связывают автора «Слова о полку Игореве» не только художественные вкусы, но и мировоззрение, политические взгляды. Поэтому нельзя говорить о механическом влиянии на автора «Слова» русской народной поэзии. Автор «Слова» творит в формах народной поэзии потому, что сам он близок к народу, стоит на народной точке зрения.

Мы уже сказали выше, что связь автора «Слова» с народной поэзией не была случайной. Он занимал независимую патриотическую позицию, по духу своему отвечавшую интересам широких слоев трудового населения Руси. Его произведение — горячий призыв к единству Руси перед лицом внешней опасности, призыв к защите созидательного труда русского населения. Вот почему и его художественная система тесно связана с русским народным творчеством.

Тем не менее «Слово о полку Игореве» — произведение

письменное, а не устное. Как бы ни были в нем сильны элементы устной речи и народной поэзии, «Слово» все же писалось, и писалось как литературное произведение. «Слово» — не запись устно произнесенной речи или спетой исторической песни. «Слово» было с самого начала написано его автором, хотя автор и «слышал» все то, что он писал, проверял на слух его ритм, звучание.

#### ПРИРОДА В «СЛОВЕ»

Древнерусские авторы не стремятся писать картины природы, описывать ее статические состояния, спокойные пейзажи. Древнерусские авторы уделяют природе не много внимания и только тогда, когда она теснейшим образом связана с судьбой действующих лиц повествования, когда она оказывает на них влияние, когда она проявляется в действии: в грозе, в буре, в разливах рек, в засухе, в затмениях солнца, в явлениях комет, в темноте ночи, мешающей сражающимся, в жаре, истомляющей воинов, и т. д. и т. п. В древнерусских произведениях нет описаний бездействующей природы, служащей только фоном для повествования. В тех немногих случаях, когда природа присутствует в древнерусских произведениях, она играет в них прямую, а не косвенную роль, она «событийна», описываются только ее изменения, ее влияние на человека, она включена в самый ход повествования, в развитие сюжета. Средневековые русские писатели как бы еще не осознают самостоятельной ценности картинных описаний природы для литературы.

Хотя природа занимает исключительно большое место в «Слове», но роль ее, по существу, та же. В «Слове» нет пейзажа самого по себе. Природа воспринимается автором «Слова» только в ее изменениях. Природа в «Слове» введена в события. Она участвует в них, то замедляя, то ускоряя их ход. Она активна и в этой своей активности наделяется почти человеческими качествами. Она сочувствует русским, стремится предупредить их об опасности, помогает Игорю в его бегстве из плена; у нее ищет сочувствия и помощи Ярославна. Когда Игорь двинулся в свой несчастный поход, свет солнца померк; ночь, «стонушая грозою», стремится остановить Игоря на его гибельном пути. Даже степные звери и птицы предчувствуют поражение русских. Вместе с половецами надвигаются от моря на войско Игоря синие

тучи. Битва с половцами переносится и в природу, приобретает черты борьбы силы зла с силой добра во всей природе. Трава и деревья отзываются на поражение русских: трава никнет, деревья от горя приклоняются до земли или роняют листву. Автор «Слова» отмечает те изменения в природе, которые вызываются в ней ходом человеческой истории. Междоусобные войны Олега приводят к запустению пашен. В судьбах русского народа принимают участие и реки, то зовущие князя Игоря на победу, то сочувствующие и помогающие ему, то «затворяющие» в своих струях юношу князя Ростислава.

Между природой и человеком стираются границы. Образ Обиды — девы с лебедиными крыльями, образы языческих богов стоят где-то между природой и людьми. Люди постоянно сравниваются и с птицами и со зверями: с турами, соколами, галками, воронами, «лютым зверем», кукушкой и т. д. и т. п. Игорь вступает в разговор с Донцом и получает от него помощь. Ярославна ищет сочувствия и помощи у ветра, солнца и Днепра.

Трудно назвать другое какое-либо произведение, в котором события жизни людей и изменения в природе были бы так тесно слиты. И это слияние, единство людей и природы, усиливает значительность происходящего, усиливает драматизм. Все события русской истории получают резонанс в русской природе и тем самым оказываются удесятенными в силе своего звучания.

Союз природы и человека, с такою силою развернутый в «Слове», — союз поэтический. Природа для автора «Слова» — гигантский резервуар поэтических средств и своеобразное «музыкальное сопровождение», придающее особенно сильное поэтическое звучание его действию.

Наблюдательность автора «Слова» особенно ярко проявляется в описании бегства Игоря из плена. Игорь хвалит Донец за то, что тот сторожил его «гоголемъ на водѣ, чайцами на струяхъ, чрънядьми на ветрѣхъ». Действительно, Игорю приходилось бежать главным образом ночью, а днем скрываться в густых зарослях степных рек. О погоне его предупреждали чуткие к приближению человека гоголи, чайки и черняди. По их поведению Игорь мог судить о том, все ли кругом спокойно.

Знание степной природы сказывается и там, где автор «Слова» говорит, что дятлы «тектom» указывали Игорю путь к реке. Степную реку, запрятавшуюся в глубокой

долине, издали не видно, не видно и деревьев, растущих в степи только по берегам рек, но на присутствие деревьев, а следовательно, и реки Игорю указывал далеко слышный в степи «тект» дятлов.

Можно было бы значительно увеличить количество примеров, доказывающих глубокое знание автором «Слова» степной природы.

Живая картина старой половецкой степи, донесенная до нас в составе «Слова», — яркое свидетельство, что «Слово» написано очевидцем, а может быть, и участником степного пути Игоря.

### «СЛОВО» В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

Знакомство со «Словом» отчетливо обнаруживается во всем последующем развитии древней русской литературы. Так, например, в псковском «Апостоле» 1307 года, хранящемся в Государственном историческом музее в Москве («Апостол» — это одна из богослужебных книг), читается следующая приписка, сделанная переписчиком на последнем листе рукописи: «Сего же лета бысть бой на Русьской земли Михаил с Юрьем о княжене новгородское. При сих князех сеяшется и ростяше усобицами, гыняше жизнь наша, в князех которы (свары), и веци скоротишася человеком». Приписка эта во второй половине представляет собой переделку следующего места из «Слова»: «Тогда при Олзѣ Гориславличи сѣяшется и растяшеть усобицами, погибашеть жизнь Дажьбожа внука; въ княжихъ крамолахъ вѣци человекомъ скратишась».

В самом начале XV века «Слово» послужило литературным образцом для создания «Задонщины». «Задонщина» — это небольшое поэтическое произведение, посвященное прославлению победы Дмитрия Донского на Куликовом поле «за Доном». «Задонщина» ведет это прославление, пользуясь образами «Слова о полку Игореве», противопоставляя печальное прошлое радости победы. Правда, автор «Задонщины» не всюду понял «Слово», исказил и ослабил многие его художественные образы. Так, например, в «Слове о полку Игореве» Днепр пробивает «каменные горы», то есть пороги; в «Задонщине» это отнесено к Дону, — там Дон также пробивает каменные горы; но течение Дона не встречает на своем пути ни порогов, ни гор. В «Слове»

«дѣти бѣсови кликомъ поля прегородиша», и мы знаем действительно, что половцев было много, что они, как стенами, обступили русское войско; в «Задонщине» же один только русский воин-монах Пересвет «свистом поля перегороди» и т. д.

Через «Задонщину», а может быть, и непосредственно «Слово» оказало влияние и на другое произведение о Донской битве — на так называемое «Сказание о Мамаевом побоище».

В XVI веке «Слово», возможно, переписывалось в Пскове или в Новгороде (сгоревшая в пожаре 1812 года рукопись «Слова» была именно этого происхождения).

Есть основание думать, что «Слово» было знакомо автору «Поэтической повести об осадном сидении казаков в Азове», составленной в середине XVII века.

Таким образом, «Слово о полку Игореве» время от времени давало о себе знать в различных областях Руси. Его читали и переписывали, в нем искали вдохновения для собственных произведений. Созданное на юге Руси, «Слово» «не затерялось,—по выражению академика А. С. Орлова,—на границе дикого поля; оно обошло весь горизонт русской территории, не раз пересекло его окружность».

Когда «Слово» было открыто в начале 90-х годов XVIII века, оно не было понято в своей идейной сущности, частично в своих исторических реалиях и отдельных местах текста.

Особенно ярко неподготовленность ученых конца XVIII века к пониманию «Слова» выразилась в неправильном разделении его текста на слова. В рукописи «Слова», по свидетельству видевших ее, текст был написан в сплошную строку, без разделения на слова, и последнее пришлось присваивать самим первым издателям. Не были поняты идеи «Слова», его призыв к единению, связи «Слова» с русской и украинской народной поэзией, не был определен язык, на котором написано «Слово».

Наше современное понимание «Слова» — результат длительного изучения «Слова», его эпохи, памятников древнерусской литературы, истории русского языка, русской народной поэзии, древней русской культуры в целом и т. д. Многие в «Слове» было подтверждено позднейшими открытиями различных памятников древнерусской литературы: «Задонщины», известной приписки в псковском «Апостоле» 1307 года, «Слова о гибели Русской земли»

и т. д. Только безнадежно испорченные места, каких, кстати, много и в других памятниках древней русской литературы, особенно тех, которые, как и «Слово», дошли до нас в единственном списке, остаются до сих пор в «Слове» без удовлетворительного объяснения.

Не было ни одного крупного русского ученого-филолога, который не писал бы о «Слове». Всего в исследовательской литературе насчитывается около 1000 работ о «Слове».

Первая половина XIX века в изучении «Слова» отмечена существованием скептического отношения к подлинности «Слова» у ряда тогдашних ученых. Скептицизм этот был порожден так называемой скептической школой русской историографии. Скептицизм в отношении «Слова» был лишь частным случаем общего скептицизма, который проявлялся в отношении всех основных памятников древней русской письменности представителями скептической школы. Скептики сомневались в подлинности всех памятников XI—XII веков, которые противоречили их невежественным представлениям об уровне древней русской культуры: Древнейшей летописи, которую они считали составленной в XIV веке, Русской правды, договоров Олега и Игоря с греками, «Поучения» Владимира Мономаха, сочинений Кирилла Туровского и, конечно, «Слова о полку Игореве». Они не щадили даже фактов, подтвержденных многими свидетельствами, и сомневались в том, что, по существу, являлось очевидностью.

Скептицизм первой половины XIX века в отношении «Слова» пришел к своему концу по двум причинам. Во-первых, изжила себя и перестала существовать сама скептическая школа, с которой были связаны скептические воззрения на «Слово». Во-вторых, скептицизм в отношении «Слова» исчезал, по мере того как открывались новые факты, подтверждавшие подлинность «Слова», по мере того как объяснялись отдельные «темные места» «Слова», подыскивались к нему параллели в других древнерусских памятниках, прояснялся и изучался язык «Слова», объяснялась его идейная сторона, выяснялись те или иные исторические обстоятельства, упомянутые в «Слове», выявлялись связи «Слова» с фольклором, создавались правильные представления о культуре Древней Руси.

Особенное значение в опровержении мнений скептиков о «Слове» имело открытие «Задонщины» в 1852 году. Это открытие поставило в крайне затруднительное положение

скептиков. Нельзя было сомневаться, что «Задонщина» возникла не позднее XV века, что подтверждалось и подлинными рукописями «Задонщины» и самим ее текстом. И вот замечательно, что «Задонщина» оказалась явным подражанием «Слову о полку Игореве». Вот почему позднее, уже в наше время, когда была сделана на Западе известным французским славистом профессором А. Мазоном попытка возродить скептическое отношение к «Слову», он принужден был прежде всего постараться «реабилитировать» «Задонщину» и стремился доказать, вопреки текстологической очевидности, что не «Слово» повлияло на «Задонщину», а «Задонщина» на «Слово»<sup>1</sup>.

В своем построении А. Мазону пришлось встать в вопиющее противоречие с фактами. Он уверяет своих читателей: 1) что «Задонщина» — произведение высокохудожественное, а «Слово» — слабое<sup>2</sup>; 2) что «Задонщина» была открыта не в 1852 году, а в конце XVIII века, но что список ее был якобы скрыт и нарочно уничтожен; 3) что это сокрытие и уничтожение произведения о величайшей победе России, принесшей ей освобождение от татаро-монгольского ига, было сделано в шовинистических целях: чтобы создать на основе этого подлинного произведения о победе русских подложное произведение об их поражении и при этом в угоду «империализму» Екатерины II, чтобы польстить ее чувствам завоевательницы юга и расширительницы границ России на западе и т. д.; 4) что первые издатели «Слова» нарочно не понимали его текст, чтобы создать видимость подлинности, и т. д.

В западной науке А. Мазону удалось убедить в своих суждениях о поддельности «Слова» только некоторых, слабо знакомых с текстами древнерусских произведений исследователей. Подавляющее большинство западноевропейских и американских ученых-филологов, писавших о «Слове», выступило против концепции А. Мазона.

Более 175 лет находится «Слово о полку Игореве» в поле зрения издателей, исследователей, переводчиков, поэтов, художников, композиторов и просто читателей.

<sup>1</sup> Но еще до А. Мазона французский славист Луи Леже высказал предположение, что «Слово» — позднее подражание «Задонщине».

<sup>2</sup> Впрочем, в одной из своих последующих работ (в «Slavonic and East European Review», XXVIII) А. Мазон считает «Слово» более высоким в художественном отношении произведением, чем «Задонщина».

«Слово о полку Игореве» стало живым явлением не только литературы древней, но и новой — XIX и XX веков. Поэты не только переводили «Слово», но и использовали его образы в своих произведениях. Поэтические инкрустации из «Слова» вносили в свою поэзию А. Радищев (в «Песнях, петьх на состязаниях в честь древним славянским божествам»), В. Жуковский (в «Певце во стане русских воинов»), А. Пушкин (в «Руслане и Людмиле»), К. Рылеев (в стихотворениях «Боян», «Владимир Святой», «Рогнеда»), Ф. Глинка («Ярославны голос слышится», «Сетование русской девы»), Н. Языков («Песнь барда»), И. Козлов («Плач Ярославны»), А. Островский (в «Снегурочке»), В. Соловьев (в стихотворении «Ответ на плач Ярославны»). С удивительным искусством использованы образы «Слова» в стихах о России А. Блока, у Валерия Брюсова, М. Волошина, С. Городецкого и в произведениях И. Бунина. Образами «Слова» населяет свою повесть «Кровный узел» Б. Лавренев. «Слово» звучит в «Думе про Опанаса» Э. Багрицкого, в стихах М. Цветаевой, А. Прокофьева, Н. Рыленкова, П. Тычины, М. Рильского, Л. Первوماйского, М. Бажана и многих других. Образы «Слова» несут в себе удивительную поэтическую силу; они используются поэтами наряду с образами народной поэзии. Вненесенные в современную поэзию, они помогают ощутить связь времен, извечность патриотических чувств, вечность пейзажей нашей родины, особенно степных.

«Слово о полку Игореве» вошло в русскую музыку: опера А. П. Бородина «Князь Игорь» стала одним из любимейших произведений русского и советского оперного слушателя. Сюжеты «Слова» широко использовались в живописи. Напомним картины В. Г. Шварца «Плач Ярославны» и «Боян», В. Г. Перова «Плач Ярославны» и особенно знаменитую картину «После побоища Игоря Святославича с половцами» В. М. Васнецова, а также этюды, эскизы и декорации к опере «Князь Игорь» Н. Рериха, «Вещее затмение» А. Ф. Максимова, иллюстрации к «Слову» В. А. Фаворского и палехского художника И. И. Голикова.

«Слово» переводили Жуковский, Майков, Мей, подготовительные материалы к переводу «Слова» оставил Пушкин. Переводил «Слово» и Шевченко. Превосходный перевод «Слова» на белорусский язык принадлежит Я. Купале.

«Слово» было переведено на многие языки народов СССР, на все славянские языки и на многие языки мира.

Переводы «Слова о полку Игореве», принадлежащие крупнейшим поэтам — Юлиану Тувиму на польский язык, Райнеру Марии Рильке на немецкий, швейцарскому поэту Филиппу Супо на французский, Людмиле Стоянову на болгарский, — сделали «Слово» широко популярным и любимым за пределами нашей страны.

Работы о «Слове» выходят в Америке и в Японии, в Индии и Финляндии, в Китае и в Италии, в Чехословакии и Болгарии. «Слово» привлекает исследователей самых различных стран сочетанием общечеловеческого содержания с национальным, типичных средневековых особенностей художественной формы с непреходящими эстетическими ценностями.

Его поэтические достоинства приобрели ценителей во всех странах мира. Оно стало явлением мировой поэтической культуры.

К. Пигарев



## ИСТИННО ОБЩЕСТВЕННАЯ КОМЕДИЯ

(«Недоросль» Д. И. Фонвизина)

«Недоросля» обычно считают пьесой о воспитании. На это, казалось бы, прямо указывает самое заглавие комедии: «недорослями» в XVIII веке назывались подростки из дворян, подлежащие зачислению на военную службу, но проходившие дома определенный срок обучения. Однако, благодаря художественной силе образов, тема воспитания вытесняется в комедии Фонвизина другой, более обширной и острой социальной проблемой и приобретает тем самым подчиненное ей значение. С самого начала действия перед зрителем открывается основное зло тогдашней русской действительности — крепостное право. Именно оно выступает в «Недоросле» главной причиной того «злонравия», естественными следствиями которого являются и семейный деспотизм Простаковой, и уродливое воспитание сына, и умение в свою пользу перетолковывать законы.

М. Горький очень верно отметил, что в «Недоросле» Фонвизина «впервые выведено на свет и на сцену растлевающее значение крепостного права и его влияние на дворянство, духовно погубленное, выродившееся и развращен-

ное именно рабством крестьянства». Это становится до жути ощутимо, когда перед нами проходят страшные фигуры «презлой фамилии» Простаковой, ее брата со столь многозначней фамилией Скотинин, ее сына Митрофана, с малолетства приученного к мысли, что ему все дозволено, и обнаруживающего задатки разнузданного крепостника. Все это люди внутренне искалеченные трудом крепостных крестьян, проникнутые сознанием безнаказанности своей «полной власти» над ними. Даже безвольный и придурковатый Простаков не так уж безобиден, ибо при своем «крайнем слабомыслии» в любой момент может оказаться слепым орудием в руках своей «бесчеловечной» супруги.

Крепостное право оказывало разлагающее воздействие не только на угнетателя, но и на угнетенного. И Фонвизин очень тонко показывает это в «Недоросле».

Крепостные крестьяне представлены в комедии образами Тришки и Еремеевны. Оба они — дворовые. Из всех крепостных наиболее тяжелой была именно участь дворовых, и особенно тех из них, которые жили в барском доме и находились в непосредственном услужении у помещиков. Судьба Тришки даже несколько отличалась в лучшую сторону от судьбы Еремеевны. По меткому определению биографа Фонвизина П. А. Вяземского, Тришка «портной по неволе», он «пожалован в портные» по прихоти барыни; его ругают, его могут наказать, но он все же не находится в ежедневном, больше того — ежечасном общении с господами. Чувство человеческого достоинства в нем пришиблено не до конца, хотя самое большее, на что он отваживается, это на раздраженно-нетерпеливые реплики на упреки, что «кафтан весь испорчен»: «...да ведь я... ну, да извольте... Да вить портной-то... Да первое портной...» Едва ли, впрочем, следует усматривать в этих репликах выражение осознанного протеста, которое склонны были придавать им некоторые постановщики «Недоросля». До значительно более полного отупления доведена Еремеевна. Она не просто дворовая, она — мамка Митрофана, так что могла бы быть в какой-то степени членом семьи. Сжившаяся с домом, она тем не менее не только не заслужила права на уважение со стороны своих хозяев, но терпит от них ежечасное унижение и притеснение. Еремеевна не за страх, а за совесть предана своим угнетателям. «Уж как больше служить, не знаешь... рада бы не токмо что... живота не жалеешь...» — всхлипывает она в ответ на упрек Простаковой в нерадивости. И этому можно

поверить. «Издыхну на месте, а дитя не выдам!» — кричит она Скотинину, когда тот хочет прибить Митрофана, и это не пустые слова, не простая угроза.

Поведение Тришки и Еремеевны обусловлено тем, что ни тот, ни другая не могут иметь ясного понятия о своей человеческой «должности», или, вернее, оно искажено в них рабской покорностью барской воле. Из представителей социальных «низов», изображенных в комедии, только один учитель арифметики, отставной сержант Цыфиркин, обладает чувством собственного достоинства, ибо долгие годы своей сознательной жизни служил не господам, а отечеству.

Итак, «Недоросль» — антикрепостническая пьеса, и в этом ее главное значение. А между тем сам Фонвизин, как и многие другие представители передовой общественной мысли его времени, еще не поднялся до прямого отождествления «рабства» и «крепостного права». Не осуждение крепостного права как такового, а лишь обличение «...тех злонравных невежд, которые, имея над людьми своими полную власть, употребляют ее во зло бесчеловечно», — вот какую непосредственную задачу ставил перед собой Фонвизин. А «злонравие» помещиков он прямо связывал с «невежеством», и педагогическая сама по себе проблема воспитания выростала в проблему социальную. Однако, не посягая на крепостное право вообще, Фонвизин искал ему некое моральное оправдание. И таким моральным оправданием была в его глазах служба дворян государству. Вот почему одну из основных причин помещичьего «злонравия» он усматривал в указе Петра III о так называемой «вольности дворян» (1762), предоставившем дворянам право служить или не служить по их желанию. Впоследствии Пушкин отозвался об этом указе как о таком документе, которым «предки наши столько гордились», но которого «справедливее должны были бы стыдиться». Если крепостное право расценивалось ранее как награда дворянству за его службу государству, то теперь превращалось в сословную привилегию, юридически освещавшую неограниченную власть помещика над личностью, трудом и собственностью крестьянина.

В пятом, заключительном действии комедии сатирически раскрыто распространенное в массовых кругах дворянства понимание указа 1762 года как безграничного оправдания своего помещичьего произвола. В ответ на слова Правдина «тиранствовать никто не волен» Простакова

бросает реплику: «Не волен! Дворянин, когда захочет, и слуги высечь не волен! да на что ж дан нам указ-от о вольности дворянства?»

Понятно поэтому, почему так пересекаются в «Недоросле» тема дворянского воспитания и тема службы дворянства государству. Слово «недоросль», как уже видно из данного ранее объяснения, не заключало в себе ничего обидного или пренебрежительного, но оно стало зазорной кличкой после того, как Фонвизин в своей комедии вывел тупоумного лодыря, неуча и маменькина сына Митрофана. Ему идет уже шестнадцатый год, а ведь указ Петра I (1714) предписывал дворянину начинать службу с пятнадцатилетнего возраста. Преемники Петра продлили срок пребывания в недорослях до двадцати лет, но при условии расширения круга «указных наук». Знание же арифметики и геометрии, равно как и элементарные навыки в грамоте, были обязательны на первом этапе обучения. Указом даже был определен «штраф такой, чтоб не вольно будет жениться, пока сего выучится». Тот, кто в пятнадцать лет не выдерживал проверки своих знаний, зачислялся в военную службу рядовым без права дальнейшего повышения в чинах.

Легко представить себе, что случилось бы с Митрофаном, если бы на поверочном испытании повторилась сцена экзамена в четвертом действии комедии:

П р а в д и н. Дверь, например, какое имя: существительное или прилагательное?

М и т р о ф а н. Дверь, котора дверь?

П р а в д и н. Котора дверь! Вот эта.

М и т р о ф а н. Эта? Прилагательна.

П р а в д и н. Почему же?

М и т р о ф а н. Потому что она приложена к своему месту. Вон у чулана шеста неделя дверь стоит еще не навешена: так та покамест существительна.

Правда, к тому времени, в которое развертывается действие «Недоросля», многое оставалось только на бумаге, на деле же происходило другое. Дворяне пользовались всеми возможными способами, чтобы обходить закон. Митрофан учится уже четыре года, но так ничему и не научился. Лишь «лет через десяток» намеревается маменька отпустить его из дома «в службу», где он «всего натерпится». Впро-

чем, есть у нее и обнадеживающий пример: «Из нашей же фамилии Простаковых... на боку лежа, летят себе в чины. Чем же плоше их Митрофанушка?»

В своей комедии Фонвизин стремился к типизации отрицательных явлений действительности. Самодуры помещика захолустья Простаковы и Скотинины во многом оказываются сродни и представителям столичных верхов. Но, обличая помещиц «злонравие», писатель не ставил своей целью, говоря языком того времени, «охуждать» все дворянское сословие. В противовес искаженной «морали» отрицательных персонажей выдвигаются в «Недоросле» этические правила «честных людей». Главным выразителем их взглядов выступает любимый персонаж Фонвизина, своего рода рупор его собственных мыслей Стародум. Первым признаком «честного человека» является в представлении Стародума выполнение им своего долга перед отечеством. В образе Митрофана показан «дворянин, недостойный быть дворянином» («подлее его ничего на свете не знаю», — заявляет Стародум — Фонвизин). В качестве контраста ему выведены положительные образы дворян, исполняющих свой долг перед государством. В этих образах олицетворены два вида службы: военная (офицер Милон) и гражданская (чиновник наместничества Правдин).

Самым именем Стародума, в полном смысле слова своего героя, Фонвизин подчеркнул, что нравственные принципы, которые отстаивает главный положительный персонаж «Недоросля», не принадлежат современной ему действительности. Идеалы Фонвизина — Стародума обращены в прошлое, в эпоху Петра I, отчасти им идеализируемую. В ту пору, когда создавался «Недоросль», в этой обращенности к прошлому, сравнительно еще не столь далекому, заключался определенный политический подтекст. Как известно, и сама Екатерина II, и многие из ее придворного окружения всячески старались установить историческую преемственность между нею и ее великим предшественником. Не сравнение, а именно противопоставление двух эпох, с постоянной отдачей преимущества Петровской эпохе, в прямой или скрытой форме проходит через всю комедию Фонвизина.

Не случайно, что именно оглядка на историческое прошлое помогает Фонвизину наметить выход если не для устранения, то для смягчения основного социального противоречия его времени, составляющего сюжетную основу «Недо-

росля». Этот выход он усматривает в возрождении забытого указа Петра I (1722) об опеке над помещиками, «подданных своих мучающих». На этом и построена развязка комедии, в то время несколько необычная в драматургической практике.

В композиционном отношении эта развязка находится в своеобразном переплетении с развитием любовной интриги. Согласно драматургическим правилам классицизма, любовная интрига считалась обязательной в комедии. Соблюдает это условие и Фонвизин, но полностью подчиняет его задачам социальной сатиры. Любовь двух молодых людей, Софьи и Милона, не интересует его с точки зрения раскрытия их психологических состояний. Она служит ему лишь одним из средств для изображения «злонравных» характеров тех людей, с которыми столкнула их судьба и которые в корыстных целях стараются воспрепятствовать их браку.

Попытка Простаковой насильственно выдать Софью замуж за Митрофана играет важную роль в пьесе, подготавливая ее развязку. При этом в комедии, в сущности, две развязки. Одна замыкает собственно любовную линию сюжета, вторая завершает основную социальную коллизия пьесы.

В самом начале пятого действия «Недоросля» из диалога Правдина со Стародумом зритель узнает, что сведения о «бесчеловечии злой помещицы» дошли, наконец, до губернских властей. Правдин получил предписание «взять под опеку» дом и деревни Простаковой. Этот диалог прерывается появлением на сцене Софьи, ищущей защиты у Стародума, Милона, только что с оружием в руках предотвратившего похищение ее из дома, и Еремеевны, раскрывающей коварный замысел своей хозяйки — обвенчать Софью с Митрофаном.

В следующем явлении, в присутствии всех трех Простаковых, Правдин предлагает Стародуму, как дяде, а Милону, как жениху Софьи, «требовать от правительства, чтоб сделанная ей обида наказана была всею строгостью законов» и Простакова была отдана под суд за нарушение «гражданского спокойства». Но Софья слишком счастлива тем, что устранены препятствия к ее браку с Милоном, и не намерена сводить личных счетов с Простаковой. Прощает ее и Стародум. Казалось бы, на этом комедия могла бы и кончиться. Добродетель в лице Софьи и Милона восторжествовала. Порок в лице Простаковой понес моральное осуж-

дение. Драматургические законы комедии классицизма соблюдены. Но для Фонвизина этого мало, ибо поставленная им в «Недоросле» идейная задача требовала иной развязки. «Злая помещица», «госпожа бесчеловечная» еще ждет своей кары. И она сама, едва узнав о великодушии Стародума, вызывает окончательную развязку пьесы новым взрывом своего «бешенства»: «Простил! Ах, батюшка!.. Ну! Теперь-то дам я зорю канальям своим людям! Теперь-то я всех переберу поодиночке. Теперь-то попытаюсь, кто из рук ее выпустил. Нет, мошенники! Нет, воры! Век не прошу, не прошу этой насмешки». И тогда Правдин «важным голосом» излагает содержание еще накануне полученной им бумаги. Только такая развязка по-настоящему исчерпывает в глазах Фонвизина сюжет «Недоросля» как антикрепостнической пьесы.

Однако, призывая к законодательному упорядочению взаимоотношений между помещиками и крестьянами, Фонвизин разделял общее заблуждение современных ему сатириков, которые, по словам Н. А. Добролюбова, «от ничтожнейших улучшений ожидали громадных следствий». Но есть в заключительной сцене «Недоросля» одна реплика, свидетельствующая о невольной победе Фонвизина-художника над Фонвизиним-идеологом. Эта реплика принадлежит Еремееву. Взятая под опеку, грубо отвергнутая Митрофаном, Простакова падает в обморок. Софья и Еремеевна бросаются помочь ей. Но, помогая своей госпоже, Еремеевна, всмотревшись в ее лицо и всплеснув руками, говорит Стародуму: «Очнется, мой батюшка, очнется». Так забитая дворовая женщина нечаянно оказывается дальновиднее не только положительных персонажей, но и автора. Своей репликой она подсознательно выражает горькую истину: в стране, где Простаковы и Скотинины исчисляются тысячами, а Правдины — единицами, любые законы бессильны ограничить ужасы крепостничества. Простакова не так уж далека от истины, спрашивая Правдина: «Не возможно ли как-нибудь указ поотменить? Все ли указы исполняются?»

\* \* \*

«Недоросль» создавался в эпоху, когда господствующим литературным направлением в России продолжал быть классицизм, утвердившийся в середине XVIII века. Все виды и роды литературного творчества были строго регла-



ментированы. Обязательным правилам театральной эстетики, естественно, подчинялся и Фонвизин в работе над своей комедией.

Классицизм ставил перед комедиографом задачу не только развлекать и сместить зрителя, но и воспитывать. Обличая порок, автор комедии должен был представить его таким, чтобы он внушал к себе отвращение. Но отрицательному явлению надлежало противопоставить явление положительное, либо действительно существующее, либо воображаемое. Это явление следовало показывать в качестве образца, примера для подражания.

В соответствии с этим требованием действующие лица в «Недоросле» разделены поровну на отрицательных и положительных. В группу отрицательных персонажей входят Простакова, Простаков, Митрофан и Скотинин. Центром ее является сама Простакова. Группу положительных действующих лиц составляют Стародум, Правдин, Софья и Милон. Всех их объединяет Стародум. Остальные семь персонажей (Тришка, Еремеевна, трое учителей Митрофана, слуга Простакова и камердинер Стародума) не могут быть отнесены ни к той, ни к другой группе и нужны автору главным образом для создания социально-бытового фона пьесы.

Большинство персонажей комедии наделено «говорящими» фамилиями или именами, вообще широко применявшимися в русской сатирической литературе. Одни из них понятны сами собой и служат намеком на отличительное свойство характера (Скотинин, Стародум, Правдин, Вральман), социальную принадлежность (Кутейкин) или род занятий (Цыфиркин); другие нуждаются в раскрытии своего «подтекста». Так имя «София» означает по-гречески «мудрость». Оно стало ходовым именем для положительной героини, героини-любовницы в русских комедиях («Бригадир» Фонвизина, «Горе от ума» Грибоедова и др.). Имя «Митрофан» в переводе с греческого значит «являющий свою мать», «подобный матери». Еще Вяземский усматривал в Митрофане черты семейного сходства с Простаковой, а потому становится ясно, что недоросль неспроста назван Митрофаном. Вымышленное самим Фонвизиним имя «Милон» надо расшифровывать как производное от слов «мил он», то есть тот из претендентов, кто мил Софье. Наконец, если слова «простяк» и «простак» вполне выражают немудрящую натуру Простакова, то может вызвать

недоумение, почему именно такую фамилию дал Фонвизин главному отрицательному персонажу своей комедии, госпоже Простаковой. Но «простота» ее особого рода. За разъяснением следует обратиться к народной пословице: «Простота хуже воровства».

В изображении отрицательных персонажей Фонвизин достиг высокого художественного мастерства. Типичность таких созданных им образов, как Простаковы, Скотинин, Митрофан, сделала их нарицательными. Карикатура и гротеск (Скотинин, Митрофан) не нарушают реально-жизненного содержания образов, но резко подчеркивают их принадлежность к тому общественно-историческому укладу, сущность которого они призваны выражать.

Значительной сложностью отличается центральный образ комедии — самой Простаковой. В этом образе Фонвизин показал не только тиранку-помещицу, но нечто посвоему не менее страшное: безрассудно любящую мать, у которой любовь к сыну облекается в крайне примитивную, чисто животную форму. Такой любовью она готовит сама себе заслуженное наказание. И это наказание наступает в финале пьесы, когда, лишенная помещичьей власти, она бросается к «сердечному другу Митрофанушке», а он безжалостно отталкивает ее: «Да отвяжись, матушка, как навязалась...»

Образы Простаковой и Митрофана показывают, что через всю комедию Фонвизина проходит мысль, которая с давнего времени, начиная с сатиры Кантемира «О воспитании» (1738—1739), стала достоянием русской литературы: родители узнают по их детям. К этой мысли неоднократно возвращался в своих произведениях замечательный русский сатирик-просветитель Н. И. Новиков. В одном из своих сатирических очерков он рассказывает: «Я был вчерась в гостях у Дремова... Большую часть времени препроводили мы в разговорах, особливо рассуждали многие очень хорошо о худом воспитании детей, и я утверждал, что ежели у кого дети худы, так те должны жаловаться на самих себя, потому что или нерачиво их воспитывали, или слепую любовь к детям сами их избаловали».

Все сказанное здесь полностью применимо к Простаковой и к ее сыну Митрофану, не столько воспитываемому, сколько выращиваемому ею. «Невежество ... в коем рос Митрофанушка, и примеры домашние должны были готовить в нем изверга, какова мать его, Простакова,— писал

Вяземский.— Именно говорю изверга, и утверждаю, что в содержании комедии «Недоросль» и в лице *Простаковой* скрываются все пружины, все лютые страсти, нужные для соображений трагических».

Еще дальше шел известный писатель В. Ф. Одоевский, прямо считавший «Недоросля» трагедией. Развивая эту мысль, можно сказать, что с Фонвизина трагичность комедии стала одной из национальных особенностей русской драматургии.

С реальной русской действительностью в той или иной степени связаны и положительные персонажи «Недоросля». Фонвизин воплотил в них не только свое представление о «честных людях», какими они должны быть, но и свои наблюдения над теми, в ком он видел их живое олицетворение. Конкретность биографии Стародума — единственного из действующих лиц комедии, чья жизнь может быть прослежена в своих основных вехах, — возможность установления некоторого различия во взглядах между ним и Правдиным, наличие реальных черт передового русского офицера в образе Милона — все это указывает на то, что писатель старался избежать безличности в их обрисовке, пытался их индивидуализировать. Тем не менее, очевидно в силу присущей им дидактико-моралистической тенденции, положительным персонажам «Недоросля» все же недостает жизненной убедительности и художественной полноты. Это зависело от того, что сама окружающая действительность еще не давала материала для полноценных образов-типов.

Самый значительный из выведенных в комедии Фонвизина положительных образов — бесспорно Стародум. Именно он выступает единомышленником автора по всему кругу затронутых в «Недоросле» социальных, политических, нравственных и педагогических вопросов. Примечательно, что из биографии Стародума мы не узнаем одного: был ли он сам помещиком (Правдин владел «деревеньками» в том же наместничестве, что и Простаковы). Зато нам известно, что, не ужившийся при дворе, Стародум отправился в Сибирь, «в ту землю, где достают деньги, не променявая их на совесть, без подлой выслуги, не грабя отечества; где требуют денег от самой земли, которая поправосуднее людей, лицепрятия не знает, а платит одни труды верно и щедро». В предпринимательстве Стародума нашел отражение реальный процесс экономической жизни русского дворянства второй половины XVIII века, привлекавшей к себе большое

внимание Фонвизина (еще в 1766 году он перевел французский трактат «Торгующее дворянство, противоположенное дворянству военному»). Обогащение Стародума на золотых приисках имело своей целью обеспечить будущее своей племянницы. Говоря Софье: «Я нажил столько, чтоб при твоём замужестве не останавливала нас бедность жениха достойного», Стародум не связывает ее благосостояния с владением крепостными душами.

\* \* \*

Среди художественных особенностей «Недоросля», живо воспринятых на слух современниками Фонвизина, был исключительно красочный и резко индивидуализированный язык персонажей. По свидетельству театрального критика того времени, каждый из них «в своем характере изречениями различается».

Разговорная речь широких кругов среднего поместного дворянства очень точно передана Фонвизиним в языке отрицательных персонажей пьесы (Простаковых, Скотинина). Это язык более близкий к языку народа, чем к речевой манере образованных представителей дворянства. Лишь одна Простакова изредка пользуется фразами вроде: «дитя... деликатного сложения»; «Письмецо-то... какое-нибудь амурное», «Рекомендую вам», что не мешает ей коверкать слова «арифметика» и «география», превращая их в «арихметику» и «еоргафию», как это могла бы сделать и Еремевна. Лексике Скотинина полностью чужд какой-либо налет «светскости», даже в той скудной степени, в какой он прослеживается у Простаковой. Зато язык Простаковых и Скотинина обильно уснащен привычными в их быту народными пословицами и поговорками: «Не всякая вина виновата», «Суженого конем не объедешь», «На свое счастье грех пенять», «Где гнев, тут и милость», «Повинную голову меч не сечет». Афоризму, рожденному народной мудростью, «Ученье — свет» Скотинин противопоставляет свою перефразировку, построенную по тому же образцу: «Ученье — вздор». Речь отрицательных действующих лиц «Недоросля» буквально пересыпана всевозможными просторечными словами и оборотами, придающими ей живую непринужденность.

До тонкости продуман и разработан Фонвизиним даже язык второстепенных персонажей. В сущности, слово «вто-

ростепенных» здесь неуместно. Создается впечатление, что автор сочетал в себе и будущего режиссера пьесы, и для него не существовало разницы между главными и эпизодическими персонажами. Ему важно было заранее представить себе место каждого из них в сценическом ансамбле.

Очень метко индивидуализирован Фонвизиним язык учителей Митрофана.

В соответствии со своей прошлой военной службой Цыфиркин усвоил своеобразный мещанско-солдатский лексикон. Он балагурит по-солдатски, применяя в шуточном смысле разные военные термины («...сегодня к здешнему обеду провианту не стало...», «Я сам видал здесь беглый огонь в сутки сряду часа по три»).

Грамоте обучает Митрофана бывший семинарист, «дьячок от Покрова» Кутейкин. Для него характерно «обгрывание» церковнославянских изречений и словосочетаний, приобретающих в контексте пьесы комический оттенок («И в тебе смятется сердце твое, Пафнутьевич?», «Зубы грешника сокрушу», «Посрамихся, окаянный»).

«По-французски и всем наукам» учит недоросля Вральман, в прошлом кучер у Стародума. В доме Простаковых Вральман живет на положении гувернера и в качестве иностранца пользуется вниманием со стороны хозяев. Таких самозванных учителей из полуграмотных заезжих иностранцев в то время немало было в дворянских семьях. Фамилия его носит явно каламбурный характер. Разумеется, ничему научить Митрофана он не может, даже если бы недоросль и не был лентяем (недаром «он робенка не неволит»). Вральман говорит на ломаном русском языке, в котором попадаются исковерканные народные поговорки и просторечные словечки, перенятые им у своих русских коллег-кучеров, лакеев и крепостных слуг («Я сам терта калашь», «...лютей пасматреть и сепя покасать»).

Воспроизведение речевых особенностей блистательно служит автору как для социально-бытовой, так и для индивидуально-психологической характеристики персонажей.

Отрывистая, повелительная, то и дело срывающаяся на прямую брань речь Простаковой буквально с первых же произнесенных ею слов изобличает разнузданный и жестокий нрав этой помещицы-крепостницы. Но, когда нужно, она может прикинуться и заискивающе-подобострастной, и униженно-просительной. Так обращается она к Стародуму и к Правдину.

Как нельзя лучше передает отталкивающую сущность Митрофана его грубая манера изъясняться. По меткому выражению Цыфиркина, он «завсегда без дела лаяться изволит».

Колоритна, несмотря на свою примитивность и, если можно так сказать, «животность», речь Скотинина.

Сравнительно с яркой выразительностью и многообразием языка отрицательных и второстепенных персонажей речь положительных действующих лиц кажется более однотипной и лишенной внутренней динамики. Общим ее признаком является логическая завершенность фраз, их литературно-книжное построение, обилие словосочетаний, являющихся буквально переводом с французского. Как известно, их было много в речевом обиходе образованных слоев дворянства, и Фонвизин в данном случае не грешит против действительности.

Но наряду с этими общими чертами в языке положительных персонажей «Недоросля» наблюдаются и некоторые отличия. Так, например, канцелярские обороты в языке Правдина естественно объясняются навыками его чиновничьей службы («Я определен членом в здешнем наместничестве», «Я уведомил уже о всех здешних варварствах нашего начальника и не сомневаюсь, что унять их возьмутся меры»). Характеру Стародума соответствует внешне спокойный, величаво-плавный, строго обдуманый склад речи, словно несущий на себе отпечаток многолетнего жизненного опыта. Свои рассуждения он любит подкреплять афоризмами, по содержанию и стилю напоминающими те, что мы встречаем в публицистических и сатирических произведениях Фонвизина: «Честнее быть без вины обойдену, нежели без заслуг пожаловану», «Без знатных дел знатное состояние ничто», «Угнетать рабством себе подобных беззаконно». Народные пословицы и поговорки в диалогах положительных персонажей «Недоросля» встречаются как исключение, что обнаруживает определенный разрыв между речевой практикой образованных кругов дворянства и живым народным языком.

\* \* \*

Начало работы Фонвизина над «Недорослем» в точности не установлено. По всей вероятности, оно относится к самому концу 1770-х годов. Завершена комедия в январе —

феврале 1782 года. Первые чтения пьесы в частных домах сопровождались «громким успехом». В процессе работы Фонвизин постоянно пользовался советами и указаниями знаменитого петербургского актера И. А. Дмитриевского, выступившего потом в роли Стародума.

«Недоросль» был написан Фонвизиним в то время, когда лучшие умы России пытались извлечь для себя уроки из недавних событий крестьянской войны 1773—1775 годов, отдать себе отчет в тех причинах, которые едва не привели феодально-дворянское государство, по словам Фонвизина, «на самый край конечного разрушения и гибели». Подавив сопротивление народа, самодержавное правительство Екатерины II вступило на путь дальнейшего укрепления и расширения привилегий господствующего класса. Крестьянские массы оказывались еще более бесправными и фактически беспомощными перед лицом закона. В этих исторических условиях вопросы, поставленные в «Недоросле», приобретали особую политическую остроту и злободневность.

Вот почему путь «Недоросля» на сцену не был легким.

Современники вспоминали о «стрелах злобных», с помощью которых лица, почувствовавшие себя задетыми в комедии, попытались воспрепятствовать ее постановке. По-видимому, для устранения этих препятствий Фонвизину, со своей стороны, пришлось обратиться к чьему-то влиятельному покровительству.

24 сентября 1782 года состоялась премьера спектакля на сцене Вольного российского театра. Сам автор принимал непосредственное участие в режиссуре. По его свидетельству, в пьесе «не изменено ни одного слога» и «успех был полный». Один из очевидцев рассказывал, что «сцены комические возбуждали в зрителях мимолетный смех, а серьезные обращали на себя все внимание публики, которая в то время любила такие разглагольствия на сцене, если они были наполнены колкими замечаниями на светские обычаи и слабости того времени». Воспитательное воздействие пьесы Фонвизина, в частности, проявилось и в том, что многие, узнав себя в Простаковых, тогда же изгнали учителей, подобных Вральману.

Но реакция зрителей и театральных критиков на комедию Фонвизина отнюдь не была однородной. Наблюдалась попытка скомпрометировать ее жизненную правдивость и тем самым приглушить сатирическое звучание. Очень ско-

ро, еще при жизни автора, на спектаклях при дворе изымались гневные тирады Стародума против придворных порядков и придворных нравов. Постепенно большому усечению стали подвергаться вообще все моралистические рассуждения положительных персонажей как «главному предмету совсем посторонние» и замедляющие действие. В результате к середине XIX века в практике театров утвердился сильно урезанный и идейно обедненный сценический вариант пьесы.

Заслуга восстановления на сцене полного авторского текста комедии Фонвизина принадлежит советскому театру.

До нас дошли сравнительно ранние свидетельства об особенном успехе «Недоросля» у демократического зрителя. Это показывает, что сразу же по своем появлении пьеса Фонвизина оправдала название «комедии народной», впоследствии данное ей Пушкиным.

Гоголь считал возможным сравнивать «Недоросля» только с одной русской комедией, появившейся около полувека спустя, — «Горем от ума» Грибоедова. Лишь в этих двух пьесах, в отличие от других пьес русского комедийного репертуара, «уже не легкие насмешки над смешными сторонами общества, но раны и болезни нашего общества, тяжелые злоупотребления внутренние, ...беспощадной силой иронии выставлены в очевидности потрясающей». Эта «потрясающая очевидность» в изобличении социальных зол русской крепостнической действительности позволила Гоголю назвать комедии Фонвизина и Грибоедова «истинно общественными комедиями». В этом Гоголь усматривал не только национальное, но и мировое их значение. «...подобного выражения, сколько мне кажется, не принимала еще комедия ни у одного из народов».

«Недоросль» Фонвизина, комедия «истинно общественная» и «народная», — единственная из всех пьес отечественной драматургии XVIII века, прочно утвердившаяся в репертуаре советского театра.



**САТИРИЧЕСКОЕ  
ВОЗЗВАНИЕ  
К ВОЗМУЩЕНИЮ**

(«Путешествие из Петербурга в Москву»  
А. Н. Радищева)

Восьмого сентября 1790 года в Санкт-Петербургское губернское правление был доставлен секретный арестант Петропавловской крепости Александр Радищев. Здесь больному узнику объявили указ о замене ранее вынесенного смертного приговора ссылкой в далекий сибирский острог Илимск «на десятилетнее безысходное пребывание».

Вечером того же дня он узнал, что его немедленно отправляют «за крепчайшею стражей» в Новгород. Оттуда — через Москву, Казань, Иркутск — к месту ссылки.

Радищева вывели из губернского правления. У подъезда ждала кибитка, на которой предстояло совершить путешествие по принуждению. Чиновники спешили исполнить приказ императрицы. Они не позволили ссылке проститься с родными, не дали возможности собраться в дальний путь, запастись теплой одеждой. Радищева отправляли в легком платье, в каком он был арестован 30 июня 1790 года. А тут неожиданно ударили ранние сентябрьские заморозки. Кто-то из стражи, сообразив, что легко одетый и больной арестант не доедет и до Новгорода, снял с плеч

сторожа губернского правления тулуп и отдал его Радищеву.

У кибитки собралась толпа. С любопытством смотрели горожане на преступника из «благородных» в кандалах. Те, что были посмелее, подходили ближе, желая получше разглядеть эту «редкую птицу» (так, по словам Радищева, называли его простые люди во время пути в Сибирь), высказывали сочувствие, жалость. Мягко улыбаясь, Радищев, отвечая на вопросы, сказал: «Блаженны изгнаны правды ради».

Стражники усадили Радищева в кибитку, лошади с места пошли рысью. Начиналась трудная дорога — предстояло проехать почти через всю Россию: от Петербурга до Илимска считали 6788 верст.

Ссылка подводила итог прожитой жизни, смыслом которой было создание книги, названной им «Путешествие из Петербурга в Москву». Как же была написана осужденная самодержавием революционная книга? Каково содержание этой книги, которая запомнилась России навечно? Какую жизнь прожил человек, создавший ее?

I

Александр Николаевич Радищев родился в 1749 году в Москве в дворянской семье. Детство провел в имении отца, селе Немцово, недалеко от Москвы. «Начальное образование души» получил под руководством крепостных крестьян — няни Прасковьи Клементьевны и дядьки Петра Мамонтова, обучившего мальчика грамоте. Открытие в 1755 году, по проекту Ломоносова, первого русского университета в Москве изменило судьбу мальчика. Директором университета был назначен А. М. Аргамаков, дальний родственник матери Радищева, урожденной Аргамаковой. Дети Аргамаковых занимались дома с преподавателями и профессорами университетской гимназии. Воспользовавшись родственными связями, отец Радищева отвез мальчика в 1756 году в Москву и оставил жить и учиться в семье родственника.

В 1762 году, в результате государственного переворота, на престол взошла Екатерина II (супруга скоропостижно умершего Петра III). В том же году она издала указ о создании в Петербурге Пажеского корпуса. В числе зачисленных в корпус пажей оказался и Радищев, которому не дали

закончить курс наук в Московском университете. Так начался новый, петербургский период жизни Радищева.

На берегу Невы, против угрюмой каменной громады Петропавловской крепости, среди одноэтажных домов, огороженных ветхими заборами, одиноко возвышался Зимний дворец, только что построенный по проекту архитектора Растрелли. Это — резиденция русских царей. Рядом, у самого устья Зимней канавки, в полуразрушенном доме, — Пажеский, ее величества корпус.

Несколько десятков юношей знатного происхождения готовились здесь к придворной службе. Они изучали иностранные языки (французский и немецкий), артиллерию, географию и фортификацию (военно-инженерное дело), механику и танцы, алгебру и фехтование, геральдику (особо важная для пажей наука о дворянских гербах и родословных) и «науку составления коротких комплиментов, по вкусу придворному учрежденных». В обязанности пажы входили и дежурства в Зимнем дворце при особах императорской фамилии.

В корпусе Радищев подружился с Алексеем Кутузовым. Их поселили в одной комнате. После занятий, утомлявших своей пустотой, после долгих дежурств во дворце, оказавшись вместе, они делились впечатлениями об увиденном и услышанном. В свободное от занятий и дежурств время они гуляли по городу, знакомились с его достопримечательностями, посещали книжные лавки. В них продавались русские книги и произведения английских, немецких и французских авторов. Знание французского языка позволило Радищеву познакомиться с новым философским и общественным учением, которое именно в 1760-е годы широко распространялось в различных странах Западной Европы, дошло и до Петербурга.

Новое учение было учением о человеке. Французские философы и поэты, историки и писатели повели борьбу за человека, за его свободу и независимость, за его права и счастье.

В ту эпоху в феодальных государствах Европы общество было разделено на сословия дворян и крестьян. Дворяне объявлялись «благородными», они обладали правами и властью. Крестьян же презрительно называли «подлым народом», лишали всяких прав, на основании законов их заставляли работать на помещиков-дворян. Разделение на богатых и бедных, рабов и господ освящалось

религией, благословлялось церковью, охранялось могущественной властью монархов.

И вот всему этому многовековому строю жизни была объявлена война: Монтескье и Вольтер, Руссо и Гельвеций, Гольбах и Дидро и многие писатели и философы Франции, ученые и публицисты обрушились на деспотизм монархов и паразитизм дворянства, на феодальный строй, объявив его учреждения и законы, религию и мораль неразумными. Неразумно и противно природе разделять людей на сословия, ибо все люди от рождения равны, провозгласили они. Неразумно и нелепо видеть достоинства людей в титуле, в знатности рода, в заслугах предков, в богатстве. Истинные достоинства, учили они, в способностях, в уме, в делах человека, в его талантах и чувствах. Понятия же «дворянин» и «крестьянин», «ремесленник» и «купец» ничего не определяют в нравственном достоинстве, ибо каждый прежде всего — человек. А каждый человек отличается от другого своей индивидуальностью, своей личностью, своими способностями, своим характером: он может быть глупым или умным, смелым или трусом, благородным или подлым, энергичным или ленивым, равнодушным или отзывчивым, жестоким или добрым.

Сильные в своей беспощадной критике общественных пороков, философы и писатели XVIII века не были способны понять действительные причины неравенства и угнетения. Они всё объясняли несовершенством человека. Что же надлежало делать в этих обстоятельствах? Раз наибольшее число общественных бедствий происходит от невежества, следует просвещать человека, учили французские философы. Могучим оружием просвещения людей должна стать книга. Философские трактаты, трагедии и комедии, учебники, басни, романы должны рассеять заблуждения, осмеять пороки, представить во всей неотразимой силе истину о человеке, о его правах, о его свободе, о его душевном богатстве.

Во Франции философ Дидро и математик Д'Аламбер организовали издание «Энциклопедии». Этот многотомный труд стал сводом достижений новой науки, учебником политики и морали, собранием ожесточенных нападок на феодальные неразумные порядки, политику монархов, церковь. Ученых и писателей, объединившихся вокруг этого издания, стали называть энциклопедистами или просветителями, поскольку все надежды на обновление человеческого

общества они возлагали на просвещение человека, на его воспитание.

Но человека воспитывают не только книги и люди, а и законы, определяющие его жизнь в обществе. Если люди плохи, то, значит, виноваты законы, и их следует заменить хорошими. Законы, созданные по нормам разума, учили энциклопедисты, изменят нравы, люди будут исправляться, пороки исчезать. Так наука о человеке связывалась с наукой о государственном правлении. Монарх, издающий законы, должен овладеть этой наукой. Поскольку до сих пор везде издаются плохие законы, значит, монархи, так же как и другие люди, испорчены, им неизвестна истина, и потому их следует просветить. Так родилась политическая концепция просветителей — просвещенный абсолютизм.

Французские просветители выражали интересы всего народа. Но сами они боялись революционной энергии народа. Одним из глубоких заблуждений просветителей была их вера в мирный путь социальных преобразований, их надежда, что удастся найти монарха, который станет издавать справедливые законы, основываясь на их учении о правах человека. Эта вера заставляла искать контактов с европейскими монархами. Вольтер сблизился сначала с прусским королем Фридрихом II, а затем с русской императрицей Екатериной II. Вслед за ним с Екатериной установил тесные связи Дидро. Монархи заигрывали с просветителями, используя их славу для укрепления своего авторитета, обещали следовать их советам и жестоко обманывали своих советчиков.

В первый же год своего царствования Екатерина II вступает в переписку с Вольтером, Д'Аламбером, Дидро и Гриммом. Узнав о преследовании энциклопедистов во Франции, Екатерина выражает готовность продолжить издание крамольной «Энциклопедии» в России. Она находит повод оказать щедрую материальную поддержку Дидро, когда ему оказались нужны деньги для продолжения печатания этого издания.

Вольтер пишет Дидро: «Ну вот, прославленный философ, что скажете вы о русской императрице?.. В какое время живем мы! Франция преследует философов, скифы им покровительствуют...» Он же торжественно сообщает Екатерине о признании ее «республикой философов»: «Всякая черта вашей руки есть памятник славы вашей. Дидерот, Д'Аламбер и я созидаем вам алтари».

В этих условиях новая политическая акция изменила судьбу Радищева: провозглашая свое намерение искоренить преступления в судах, восстановить справедливость и законность, Екатерина II издала в декабре 1763 года указ о необходимости «присутственные места наполнять членами честными и достойными». Потребность в образованных юристах определила ее решение послать в Лейпцигский университет группу молодых людей для обучения на юридическом факультете.

В Лейпциг должны были отправиться лучшие из пажей. Среди них оказались Радищев и Кутузов. Из Петербурга Радищев вместе со своими новыми друзьями выехал 23 сентября 1766 года.

На юридический факультет лучшего немецкого университета Радищев был зачислен в феврале 1767 года, в возрасте семнадцати лет. Действуя «по собственному произволению», он, помимо юридических наук, изучал литературу, естественные науки, слушал лекции на медицинском факультете. Университет дал ему отличные знания, помог овладеть в совершенстве несколькими иностранными языками.

Среди русской молодежи, посланной Екатериной II учиться в Лейпциг, старшим по возрасту был Федор Ушаков, с которым и сблизился Радищев, и его друзья — Кутузов и Рубановский. Под руководством Ушакова молодые люди самостоятельно изучали философские и политические сочинения великих французских мыслителей — Гельвеция и Руссо, Мабли и Дидро. Именно у этих философов, признавался Радищев, он «учился мыслить», усваивал их идеал свободного и независимого человека.

Но не только лекции профессоров и книги воспитывали юношу — его воспитывала сама жизнь. В качестве инспектора Екатерина приставила к русским студентам невежественного, деспотического и корыстолюбивого майора Бокума. Значительную часть денег, отпускаемых на пищу и одежду студентов, Бокум присваивал. Студенты жили впроголодь, ходили в поношенном платье, в зимние месяцы мерзли в нетопленных комнатах. Мало того: Бокум постоянно издевался над юношами, унижал их достоинство, запрещал посещать лекции особо полюбившихся профессоров.

Доведенные до крайности, студенты подняли бунт. Восставших арестовали и предали суду. Но они сумели тай-

но переслать письмо-жалобу русскому послу в Дрездене. Вмешательство посла предотвратило расправу. Бунт дал свои результаты: улучшились условия жизни, Бокум не ограничивал больше их свободы, студенты «с того времени жили... почти ему не подвластные». Радищев сделал из столкновения с Бокумом важный вывод: только сопротивляясь, только поднимая мятеж против деспотической власти, человек может добиться победы, отстаивая свою свободу и достоинство... Вот почему Радищев считал, что для него бунт против Бокума — это «одна из знаменитейших эпох жизни».

Незадолго до окончания университета, в 1770 году, Радищеву суждено было пережить огромную горе — неожиданно умер его друг и наставник Федор Ушаков, умер в расцвете сил, двадцати трех лет от роду...

## II

В конце ноября 1771 года в Петербург, после окончания Лейпцигского университета, вернулся Радищев вместе со своими друзьями — Кутузовым и Рубановским. Молодые люди были зачислены протоколитами в правительствующий Сенат. Здесь три юриста прослужили полтора года, а затем перешли в армию. Радищев был определен на должность обер-аудитора (прокурора) Финляндской дивизии.

Служба в Сенате ежедневно обогащала Радищева наблюдениями над жизнью государства и народа. Он знакомился с правлением Екатерины II, многочисленные документы красноречиво говорили о деспотизме помещиков, о бесправии крепостных, о незаконных в судах, о взятках и преступлениях крупных чиновников, торговавших интересами отечества.

Служба в дивизии была особенно поучительной. На обязанности обер-аудитора был разбор дел беглых рекрутов. Допрашивая пойманных беглецов, Радищев узнавал о частых случаях жестокого обращения помещиков с крепостными, о незаконной продаже помещиками неугодных им крестьян в армию, оказывался свидетелем чудовищных преступлений офицеров-начальников, которые до смерти забивали палками безвинных солдат. Все это возмущало душу Радищева, рождало гнев против мучителей народа.

В годы службы Радищева в Финляндской дивизии

Россию потрясло грандиозное крестьянское восстание, возглавленное Емельяном Пугачевым. Оно свидетельствовало о непримиримой ненависти крепостных к своим господам-помещикам, о тяжести рабства, о желании народа силой добыть желанную свободу. Но крестьянское восстание не привело к победе. Осенью 1774 года восставшие были разбиты. 10 января 1775 года Пугачева казнили в Москве... Восстание было жестоко подавлено. В марте 1775 года Радищев, видимо не желая участвовать как военный прокурор в расправе над «возмутителями», вышел в отставку. Было ему тогда двадцать шесть лет.

В том же году Радищев женился на сестре своего друга Рубановского — Анне Васильевне. Других средств к существованию, кроме жалованья, он не имел. Пришлось вернуться на службу. В 1777 году он поступил в Коммерц-коллегию. Начальником ее был граф А. Р. Воронцов, либерально настроенный вельможа, находившийся в оппозиции к Екатерине II. Оценив по достоинству знания Радищева, его государственные способности, честность и неподкупность, Воронцов сблизился с ним. С 1780 года, по рекомендации Воронцова, Радищева назначили на большую и заметную в столице должность помощника управляющего таможенной. Управляющим таможенной был престарелый высокопоставленный чиновник Даль, так что практически все дела решал сам Радищев. В апреле 1790 года, после смерти Даля, Радищев был назначен управляющим таможенной.

Жил Радищев в ту пору в доме, который достался ему от родителей жены, на Грязной улице (ныне улица Марата), недалеко от Невской перспективы. Большой кабинет был заставлен книгами. Радищев много читал, делал выписки из сочинений по русской истории, обсуждал в переписке со своим другом Кутузовым различные философские вопросы, изучал английский язык, просматривал свежие книги и газеты, прибывавшие из Лондона и Парижа.

Внимательное изучение хода событий пугачевского восстания помогло Радищеву понять, как помещичий произвол и «тяжесть порабощения» заставили крестьян поднять руку на своих господ, вызвали желание справедливого «мщения» за притеснения, за обиды, за нищенскую бесправную жизнь. С потрясающей очевидностью раскрылась для него ненависть крепостных к своим поработителям. Впервые Радищев увидел великую энергию народа в общественном движении, его умение самостоятельно создать собственную



армию, узнал о выдвинутых «из среды народных» умных и талантливых руководителей восстания, которые одерживали победы над прославленными царскими генералами, авторов страстных вольнолюбивых манифестов, написанных от имени народного царя.

Оправдывая восстание Пугачева, Радищев был далек от его идеализации. Внимательному взору мыслителя открылись и многие слабые стороны народного возмущения. Восставшие не были достаточно организованы. Крестьяне поднялись на борьбу за волю и землю под царистским лозунгом: против Екатерины II, но за «народного», мужицкого царя. А Радищев к этому времени уже был противником всякой монархии.

В своих рассуждениях Радищев исходил и из опыта освободительной борьбы других народов. Вот почему, когда летом 1776 года тринадцать английских колоний в Северной Америке восстали против английского владычества, он стал тщательно следить за ходом событий, за сражениями народной армии, за организацией новой власти восставшими.

Война эта превратилась в значительное событие века. В огне освободительных боев народ силой оружия утверждал не только свою независимость, но и республиканский строй. Борьба английских колоний в Америке оказалась и первой в XVIII веке буржуазной революцией, предшествовавшей французской революции 1789 года.

Годы, последовавшие за разгромом пугачевского восстания, оказались важнейшими в духовном развитии Радищева. Энциклопедически образованный человек, находившийся в курсе идейной жизни России и Запада, он стал проверять известные ему идеи и учения просветителей опытом народной борьбы. «Опыты суть основание всего естественного познания», — пишет Радищев. Только руководствуясь «светильником опытности», только «взяв на помощь историю», можно увидеть наивность просветительской веры решить все социальные проблемы путем воспитания, можно вскрыть их заблуждения, понять вред «умствований» и открыть для себя «правила, народным правлениям приличные».

Став революционером, Радищев отверг политическую теорию французских и русских просветителей, возлагавших надежды на мудрые реформы просвещенного монарха. Радищев твердо теперь знал, что свободу мог завоевать в

вооруженной борьбе с угнетателями только сам народ. В этой истине должно было убеждать многих, надо было воспитывать единомышленников. Так у Радищева рождаются планы книг, которые должны быть написаны в самодержавной России, где за проповедь идей революции, за призыв к народному восстанию его ждет жестокая расправа.

В начале 1783 года революционная война в Северной Америке закончилась победой народа. Радищев стихами приветствовал победивший народ:

К тебе душа моя вспаленна,  
К тебе, словутая страна,  
Стремится, гнетом где согбенна  
Лежала вольность попрана;  
Ликуешь ты! а мы здесь страждем!  
Того ж, того ж и мы все жаждем;  
Пример твой мету обнажил.

Стремление к свободе — самое прекрасное, самое высокое чувство человека. Главная задача поэта-революционера, живущего в рабской стране, — воспеть свободу, утвердить мысль о равенстве людей, об их праве вернуть себе отнятую у них вольность, вдохновить соотечественников на борьбу с угнетателями. Так родилась ода «Вольность», в которой Радищев не только приветствовал английскую XVII века и американскую революцию XVIII столетия, но и будущую русскую революцию, когда русский народ обретет волю и осудит на казнь своего царя. Русская революционная мысль оказалась впервые изложенной поэтическим словом.

Событиям жизни в Лейпцигском университете Радищев посвятил повесть «Житие Федора Васильевича Ушакова». Но делом всей жизни Радищева-писателя стала книга «Путешествие из Петербурга в Москву», над которой он начал работать сразу же после окончания оды «Вольность».

### III

К лету 1789 года «Путешествие» было закончено и отдано в цензуру. И здесь Радищеву повезло: 22 июля петербургский полицмейстер Рылеев, дававший цензурные разрешения, подписал книгу к печати. Человек малограмотный, Рылеев, видимо, книгу не читал — ее название обмануло его: чего могло быть запретного в сочинении, которое,

по его мнению, походило на справочник для путешественников? Ведь и главы назывались так же, как станции на дороге из Петербурга в Москву. После, когда началось следствие, перепуганный полицмейстер явился к императрице, бросился на колени и слезно просил прощения: «Винovat, матушка!»

Чтобы напечатать революционную книгу, Радищев купил у московского книгоиздателя печатный станок и установил его в своем доме на Грязной улице. Так была открыта первая в России вольная типография. Книгу набирал сослуживец Радищева по таможне — Богомолов. Корректуру держал сам автор. Печатание начали в январе 1790 года и закончили в мае. Напечатано было 640—650 экземпляров. Тогда же были переданы первые 25 экземпляров для продажи купцу Зотову, торговавшему книгами в Гостином дворе по Суконой линии, в лавках № 15 и 16. (На следствии Зотов показал, что Радищев дал ему не 25, а 50 книг.) Через несколько дней книги были распроданы. Несколько экземпляров Радищев разослал знакомым и друзьям. Среди других «Путешествие» получил Державин.

Тем временем книга дошла и до Екатерины II. Чьи-то услужливые руки положили «Путешествие» на стол императрицы. Прочитав его, Екатерина пришла в величайшую ярость. Ее секретарь Храповицкий записал в своем дневнике: «Говорено с жаром и чувствительностью о книге «Путешествие из Петербурга в Москву». Открывается подозрение на Радищева. Сказать изволила, что сочинитель бунтовщик, хуже Пугачева». Немедленно был дан приказ сыскать сочинителя. Предупредили графа Воронцова, у которого служил Радищев, тот незамедлительно оповестил своего друга. Стало ясно: надо готовиться к расплате. Радищев уничтожил все бумаги, сжег оставшиеся экземпляры книги и стал спокойно ждать ареста.

26 июня арестовали книгопродавца Зотова. 30 июня за Радищевым прибыл подполковник Горемыкин с ордером на арест. Вечером его доставили в Петропавловскую крепость, передав в руки начальника Тайной экспедиции — жестокого «кнутобойца» Шешковского.

Пока Радищев сидел в маленькой сырой камере крепости, Екатерина II продолжала читать и перечитывать ненавистное ей «Путешествие», испещряя его своими замечками. С раздражением Екатерина отмечала, что автор «с редкою смелостию» говорит о царях, «грозя им плахою».

В конце книги она отметила самую главную мысль автора: свободы ожидать должно, «от самой тяжести порабощения». С содроганием вспомнив недавнее восстание Пугачева, Екатерина II приписала к этому месту от себя: «То есть надежду полагает на бунт от мужиков».

Замечания Екатерины II послужили основанием сначала для вопросов арестованному, а затем для приговора. Шешковский добивался от Радищева сведений о сообщниках, подозревая в организации заговора, о помощниках в издании книги. Арестованному задавались вопросы: почему написал книгу, зачем грозил царю, отчего надежду полагал на бунт от мужиков. Радищев категорически отрицал наличие сообщников, уверял, что действовал в одиночку. Он никого не выдал и всю вину взял на себя.

Не добившись нужных признаний и не сломив духа мятежника, Екатерина повелела судить Радищева, указав чиновникам, что ожидает от них «справедливого приговора» — смертной казни. И он был признан виновным в том, что хотел произвести возмущение в государстве, угрожая жизни императрицы. Осудили Радищева по статьям, по которым приговаривались к смерти участники восстаний, — «казнить смертию».

Не желая увеличивать число недовольных в обществе в опасное время (во Франции бурно развертывалась революция), Екатерина II решила проявить «милость»: 4 сентября она издала указ, которым заменяла казнь ссылкой в Сибирь...

#### IV

Для своей книги Радищев избрал новый в литературе жанр — «путешествие». Этот жанр получил в XVIII веке широкое распространение. Этим он обязан Лоренсу Стерну. Выдающийся английский писатель издал в 1767 году «Сентиментальное путешествие», которое стало своеобразным манифестом сентиментализма. Книга породила традицию: «сентиментальные путешествия» появились во многих национальных литературах. Знали эту книгу и в России, прочитал ее и Радищев.

Первое «путешествие» в русской литературе было написано Николаем Новиковым и напечатано в журнале «Живописец» в 1772 году. Называлось оно — «Отрывок путешествия», в котором рассказывалось о посещении путе-

шественником разоренной крепостнической деревни. Неизвестно, знал ли Новиков произведение Стерна, но он внес принципиальные изменения в этот жанр, создав, по существу, совершенно новый тип произведения — просветительское путешествие. Эту традицию продолжил Фонвизин, написавший «Записки первого путешествия», состоявшие из писем писателя из Франции. «Записки» были отчетом о всем увиденном им в этой стране. В начале XIX века в этой традиции были написаны «Путешествие критики» (автор Савелий Ферельцт) и «Письма русского офицера» (автор Федор Глинка, рассказывавший в своих письмах о войнах России с Наполеоном и главным образом об Отечественной войне 1812 года).

С наибольшей полнотой художественная особенность просветительского путешествия получила выражение в радищевском «Путешествии из Петербурга в Москву». Сознательно опираясь на русскую традицию, он обогатил возможности жанра и подчинил его воплощению небывалого еще замысла. Радищев задумал создать книгу, посвященную проблемам будущей русской революции, героями которой должны были стать народ и передовой дворянин, порывающий со своим классом и становящийся в ряды «прорицателей вольности».

Книга открывалась предисловием, написанным в форме посвящения ее давнему своему другу Алексею Кутузову. Его Радищев написал уже после того, как книга пришла из цензуры, перед самым набором книги. Доверительно сообщалось в посвящении о главном и сокровенном в жизни человека, посвятившего себя служению революции: «Я взглянул окрест меня — душа моя страданиями человечества уязвлена стала». Способность «уязвляться» страданиями других и определяла нравственные качества личности, содержание ее исповеди. Распахнув свое сердце для страданий человечества, личность не просто стала жить интенсивной нравственной жизнью — изменилось качество ее эмоций: они приобрели социально-общественный характер.

Сквозным сюжетом «Путешествия» является история человека, познавшего свои политические заблуждения, открывшего правду жизни, новые идеалы и «правила», ради которых стоило жить и работать, история идейного и морального обновления путешественника. Путешествие должно было его воспитать,

Личности путешественника писатель уделяет большое внимание. Пристально следя за своим героем, он обнажает его нравственные богатства, подчеркивая его духовную деликатность, отзывчивость, беспощадную требовательность к себе. Умный и тонкий наблюдатель, он наделен чувствительным сердцем, его деятельной натуре чужда созерцательность и равнодушие к людям, он умеет не только слушать, но всегда стремится прийти на помощь тому, кто в ней нуждается.

Но просветительский рационализм все же сказался на построении образа путешественника. Духовная эволюция его раскрыта не психологически (как это сделано Грибоедовым при раскрытии духовной эволюции Чацкого), а логически. Развитие образа, идейные искания героя как бы заранее запрограммированы. Вводимые в книгу факты, описания тех или иных явлений, которые определяют опыт путешественника и следующее за ним рассуждение, обобщение опыта обусловлены логическим планом эволюции, которую должен пройти герой. Отсюда — некоторая схематичность образа, строго обозначенная последовательность духовных испытаний путешественника. Его путь — от заблуждения к истине — прочерчен с такой же ясностью и прямолинейностью, как и путь от Петербурга до Москвы, по которому он едет.

В первых главах с особой остротой показано столкновение заблуждающегося путешественника с действительностью, причем результаты этих столкновений поданы читателю с редкой наглядностью: герой высказывает свое мнение раньше, чем ознакомится с фактом. Следующее затем изображение событий колеблет его ложные представления о жизни. Путешественник начинает искать выход из противоречия между своими привычными взглядами и действительными фактами. Он размышляет, еще внимательнее присматривается к тому, что казалось ранее известным, с доверием относится к сообщениям встречаемых людей.

В своих исканиях путешественник проходит как бы через три этапа. В первых главах открываются ему «частные неурядица», он понимает, что прежние его представления о благоденствующей под управлением Екатерины II России есть плод глубоких заблуждений. В главе «Новгород» он уже вынужден признать, что «прежняя система пошла к черту». Далее следует второй этап. Путешественник, убедившись, что Россия бедствует, что в ней

повсюду «неустройства», злоупотребления властью, бесчеловечный гнет рабства, страстно ищет путей к изменению положения, к уничтожению «неустройств».

И ему представляется, что единственный путь — это путь реформ сверху. Разделяя иллюзию многих дворянских деятелей той эпохи о просвещенном характере екатерининского самодержавия, он полагает, что, если открыть правду монарху, все будет немедленно исправлено. Главы «Спасская полесь», «Крестьяны», «Хотилово» и «Выдропуск» рисуют крах этой иллюзии.

Опыт путешествия — крепостническая действительность, обнаженно представшая перед глазами героя, встречи с жертвами самодержавно-крепостнического строя («Чудово», «Зайцово» и др.) убеждают его в несостоятельности надежд. Так начинался третий, и последний, этап идейно-морального обновления героя — формирование революционных убеждений. Путешественник начинает понимать, что ни монархия, какой бы «просвещенной» она ни была, ни «великие отчинники» (то есть крупные помещики) не могут дать свободу. Свободу народ может добыть только сам, восстав против угнетателей, вынуждаемый к тому «тягостью поражения» («Медное», «Городня», «Тверь»).

В обращении путешественника на путь революции огромную роль сыграла встреча с автором оды «Вольность» (глава «Тверь»), то есть с самим Радищевым. Путешественник жадно слушал «прорицание о будущем жребии отечества». Отдельные мысли, наблюдения, выводы — следствие собственного опыта путешествия — под влиянием «прорицателя вольности», читавшего и толковавшего ему оду «Вольность», складываются в систему революционных убеждений. Он чувствует себя мстителем. Мстителем он и приезжает на станцию Городня.

Начиная с Городни путешественник общается только с крестьянами, находится только в их среде, мужественно ищет средств и путей к установлению связей с ними на началах взаимного уважения и доверия. Так в книгу вторгается народ, русский крепостной крестьянин, становясь ее героем, занимая важнейшее место в повествовании. Именно в этих главах путешественник, принявший революционную веру «новомодного стихотворца», автора оды «Вольность», выступает союзником, единомышленником Радищева. Поэтому вопрос о народе, как той политической силе, которой предстоит обновить Россию, равно важен и для путеше-

ственника и для Радищева. Радищев и изобразил народ в «Путешествии» так, как он еще не изображался ни в русской, ни в мировой литературе.

До Радищева народ не был героем искусства. О нем лишь говорили, о нем упоминали, о его судьбе сожалели. Для классицизма это была «низкая» тема, «низкий» предмет — оттого писатели-классицисты изображали не народ, а отдельного крестьянина, да и то как сатирический персонаж в комедии или басне. Низведенные крепостническим строем до положения «тяглового скота», трудящиеся были объявлены дворянством «подлым» народом, «неблагородным» сословием, лишенным культуры, достоинства, чести. Народ для дворян не имел истории, не мог иметь будущего. Он обязан был лишь работать и питать дворянина, творившего историю, культуру, управлявшего государством.

В русской литературе первое развернутое изображение крепостной деревни мы встречаем у Новикова в журнале «Трутенъ» (1769). Там были помещены «Крестьянские отписки» — письма крепостных Филатки и Андришки своему барину, в которых раскрывалась трагически безысходная жизнь русского крестьянина. Новиков не был революционером. В соответствии со своими просветительскими убеждениями он протестовал против крепостного права, показывал униженную рабством и ужасающей нищетой жизнь, взывал к чувству, к человеколюбию, к жалости дворян. Отсюда и характер изображения крепостного: несчастный Филатка лишь скорбно «плачется» на свою судьбу, он не протестует, а молит барина быть милостивым «отцом» своим крепостным.

Радищев, писатель-революционер, сделал именно народ героем своей книги. Изображая русских крестьян, низведенных крепостничеством на положение «пленника в отечестве своем», он героизировал их, видя в мужике дремлющую до случая силу, которая сделает его истинным сыном отечества, патриотом, деятелем революции. Сила, обаяние и нравственная красота русских крепостных в «Путешествии» таковы, что мы чувствуем в каждом из них будущего освободителя России. Через индивидуальный облик каждого просвечивает его потенциальная судьба свободного человека. Радищев писал так о русском народе потому, что верил и понимал, что именно народу предстоит решить судьбу русского государства, обновить отечество.

Образ бурлака открывает галерею крестьян «Путеше-

ствия». Утверждая свою веру в народ, Радищев дерзко бросает вызов дворянству и самодержцу, заявляя: «Бурлак, идущий в кабаке повесить голову и возвращающийся обогранный кровию от оплеух, многое может решить, доселе гадательное в истории российской». В Любани происходит встреча с пахущим крестьянином, а в деревне Едрово с крестьянкой Анютой. Несмотря на бедность, сиротство, она независима, горда, полна достоинства. Основа ее жизненного поведения, как и у крестьянина из Любани, — труд. В образе Анюты, ее семьи перед путешественником открылся новый, неведомый ранее мир нравственной чистоты и красоты.

Крестьянин из Любани, Анюта из Едрово — крепостные, сумевшие, несмотря на гнет рабства, на тяжелую работу, сохранить в себе «величественные преимущества человека». Встреченный в Городне рекрут — крепостной интеллигент, волею «человеколюбивого помещика» он получил образование, и в нем оказались разбуженными дремавшие духовные силы, таланты и способности. Главное в нравственном облике образованного крепостного — рост самосознания; он говорит о себе: «Есмь человек, всем другим равный». Он «тверд в мыслях» и ненавидит «робость духа». Разбуженное в нем человеческое достоинство делает его активным и смелым. Как русский человек он терпелив, но до предела; грозно предупреждая своего мучителя, говорит: «не доводи до отчаяния души», «страшись!»

Рядом с образом крепостного интеллигента — образ Ломоносова, сына холмогорского рыбака («Слово о Ломоносове»). Крепостной интеллигент — только возможность, Ломоносов — свершение. Ломоносов — великий деятель русской национальной культуры — неопровержимое свидетельство талантливости русского трудового народа, его огромных потенциальных сил, его способности к величайшему созидательному творчеству.

С еще большей яркостью новаторство Радищева проявилось в создании коллективного образа народа. Крестьяне показаны часто в действии, в наивысший момент своей жизни, когда они совершали справедливое возмездие своим мучителям и поработителям. В главе «Зайцово» крестьяне, доведенные до крайности, убивают своего помещика. В главе «Хотилово» прямо говорится о пугачевском восстании, которое подняло десятки тысяч крестьян и сделало из них мужественных воинов, одушевленных желанием «освобо-

диться от своих властителей». Прекрасен беспримерный в повести образ народа, созданный Радищевым в оде «Вольность», народа, совершающего революцию и творящего справедливый суд над монархом-злодеем.

Революция — наивысшее выражение творческих возможностей народа. Именно потому в Городне путешественник обращается с прямым призывом к крепостным поднять восстание. Этот призыв к мятежу полон великой радостной веры в победу народа, в создание им своими силами новой государственности, новой культуры, «народным правлением приличных». Вот эти вдохновенные слова путешественника: «О! если бы рабы, тяжкими узами отягченные, яряся в отчаянии своем, разбили железом, вольности их препятствующим, главы наши, главы бесчеловечных своих господ и кровию нашу обагрили нивы свои! что бы тем потеряло государство? Скоро бы из среды их исторгнулись великие мужи для заступления избитого племени; но были бы они других о себе мыслей и права угнетения лишены».

В «Путешествии» и оде «Вольность» Радищев проникновенно раскрыл свою мечту о будущем отечества. Он вдохновенно нарисовал перед читателем картину будущей жизни свободного народа.

...Отгремят годы революции, и народ создаст свое правительство. «Скоро бы из среды их исторгнулись великие мужи для заступления избитого племени». Интересы народа, забота о его благе — вот что будет предметом их внимания. В этом государстве все население будет свободно и все будут трудиться. Земля будет принадлежать тому, кто трудится.

Восторжествовавший великий дух свободы, «зизждительный как бог», преобразует все стороны жизни. Труд, проклятье при барщине, станет радостным и творческим. В государстве тружеников, говорит Радищев, «труд — веселье, пот — роса, что жизненностию своею плодит дуга, поля, леса». Уйдут в невозвратное прошлое бедность и нищета; свободный труд — основа экономического богатства.

Веря в революцию, Радищев на основе изучения реальных условий современной ему России твердо знал, что еще нет нужных обстоятельств, что еще «не пришла година» славной победы. Оттого, воистину пророчески он писал в «Путешествии»: «Не мечта сие, но взор пронизывает густую завесу времени, от очей наших будущее скрывающую; я зрю сквозь целое столетие».

Пушкин, хорошо знавший «Путешествие из Петербурга в Москву», справедливо назвал его «сатирическим воззванием к возмущению». В своей мятежной книге Радищев идейно осмыслил колоссальный опыт народа в его неутомимой многовековой борьбе за свою свободу, высказал веру в неизбежную победу русской революции.

Революционные убеждения писателя определили его художественное новаторство в изображении русской жизни и русского народа. Вот почему эта книга была нужна русским людям — и борцам за свободу и писателям. Превратив жанр «путешествия» в своеобразный воспитательный роман, Радищев совершил художественное открытие. Вот почему многие писатели, и прежде всего Пушкин и Гоголь, по-своему оценили и восприняли опыт Радищева. В романе «Евгений Онегин» появилась глава «Путешествие Онегина», которая должна была сыграть важную роль в идейном возрождении главного героя романа. Сюжет «Мертвых душ» развивается с учетом опыта жанра «путешествий».

## V

Ссылая Радищева в далекий сибирский острог Илимск, Екатерина II была уверена, что он, не выдержав тяжелого пути, умрет по дороге. Так бы и случилось, если бы не вмешательство друга Радищева графа А. Р. Воронцова. Он добился от императрицы, чтобы она приказала снять с осужденного кандалы, а затем послал своего гонца по пути следования с письмами к губернаторам с просьбой, чтобы они создали Радищеву сносные условия передвижения и жизни на месте ссылки, обещая им взамен свое покровительство.

В ноябре 1796 года умерла Екатерина II, и начал царствовать ее сын Павел. Он переменял место ссылки Радищева — из Илимска его перевели под Москву, в отцовскую деревню Немцово, где он прожил до 1801 года. Новый император, Александр I, вступив на престол, пообещал обществу создание новых законов. Он объявил политическую амнистию, освободил Радищева, вызвал его в Петербург и назначил, по рекомендации вошедшего в силу А. Р. Воронцова, в Комиссию по составлению новых законов. Вернувшись в столицу, Радищев с новой энергией принялся за работу. Но скоро он увидел, что обещания Александра были

ложью. За попытки отстаивать свое мнение в комиссии ему угрозили новой ссылкой. Но ни угрозы, ни преследования не сломили больного Радищева. Не желая смириться, он решил покончить с собой. В 9 часов утра 11 сентября 1802 года он выпил стакан сильного яда — азотной кислоты. В ночь на 13 сентября Радищев умер в тяжелых мучениях.

Самодержавие наложило запрет на имя Радищева и на его революционные произведения — оду «Вольность» и «Путешествие из Петербурга в Москву». Но несмотря на это, они получили широкое распространение в списках и были известны многим читателям. Уже в 1790-е годы начали появляться рукописные списки «Путешествия». Особенно интенсивно новые списки создавались и распространялись в первую половину XIX века. Видимо, в обращении находилось несколько сотен таких списков. До нас дошло более 60 списков «Путешествия».

Передовые общественные деятели и писатели неоднократно пытались переиздать «Путешествие» или перепечатать некоторые главы. В 1805 году в журнале «Северный вестник» была перепечатана глава «Клин». В 1806—1811 годах сыновья Радищева издали Собрание сочинений отца в шести томах, но без «Вольности» и «Путешествия», которые запретила цензура. Пушкин отлично знал сочинения Радищева, имел собственный экземпляр «Путешествия». В 1817 году, вслед за радищевской одой «Вольность», он пишет свою оду «Вольность». В 1833—35 годах он пишет «Путешествие из Москвы в Петербург», включая в свою книгу большие отрывки из радищевского «Путешествия». В 1836 году в стихотворение «Памятник» он включает строфу, в которой открыто говорилось о том, что шел он по пути, проложенному Радищевым:

И долго буду тем любезен я народу,  
Что звуки новые для песен я обрел,  
Что вслед Радищеву восславил я свободу  
И милосердие воспел.

Русская революционная общественность не добилась права напечатать радищевское сочинение в России. Тогда Герцен издает «Путешествие из Петербурга в Москву» в Лондоне (1858). В течение второй половины XIX века в России предпринимались вновь и вновь попытки издать

запретную книгу. Наконец в 1868 году формально запрет на ее издание был снят. Но практически положение не изменилось. В том же 1868 году купец Шигин издал «Путешествие», но его разрешили выпустить только потому, что оно было безобразно искажено — из книги изъяли все страницы, где обличались самодержавная власть и крепостнические порядки, все революционные суждения автора. В 1888 году Суворин издал «Путешествие» в количестве 100 экземпляров. Разрешение было дано только ввиду ничтожного тиража. Через год, также незначительным тиражом, «Путешествие» вышло в составе V тома издания А. Е. Бурцова «Дополнительное описание библиографически редких, художественно-замечательных книг и драгоценных рукописей».

Только революция 1905 года окончательно сняла запрет с мятежной книги. В том же году вышло полное издание «Путешествия» Радищева. С тех пор оно издавалось многократно — и отдельно и в составе Собрания сочинений Радищева.

От поколения к поколению передавалась радищевская эстафета. Помнил того, кто отважился выступить против самодержавия в глухие годы крепостничества, и рабочий класс, начавший готовить социалистическую революцию. В 1914 году о Радищеве писал Ленин в статье «О национальной гордости великороссов». После победы Великой Октябрьской социалистической революции Совет Народных Комиссаров принял декрет о снятии памятников царям и о постановке памятников деятелям революции. Одним из первых был поставлен памятник Радищеву в Петрограде.

В воскресенье 22 сентября 1918 года на Дворцовой набережной состоялось открытие памятника. Газеты писали: «Радищев был одним из плеяды великих людей России, который смог проникнуть в лазурные дали будущего. Он предвидел революцию, верил в нее и призывал народ к борьбе за вольность. Он пророчески предсказал смерть палачей в царских мантиях от руки разгневанного народа. Теперь желания Радищева сбылись — русский народ свободен. Помня о своем великом соотечественнике, русский народ воздвигает ему сегодня памятник».

...Далекой историей стало время, когда жил Радищев. Но жива память о нем — мужественном человеке и мыслителе, пророке и мученике революции. Жива и бессмертна память сердца свободного и благодарного народа.

Г. Макогоненко



## ОГНЕННЫЕ СТИХИ

(Ода «Вельможа» Г. Р. Державина)

### I

Гаврила Романович Державин умер в 1816 году. Последние полтора десятка лет жизни были годами его триумфа. Великий поэт XVIII века именно в новом столетии добился наибольших художественных успехов. Он работал много и вдохновенно — в журналах постоянно появлялись его новые блистательные стихотворения, в том числе такие шедевры, как «Снигирь», «Лебедь», «Цыганская пляска», «Евгению. Жизнь Званская».

Державин открыл в поэзии новый мир — истинно русскую жизнь, русскую природу, русского человека. Он вооружал поэтов опытом художественного изображения окружающей их действительности, помогал обнаруживать поэтическое в обыкновенном, прекрасное в повседневной и будничной жизни человека.

Освоение опыта Державина помогало быть оригинальным: предметом поэзии становилась неисчерпаемо богатая живая жизнь и человек со своим индивидуальным характером и неповторимым духовным миром. Художественные достижения Державина усваивали молодые поэты нового

века — Денис Давыдов, Константин Батюшков, Пушкин-лицейст, Ксидратий Рылеев. Именно с этой поры стала ясной та громадная роль Державина в литературном движении начала XIX столетия, которую Белинский определил лаконично и точно — «отец русских поэтов».

В 1808 году Державин издал собрание стихотворений в четырех томах. Выход этих четырех томов был огромным событием в литературе тех лет, крупной вехой в истории русской поэзии. Новый читатель и новое поколение поэтов смогли *вдруг* увидеть *всего* Державина, понять громадность его таланта, его удивительную поэтическую смелость, актуальность творчества и мужество поэта-гражданина.

Знакомство с этим собранием державинских стихотворений потрясло Батюшкова, определило его дальнейший творческий путь. В 1815 году Пушкин на переходном экзамене в Лицее читал в присутствии Державина стихотворение, им вдохновленное, «Воспоминание в Царском Селе». Державин был растроган и покорен талантом юного поэта. Пушкин на всю жизнь запомнил это ободрение, это благословение. Рылеев, связавший свою судьбу с революционной борьбой лучших людей из дворян за свободу народа, испытывал с самых ранних лет влияние Державина. Державин стал для него идеалом поэта-гражданина.

За три года до восстания декабристов Пушкин и Рылеев с гордостью называли имя Державина в своих стихах. В 1822 году ссыльный Пушкин, живя в Кишиневе, написал сатирическое стихотворение «Послание цензору». Горячо и гневно обличая царскую цензуру и ее служителя («угрюмый сторож муз», «глупец и трус», «варвар», орудующий своей «губительной секирой»), Пушкин называл имена славных русских писателей, безбоязненно говоривших правду — Радищева («рабства враг»), Фонвизина («сатирик превосходный», автор «комедии народной»), Державина:

Державин, бич вельмож, при звуке грозной лиры  
Их горделивые разоблачал кумиры...

В том же году Рылеев печатает думу — «Державин». Думы — это стихотворный жанр, посвященный прославлению героев русской истории. Дума «Державин» — это и восторженный гимн любимому поэту и клятва следовать по державинскому пути служения «общественному благу». Державин, утверждал Рылеев, «долг Певца постиг вполне»,

«и был в родной своей стране органом истины священной». Державин высоко поднял звание поэта, определил его «предназначение» — говорить правду: «Святая правда — долг его». Именно потому:

Он выше всех на свете благ  
Общественное благо ставил,  
И в огненных своих стихах  
Святую добродетель славил.

«Непримиримый враг» зла Державин обличал вельмож перед тронном и требовал от них выполнения своего долга перед отечеством:

Должны быть польза, слава, честь  
Вся мысль его, цель слов, деяний.

К этим строчкам Рылеев сделал примечание: «См. «Вельможа», соч. Державина».

Так Пушкин и Рылеев, прославляя Державина, прежде всего вспоминают его стихотворение «Вельможа», именно оно, по их мнению, с наибольшей яркостью и последовательностью раскрывало общественную позицию поэта, его идеалы, его гражданскую и художественную смелость.

Что же представляет собой стихотворение Державина «Вельможа»? Когда оно написано? Против кого направлено, какова история его создания и публикации?

## II

Ода «Вельможа» была написана в 1794 году. Ее написанию предшествовали важные в жизни Державина события. В декабре 1791 года его поощрила по службе русская императрица Екатерина II и назначила своим кабинет-секретарем. Приближая к себе известного поэта, Екатерина II надеялась, что в благодарность за милость он станет прославлять ее своими стихами.

Державин же рассматривал это назначение совершенно иначе. Он был не только поэтом, но всю жизнь служил, занимая разные должности в государственном аппарате. У него сложилось свое понимание общественных обязанностей человека. Державин не был радикальным мыслителем,



не был просветителем — он считал законным крепостное право и был сторонником монархии в России.

Но еще в годы крестьянского восстания под руководством Пугачева (1773—1775) Державин был потрясен бедствиями народа. Он увидел, как чиновники и помещики грабили подданных и «питателей отечества». Вот почему в 1774 году он обратился с призывом к казанскому губернатору «остановить грабительство», поскольку именно «лихоимство производит в жителях наиболее ропота, потому что всякий, кто имеет с ними малейшее дело, грабит их».

Грабительством занимались чиновники — и мелкие и крупные, в судах и в Сенате, безродные дворяне и родовитые князья, вельможи, приближенные к трону. Злоупотребления властей и беззаконие, царившее во всей империи, вызывало возмущение Державина.

Вот почему, когда Державин был назначен кабинет-секретарем императрицы, он преисполнился верой, что теперь то он сможет с большим успехом искоренять зло, неправду, преступления сановников. Сторонник монархии, Державин вслед за просветителями полагал, что наилучшая форма монархии — просвещенный абсолютизм, что только просвещенный монарх может искоренить преступления в государстве и восстановить справедливость. Известно, что, вступая в 1762 году на престол, Екатерина II учитывала широкое распространение в России идей французских просветителей и с целью завоевания популярности в русском обществе и на Западе демонстративно объявила себя их последовательницей. Она затеяла переписку с Вольтером, пригласила в Петербург философа и издателя знаменитой «Энциклопедии» Дидро, оказывала покровительство русским литераторам, переводившим сочинения просветителей и статьи из «Энциклопедии». Политика демонстративного либерализма Екатерины II утвердила в 1760-е годы легенду о ней как просвещенной монархине. Французские просветители поверили Екатерине. Поверил ей и Державин.

Назначение кабинет-секретарем Державин и воспринял как сознательное приглашение его на пост помощника императрицы, который бы своими советами помогал искоренять преступления в государственных учреждениях России. К своим новым обязанностям Державин относился с чувством высокой гражданской ответственности. Он рассматривал поступавшие на высочайшее имя жалобы и, расследуя дела, докладывал свое мнение императрице, требуя

наказания виновных, какие бы посты они ни занимали. Обстоятельства сложились так, что Екатерина II поручила Державину просматривать и решения Сената, поскольку генерал-прокурор Сената, обычно докладывавший императрице дела, касавшиеся Сената, был тогда тяжело болен.

Державин оказался в положении человека, которому поручили в известной мере контролировать деятельность Сената, где заседали крупнейшие чиновники империи, вельможи, и наблюдать за прохождением судебных дел, которые поступали туда как в последнюю судебную инстанцию. В «Объяснениях» к своим произведениям (написанных в первые годы XIX столетия) Державин подробно рассказал об этих обстоятельствах его жизни, которые предшествовали написанию «Вельможи».

Екатерине II надоел и наскучил дерзкий кабинет-секретарь, постоянно пристававший к ней со своими советами, поучениями, требованиями. Ему открыто говорили, что приближен он ко двору для того, чтобы воспевал императрицу. Но Державин-поэт был всегда искренен. А по его словам, чем ближе он узнавал царицу, тем более разочаровывался в ней, и потому-то «охладел так его дух, что он почти ничего не мог написать горячим, чистым сердцем в похвалу ей». О своем положении поэта, попавшего в число приближенных к императрице, он в это время с горечью писал:

Поймали птичку голосисту  
И ну сжимать ее рукой.  
Пищит бедняжка вместо свисту,  
А ей твердят: «Пой, птичка, пой!»

Осенью 1793 года Екатерина II освободила Державина от обязанностей кабинет-секретаря. Но ссориться с видным поэтом она не хотела, потому он был награжден высоким чином тайного советника, орденом Владимира второй степени и назначен сенатором. Мечта о Екатерине II — просвещенной монархине рухнула. Исполнять свой долг перед отечеством на государственном поприще, использовать власть императрицы для борьбы с беззакониями и преступлениями крупных чиновников оказалось невозможным.

И вот тогда-то Державин решил обратиться к поэзии. Зло и преступления должны быть публично заклеяны, виновные — всеильные вельможи — должны быть обличены и осуждены. Обличаемым противопоставлялся честный муж, мудрый государственный деятель, для которого цель и смысл жизни — служение обществу. Державин постоянно повторял, что великим человека делает не происхождение, не должность, им занимаемая, но деятельность — патриотическая, общественная, государственная, направленная на защиту отечества, правды и справедливости. Деятельность самого Державина, определявшая «великость» его личности, состояла в исполнении долга поэта. Создание сатирической оды «Вельможа» и было таким исполнением гражданского долга поэта.

Гнев и возмущение, водившие пером Державина, когда он писал свою оду, определяли ее стиль и тональность. Он резко судил всемогущих в империи сановников, фаворитов и близких Екатерине II людей — Потемкина, Зубова, Безбородко. И, обличая их, не снимал вины с императрицы, которая сквозь пальцы смотрела на преступные дела своих любимцев. Поэзия была той высокой трибуной, с которой Державин-поэт обращался к россиянам с пламенной речью. Он писал о том, что хорошо знал, что видел, что возмущало его, рисовал портреты «с подлинников», оттого его стихотворная речь исполнена энергии, страсти, выражала глубоко личные, выстраданные убеждения.

Ода начиналась с изложения позиции поэта — что он будет судить и выставять на позор, что прославит и поставит в пример.

Не украшение одежд  
Моя днесь муза прославляет,  
Которое в очах невежд,  
Шутов в вельможи наряжает;  
Не пышности я песнь пою;  
Не истуканы за кристаллом,  
В кивотах блещущи металлом,  
Услышат похвалу мою.

Поэт смело брал на себя миссию судьи, а подсудимыми оказывались не только вельможи, но и царица, которая по произволу своему «в вельможи наряжает» и шутов, и бесчестных, своекорыстных людей.

Сначала Державин создал обобщенный образ русского вельможи, взнесенного на высокую ступень власти не за свои добродетели, не за великие дела, совершенные во славу отечества и народа, но по прихоти императрицы, которая милостями оплачивала сделанные ей лично услуги. Кумир такого вельможи есть «образ ложных молвы, Се глыба грязи позлащенной! И вы, без благости душевной, Не все ль, вельможи, таковы?»

«Сияют добрые дела», — утверждает Державин, и потому пышные звания и титулы не могут скрыть глупости и подлости вельмож. И тут же поэт дерзко пускал отравленную сатирой стрелу в царскую особу:

О! тщетно счастья рука,  
Против естественного чина,  
Безумца рядит в господина  
Или в шумиху дурака.

Только императрица («счастья рука») по самодержавному произволу может производить «из грязи в князи» — рядить дурака в сусальное золото («шумиху»), она же покрывает преступления своих любимцев. Правда, об этом Державин вынужден писать осторожно, обиняком: «И сил у рук не отнимает». Современники отлично понимали, в кого целит поэт. Позже он счел возможным и нужным разъяснить свой намек и к этому стиху сделал следующее примечание: «Императрица давала нередко волю любимцам своим вмешиваться в дела других министерств, как то гр. Зубов через генерал-прокурора Самойлова делал, что хотел».

Обличение вельмож благодаря введению в стихотворение положительного идеала поэта приобретало особую остроту. А этот положительный идеал был буквально выстрадан Державиным за долгие и трудные годы службы.

Державин происходил из неродовитого дворянского рода, который уже давно кормился только царской службой. Дед поэта, Никита Державин, получил в наследство от своего отца «крестьян — три двора». Отец, Роман Никитич, начал службу шестнадцатилетним отроком еще при Петре I, в 1722 году, а затем многие годы тянул трудную солдатскую лямку. Наследство Романа Никитича, после раздела с братьями, оказалось ничтожным — он получил малый участок земли и десять крестьян. Приходилось существовать

только на жалованье, которого всегда не хватало, и потому семья его жила в нищете.

14 июля 1743 года у Романа Державина родился слабенький мальчик. Чтобы спасти сына, родители решили, по народному обычаю, обмазывать его тестом и держать в теплой печи, «дабы получил он сколько-нибудь живности».

Из первого испытания Гаврила Державин вышел с честью — он вырос крепким и здоровым. Родители жили так бедно, что не могли нанять мальчику учителя, а мать, полуграмотная женщина, и вечно занятый службой отец обучать сына не могли. Грамоте его начал учить дьячок сельской церкви. Затем дьячка сменил ссыльный немец Розе. Математикой занимались с мальчиком сослуживцы отца. В одиннадцать лет Державин остался сиротой — умер отец. Жить было не на что, нечем было заплатить даже долги отца.

В 1759 году в Казани открылась гимназия, и мать Державина поспешила отдать туда сына. Началась самостоятельная жизнь, исполненная борьбы за существование. В гимназии, помимо занятий по общей программе, мальчики с интересом изучали литературу, преподаватели поощряли их увлечение театром. Державин учился усердно, проявляя способности к рисованию, музыке и поэзии.

Однажды ему поручили на составленной гимназистами карте Казани нарисовать виды города. Директор гимназии эту карту с картинками повез в Петербург и показал куратору Московского университета вельможе И. И. Шувалову. В награду Державина зачислили в гвардейский полк, куда попадали только дети аристократов. Записанные в полк, они долгое время не служили, учились или сидели дома, однако военные чины им шли. Державина же отозвали в 1762 году из гимназии и заставили служить десять лет солдатом. Получив офицерский чин, он в 1773 году, когда вспыхнуло пугачевское восстание, исполненный желаний отличиться, отправился на подавление мятежа. Здесь проявился его характер — он оказался человеком энергичным, смелым, но резким и прямолинейным: говоря правду в глаза, он постоянно раздражал начальство. Поэтому после подавления восстания награды получили все, за исключением Державина.

Державин не упал духом и стал энергично добиваться награды, в чем и преуспел. Но, получив повышение в чине, он был исключен из армии и зачислен на службу в Сенат.

Через некоторое время одна из его од, «Фелица», посвященная Екатерине II, попала к императрице, понравилась ей и была в 1783 году напечатана. Поэт получил золотую табакерку с червонцами: ему было оказано покровительство.

Державин стал быстро делать карьеру. Перед своей смертью Екатерина назначила его сенатором. При Александре I, в 1802 году, его назначили министром юстиции, но, не поладив с царем, он вышел в отставку. Последние годы он жил на покое — зимой в Петербурге, в собственном особняке на Фонтанке, летом в имении Званка, вблизи столицы.

Опыт жизни научил поэта ценить людей не за происхождение, а за ум и талант. Но, добившись высоких чинов и званий, Державин не изменил своим убеждениям и продолжал видеть в каждом — в чиновнике, крупном сановнике или царе — человека. «Ум и сердце человешь были Гением моим», — любил повторять он. Доверие к собственному опыту, вера в разум и нравственные достоинства человека — вот что определило в конечном счете идеал Державина. Ему было чуждо сословное представление о человеке, он никогда не связывал достоинство, добродетель, мужество и ум человека с его происхождением. Личные заслуги — вот что, по Державину, делает человека знатным, заслуживающим уважения. В «Вельможе» Державин и раскрыл это понимание благородства и критерий оценки человека, его «величия»:

И впрямь, коль самолюбя леств  
Не обуяла б ум надменный,—  
Что наше благородство, честь,  
Как не изящности душевны?  
Я князь — коль мой сияет дух;  
Владелец — коль страстьми владею;  
Болярин — коль за всех болею,  
Царю, закону, церкви друг.

Не трудно заметить, что в данной строфе Державин отважно заговорил о важнейших общественно-политических и нравственных вопросах. Сложившимися, традиционными и официальными представлениями о высоких званиях в феодальном государстве, которыми награждаются дворяне, Державин противопоставляет свое понимание этих почет-

ных титулов, языком поэзии формулирует нравственные требования к тем, кто носит этот титул по милости Екатерины II.

Исходным в его суждениях служит тезис, что «благородство», «честь» — есть не что иное, как «изящности душевны»:

Я князь — коль мой сияет дух.

Княжеский титул — высший почетный титул в государстве, передаваемый по наследству или даруемый императрицей своим любимцам. Так недавно был возведен в княжеское достоинство фаворит Екатерины II Григорий Потемкин. Титул князя включал в себя эпитет — сиятельный («его сиятельство князь», но можно было именовать князя и сокращенно — «ваше сиятельство»). Державин, определяя титул с моральной точки зрения, тем самым как бы исключает из сферы политической жизни тех вельмож, которые княжеское почетное звание получили по милости царицы. По Державину, истинным князем может быть всякий честный человек, самоотверженно служащий общему благу.

Тот же принцип сохранил Державин и в последующих определениях. «Владелец» (официальный термин) — владетин, владеющий крестьянскими душами, крупный крепостник. А Державин утверждает: «Владелец, — коль страстью владею». Временщики, вельможи тем прежде всего и становились известными, что не владели своими страстями, были их рабами. *Боярин* — лицо, принадлежащее к высшему сословию. Державин его употребляет в старославянской форме — «болярин», с тем чтобы в духе народной этимологии предложить истинное, а не официальное значение этого слова: «Болярин, — коль за всех болею».

Только после такого вступления Державин строго, как неподкупный судья, обращался к реальному, публично судимому им вельможе:

А ты, второй Сарданапал!  
К чему стремишь всех мыслей беги?  
На то ль, чтоб век твой протекал  
Средь игр, средь праздности и неги?  
Чтоб пурпур, злато всюду взор  
В твоих чертогах восхищали,  
Картины в зеркалах дышали,  
Мусия, мрамор и фарфор?

Имя царя древней Ассирии Сарданапала давно стало нарицательным: им называли человека, окружавшего себя сказочной роскошью и проводящего жизнь в разврате. «Сарданапал» у Державина — обобщенный образ русского вельможи. В своих «Объяснениях» поэт указывал, что, описывая в стихотворении дела и жизнь своего Сарданапала, он имел в виду Потемкина, Безбородко, Зубова.

Остроумно и смело обличал поэт русского Сарданапала. Смелость определялась резкостью выступления против фаворитов Екатерины II. Остроумным был прием узнавания — обличался древнеассирийский царь («второй Сарданапал»), а рисовались такие картины его жизни в роскошном дворце, такие безумно расточительные для государства забавы и увеселения, сообщались такие факты его бесчеловечного и позорного поведения («израненный герой, Как лунь во бранях поседевший, Начальник прежде бывший твой, в переднюю к тебе пришедший Принять по службе твой приказ, — Меж челядью твоей златою, Поникнув лавровой главою, Сидит и ждет тебя уж час!»), которые были широко известны в столице и потому позволяли узнавать точное имя обличаемого вельможи. Державин свидетельствовал: «Многие седые заслуженные генералы у кн. Потемкина и гр. Безбородко и у прочих вельмож сиживали несколько часов в передней, между их людей, покуда они проснутся и выйдут в публику».

Поэт рисовал новую картину:

А там — вдова стоит в сенях  
И горьки слезы проливает,  
С грудным младенцем на руках,  
Покрова твоего желает.  
За выгоды твои, за честь  
Она лишилася супруга;  
В тебе его зная прежде друга,  
Пришла мольбу свою принесть.

Читатель узнавал в этой «вдове» вдову полковника Костогорова, который в свое время оказывал множество услуг Потемкину и был убит на дуэли, защищая честь князя. После смерти полковника Потемкин отказывал в помощи его вдове.

Каждое слово в оде Державина — правда. Он не выдумывает факты, но точно воспроизводит подлинные события.

Подлин и рассказ о том, как «бесстрашный, старый воин», спасший вельможу от смерти во время недавнего сражения, оказался без всякого вознаграждения и принужден, как нищий, стоять в передней «светлейшего князя» в ожидании жалкого подаяния.

Сей вельможа — Сарданапал — не только алчный к деньгам и власти человек, он не просто жестокий и равнодушный к людям вельможа, — он нагл и бесстыден в своих желаниях, в своих поступках, в своих принципах жизни. Он заявляет: «Мне миг покоя моего Приятней, чем в истории веки», «стыд, совесть — слабых душ тревога». Не сдерживая своего гнева, Державин именем «злодея» клеймит вельможу.

#### IV

Кончается стихотворение изложением своеобразной политической программы — дорогими поэту мыслями о том, каким должно быть правление в России:

Блажен народ! — где царь главой,  
Вельможи — здоровы члены тела,  
Прилежно долг все правят свой,  
Чужого не касаясь дела...

«Блажен народ», который находит «В единодушии — блаженство; Во правосудии — равенство; Свободу — во узде страстей». Подобное монархическое правление — утопия, и это понимает поэт. Он убежден, что политика монарха должна и призвана обеспечивать «блаженство народа». Но честность поэта определяла правдивость нарисованных им в стихотворении картин, а они убедительно свидетельствовали, что в реальных русских условиях императрица о «блаженстве» народа не думает, что она занята другими делами и заботами, что свою власть она передоверила фаворитам, фавориты же, творя беззакония, надругаются над правосудием, безнаказанные в своих преступных деяниях, они живут по воле своих ничем не обузданных страстей.

Утопизм своих политических мечтаний Державин не скрывает от читателей, оттого подчеркнут условный характер построения фраз: «Блажен народ! — где царь главой, Вельможи — здоровы члены тела...» Понимая всю бессмысленность своих надежд, он прямо писал:

Вельможи! — славы, торжества  
Иных вам нет, как быть правдивым;  
Как блюсть народ, царя любить,  
О благе общем их стараться;  
Змеей пред троном не сгибаться,  
Стоять — и правду говорить.

Нарисованный же им образ русского Сарданапала-«злодея» убеждал читателя, что нельзя надеяться, будто он станет «блюсть народ», заботиться «о благе общем» и, исполняя долг, мужественно говорить правду монарху. Этот долг выполнил поэт Державин. Он сказал правду. Она была горькой и суровой. Его глубокая вера в народ и отечество заставила оптимистически кончить стихотворение:

О русский бодрственный народ,  
Отчески хранящий нравы!  
Когда расслаб весь смертных род,  
Какой ты не причастен славы?  
Каких в тебе вельможей нет? —  
Тот храбрым был средь бранных звуков;  
Здесь дал бесстрашный Долгоруков  
Монарху грозному ответ.

Истинные вельможи — это славные сыны отечества, выдвинутые народом герои, которые своими подвигами на военном и мирном поприще увеличивают славу народа. В их числе много «храбрых средь бранных звуков», которые стали соратниками великого Петра I, получили награды за свои громкие дела; среди них князь Яков Долгорукий, воистину «бесстрашный» человек, постоянно говоривший грозному Петру правду, не боявшийся его гнева, не желавший «змеей сгибаться перед троном».

Но не только в прошлом были герои — они есть и сейчас, и Державин называет Румянцева. Называет иносказательно («румяна вечером заря», «славный Камил»), ибо противопоставлялся обличаемым вельможам не просто славный русский полководец, но человек, которого ненавидели Екатерина II и Потемкин. В самом этом противопоставлении Потемкину, Зубову Румянцева проявлялась не просто дерзость поэта, но и политическая позиция Державина. После смерти Екатерины II в «Объяснениях» к своим стихам он пояснил читателям, почему Румянцев был назван

Камилом: «Камил был консул и диктатор римский, который, когда не было нужды, слагал с себя сие достоинство и жил в деревне. Сравнение сие относится к гр. Румянцеву-Задунайскому, который, будучи утесняем через интриги кн. Потемкина, считался хоть фельдмаршалом, но почти ничего не командовал, жил в своей деревне». Обстоятельства опасной войны с Турцией заставили Екатерину пригласить Румянцева командовать русской армией в 1768—1774 и в 1787—1789 годах. Благодаря полководческому искусству Румянцева обе войны были выиграны. В момент написания стихотворения «Вельможа», несмотря на смерть Потемкина, Румянцев опять был отстранен от дел.

Сатирическое по своему основному содержанию стихотворение «Вельможа» кончалось прославлением истинно русского героя, поэт создавал образ великого мужа, патриота, гражданина, честного человека — Румянцева. В этом, в частности, проявилось новаторство Державина-поэта: обличая вельмож и фаворитов, он отказался использовать специально существовавший жанр сатиры, а прославляя Румянцева, он не написал, как того требовала традиция, похвальной оды. «Вельможа» — это просто стихотворение, в котором с наибольшей полнотой выразил свои чувства и размышления поэт. Единство обличения и утверждения идеала обуславливалось личностью поэта-гражданина Державина. Работа над «Вельможей» Державин понимал, что при жизни Екатерины II стихотворение не может быть напечатано. Но не писать его он не мог — таков был его долг поэта. Избежать цензуры и попасть к читателю можно было, только пустив «Вельможу» в списки. И грозное стихотворение обрело самостоятельную жизнь. В том же 1794 году, когда было написано стихотворение, оно оказалось известным и в петербургских и московских кругах. Вот одно из свидетельств: ученый-археолог Бантыш-Каменский писал князю Куракину: «Появилось еще здесь едкое сочинение «Вельможа». Все целы на Державина, но он отпирается». Отпираться пришлось недолго: в 1796 году умерла Екатерина II, исчез с политического горизонта ее фаворит Платон Зубов — открылась возможность публикации всех неугодных императрице стихотворений, в том числе и «Вельможи». В 1798 году они были изданы в составе собрания сочинений Державина. С тех пор стихотворение «Вельможа» многократно перепечатывалось и было хорошо известно читающей публике.

Общая мысль стихотворения, что знатность определяется великими делами человека, а не прихотью монарха, была высказана в самом начале поэтической деятельности Державина — двадцать лет тому назад, в 1774 году, в оде «На знатность». Она вошла в сборник «Оды, переведенные и сочиненные при горе Читалагае» (1774). За два десятилетия Державин стал другим поэтом, оттого сопоставление «Вельможи» с одой «На знатность» позволит понять путь Державина-поэта, формирование его идейных и художественных воззрений.

Этот сборник стал важной вехой в творчестве Державина. В год бушевавшей крестьянской войны под руководством Пугачева сформировалось мировоззрение Державина. В духе времени, когда просветительские идеи имели широкое хождение, Державин окончательно и навсегда усвоил политическое учение просветителей — их веру в просвещенного монарха. Быть советодателем государю — так навсегда определил свое понимание гражданского долга поэта Державин.

В поэтическом отношении «Оды, переведенные и сочиненные при горе Читалагае» не самостоятельны. Вспоминая об этом времени, Державин признавался: «Правила поэзии почерпал из сочинений г. Тредиаковского, а в выражении и штиле старался подражать г. Ломоносову, но, не имея такого таланта, как он, в том не успел... Хотев парить, не мог выдерживать постоянно красивым набором слов, свойственного единственно российскому Пиндару великолепия и пышности».

Собственный опыт подсказывал, что истинную поэзию отличает неповторимость слога, стиля стихотворения, передающих индивидуальность поэта. Правила и подражание мешали Державину. «Ода на знатность» потому и была подражательной, что в ее стиле не чувствовался автор, который бы со своих индивидуальных позиций говорил о том, что его волнует.

Оттого излагавшиеся в оде истины носили отвлеченный, риторически-назидательный характер.

Художническая взыскательность Державина, вера в свой талант помогли ему освободиться от «правил» и подражания и избрать, уже в 1779 году, «свой путь» в поэзии. Первыми и крупными образцами новой поэзии были: «Ода

на смерть князя Мещерского» (1779), «Властителем и судиям» (1780), «Фелица» (1782) и др.

Разделение поэзии на жанры, утверждаемое классицизмом, определяло закон единства стиля. За каждым жанром закрепляется своя тема, каждая тема требовала своего языка, точно обозначенной образной системы. Обязательность этих обзоров для каждого поэта записывалась в поэтические кодексы вождей французского и русского классицизма — Буало и Сумарокова, как правило. Вот как, например, должна была стилистически решаться ода:

Гремящий в оде звук, как вихорь, слух пронзает,  
Хребет Рифейских гор далеко превышает,  
В них молния делит наполю горизонт,  
То верх высоких гор скрывает бурный понт...

Высокость темы оды требовала «гремящих звуков», и правила рекомендовали пути решения этой задачи. Они же предлагали композиционную схему:

Творец таких стихов вскидает всюду взгляд,  
Взлетает к небесам, свергается во ад,  
И, мчась в быстроте во все края вселенны,  
Врата и путь везде имеет отворенны.

Аллегория — решающая особенность стиля. Мифология призывается для того, чтобы освободить поэта от связей с реальной, «низкой» действительностью и позволить ему «парить» в высокой сфере идей.

Соблюдение правил и порождало единство стиля од разных поэтов. Державин разрушал каноны классицизма, отступал от правил, отказывался их соблюдать и тем самым переставал писать общим стилем.

Но, отказываясь от правил и от общего стиля, Державин создавал новый — свой собственный, индивидуальный стиль. Объектом его изображения становился реальный мир во всей своей неповторимости и разнообразии. Державин, например, пишет оду в честь русских войск, осаждавших крепость Очаков. События происходили осенью. Предметом изображения и становится осень. Отказываясь от аллегории, поэт не хочет мифологическим образом Цереры — покровительницы земледелия, — как покровом, накрыть реальность — русскую осень; он стремится изобра-

вить эту осень со всеми присущими ей индивидуальными признаками:

Уже румяна Осень носит  
Снопы златые на гумно  
И роскошь винограду просит  
Рукою жадной на вино.  
Уже стада толпятся птичьи,  
Ковыль сребрится по степям;  
Шумящи красно-желты листья  
Расстлались всюду по тропам...

Индивидуальность объекта изображения обуславливает индивидуальность стиля. Изменяется объект — меняется картина, меняется лексика и образы, передающие ее достоверность:

Борей на Осень хмурит брови  
И зиму с севера зовет,  
Идет седая чародейка,  
Косматым машет рукавом...

Классицизм, создавая «правила», тем самым отрицал личное начало автора в поэзии. Поэт обязан был воплощать, согласно правилам каждого жанра, «должное», а не реальное, как оно есть; он не мог выражать своего личного отношения к изображаемому, своего взгляда на мир. Оттого вся поэзия классицизма, в том числе и ода, принципиально антииндивидуальна. Встав «на свой путь», Державин совершает переворот в поэзии, потому что создает лирику индивидуального, реально существующего человека. Лирика Державина впервые в русской поэзии стала автобиографической.

Державин стал изображать себя как объективного человека во всем многообразии своих связей с действительным миром, как реальный характер, живущий полной, сложной и духовно интенсивной жизнью, как личность, обуреваемую страстями. Стихотворения Державина запечатлели обаятельный мир души русского человека, гражданина и патриота.

Главным открытием Державина явилось изображение своего лирического героя в единстве общего и частного. Читатель видел грозного поэта-обличителя и нежного возлюбленного, страстного патриота, взволнованного великими победами русского воинства, и гостеприимного хозяина,

гастронома, любящего вкусно поесть; мыслителя, раскрывшего величие человека, тонкого наблюдателя природы, опьяненного красотой и яркостью красок окружающего его мира, и семьянина, любящего свой дом. Державинский герой живет в мире всеобщего, поэт вывел его на большую дорогу жизни, сделав способным наслаждаться радостями чувственного бытия личности и трепетно откликаться на скорбь сограждан, с негодованием восставать на неправду, с восторгом славить победы своего отечества.

В стихах Державина раскрылась индивидуальность поэта, человека и гражданина. А как только на мир стала смотреть богатая личность, так оказалось возможным запечатлеть в стихах реальность, точность, конкретность окружающей его природы. Именно Державин открыл поэзию русской природы. В его стихах она утратила традиционный для классицизма условно-номенклатурный характер, перестала быть перечнем основных типологических признаков весны, зимы, осени, лета. Природа у Державина впервые предстала перед читателем в своем неповторимом облике как природа русского севера, со своими особенностями, чертами, приметам, тонко подмеченными человеком, восхищенным красотой мира. Пейзажная лирика XIX века — богатое и прекрасное явление русской поэзии. Основоположником этой традиции был Державин.

Личность поэта проявляет себя и в гражданских стихах. Так, например, в стихотворениях «Властителем и судиям» и «Вельможе» Державин не декларирует абстрактные истины о долге монарха и вельмож, но формулирует свое личное понимание их обязанностей. Личность проявляется в отношении к изображаемым царям и вельможам, в выдвижении своего опыта как критерия оценок их действий. Державин восклицает: «Цари! Я мнил, вы боги властны», и на первое место в стихотворении выдвигается тема личного суда монарха. Эмоциональная стихия оды усиливает ее общественное звучание, — читатель погружался в нравственный мир человека, отважно бросившего вызов власти. В этой традиции будут написаны многие стихотворения Рылеева, Пушкина, Лермонтова.

Индивидуальность стиля рождала поразительную смелость многих образов Державина, так привлекавшую поэтов XIX века. Размышляя о смерти, он писал: «Уж ко старости приходим, и смерть к нам смотрит чрез забор». Стихотворение «Зима» написано в форме диалога поэта со

своей музой. И вот в каком виде предстает перед читателем собеседница поэта:

Что ты, Муза, так печальна,  
Пригорюнившись сидишь?  
Сквозь окошечка хрустальна,  
Склоча волосы, глядишь...

Гоголь, высоко ценя индивидуальность стиля Державина, объяснял его происхождение: «Слог у него так крупен, как ни у кого из наших поэтов. Разъясв анатомическим пожом, увидишь, что это происходит от необыкновенного соединения самых высоких слов с самыми низкими и простыми, на что бы никто не отважился, кроме Державина. Кто бы посмел, кроме его, выразиться так, как выразился он в одном месте о том же своем величественном муже, в ту минуту, когда он все уже исполнил, что нужно на земле:

И смерть, как гостью, ожидает,  
Крутя, задумавшись, усы.

Кто, кроме Державина, осмелился бы соединить такое дело, каково ожидание смерти, с таким ничтожным действием, каково кручение усов?»

## VI

Стихотворение «Вельможа» привлекало внимание многих поэтов не только гражданственностью, личной, бескомпромиссной авторской оценкой преступлений, зла и беззакония, которые и делали стихи Державина «огненными», но и многими мыслями, заложенными в нем, философией жизни его автора. Имея в виду сатирические стихотворения Державина, подобные «Вельможе», Белинский писал, что в них «видна практическая философия ума русского; посему главное отличительное их свойство есть народность, народность, состоящая не в подборе мужицких слов или насильственной подделке под лад песен и сказок, но в сгибе ума русского, в русском образе взгляда на вещи. В сем отношении Державин народен в высочайшей степени».

К творчеству Державина с глубоким интересом относился Грибоедов. Факты свидетельствуют, что в некоторых случаях он сознательно соотносил свои взгляды и убежде-



ния с державинскими. Отсюда использование стихов и мыслей Державина в комедии «Горе от ума».

В «Вельможе» хранителем истинно русских нравов выступал народ — носитель идей справедливости, добра, великодушия и неутомимого трудолюбия. Потому Державин писал:

О русский бодрственный народ,  
Отечески хранящий нравы!

Тема народа в творчестве Державина — одна из важнейших. Говоря о чертах национального характера, поэт постоянно подчеркивал бодрость и доброту русского человека. В последний раз он писал об этом после победоносного окончания Отечественной войны в «Гимне лиро-эпическом на прогнание французов из Отечества»:

О Росс! о добльственный народ,  
Единственный, великодушный,  
Великий, сильный, славою звучный,  
Изящностью своих доброт!  
По мышцам ты неутомимый,  
По духу ты непобедимый,  
По сердцу прост, по чувству добр,  
Ты в счастье тих, в несчастье бодр.

У Грибоедова огромное место занимает тема России и народа, национальных традиций и национального характера. Размышляя о настоящей и будущей судьбе народа, Грибоедов вспоминал Державина. Оттого он намеренно заставлял своего героя Чацкого цитировать великого поэта. Так он характеризует народ по-державински: «умный, бодрый наш народ...» Рассказывая о тоске по родине и радости возвращения домой, Чацкий выражает свое чувство стихом из державинской «Арфы»: «И дым отечества нам сладок и приятен».

Державин был постоянным спутником Пушкина — и в юношеские и в зрелые годы. В начале творчества Пушкин учился у него изображать обыкновенное, находя в реальной жизни высокую поэзию, а в конце пути постоянно ссылался на авторитет великого поэта, делал любимые строки эпиграфами своих произведений. В этой связи любопытна одна цитата из «Вельможи» в «Евгении Онегине». Рисуя портрет вельможи, Державин писал:

Несчастливых голосу не внемлешь  
И в развращенном сердце мнишь...

«Мне миг покоя моего  
Приятней, чем в истории веки...»

В рукописи романа сохранился вариант характеристики эгоизма Онегина: «Людей он просто не любил», и оттого он «миг покоя своего не отдал бы ни для кого». Онегинский «миг покоя» несомненно державинского происхождения. Этот пример — наглядное свидетельство глубокого интереса Пушкина к поэзии Державина и, в частности, к его «Вельможе».

После «Вельможи», в 1795 году, Державин написал «Памятник». Подводя итоги своей поэтической деятельности, он писал: «Так! весь я не умру, но часть меня большая, От глена убежав, по смерти станет жить...» Личность Державина пережила его поэзия. Она была нужна русским людям многих поколений, художественные открытия Державина усваивали и наследовали поэты XIX и XX веков — от Дениса Давыдова, Константина Батюшкова и Кондратия Рылеева до Маяковского.

Смелые гражданские, «огненные стихи» Державина вспоминали с особой благодарностью. Державин верил, что его мужественное обличение вельмож и царских фаворитов, его провозглашение истины царям будут оценены потомством. Оттого он ставил себе в заслугу, что «истину царям с улыбкой говорил».

Эта формула — «с улыбкой» — объясняется и мировоззрением Державина (он не был радикальным мыслителем и верил в возможность прихода «просвещенного монарха») и обстоятельствами его жизни. Он сам так объяснял свое положение: «Будучи поэт по вдохновению, я должен был говорить правду; политик или царедворец по служению моему при дворе, я принужден был закрывать истину иносказанием и намеками».

Поэт победил царедворца — Державин говорил правду и истину царям, в том числе Екатерине II. И эта позиция была оценена последующими поколениями. Чернышевский ставил в пример гражданственность поэта, считавшего себя обязанным «говорить правду и народу и царям».

А. Западков



КНИГА  
НАРОДНОЙ  
МУДРОСТИ

(Басни И. А. Крылова)

I

С детства мы знаем басни Крылова. Понятные, легкие, мудрые стихи западают в душу. Нравоучение — а оно в басне присутствует обязательно — понемногу усваивается, и сила его воздействия огромна. Басни учат быть честным, любить Отечество, трудиться для блага людей, помогать слабым, не лгать, не завидовать. Они предостерегают от дурных поступков и подсказывают хорошие.

Басенные звери — волки, овцы, медведи, зайцы, лисы, собаки, львы, белки и мыши — разговаривают между собой и служат действующими лицами в сценках и пьесах, что разыгрывает в баснях Крылов перед своими читателями. Мы жалеем Ягненка, попавшегося голодному Волку, презираем Свинью за то, что она подрывает корни Дуба, смеемся над Ослом, над Щукой. Строки басни «Ворона и Лисица» навсегда отпечатываются в памяти:

Вороне где-то бог послал кусочек сыру;  
На ель Ворона взгромоздясь,  
Позавтракать было совсем уж собралась,  
Да позадумалась, а сыр во рту держала.  
На ту беду Лиса близехонько бежала...

96

Таким мы знаем с детства начало этой басни. А мораль, преподанную Крыловым, осознаём позднее:

Уж сколько раз твердили миру,  
Что лесть гнусна, вредна; но только всё не в прок,  
И в сердце льстец всегда отыщет уголок.

Но и того, что понимают в басне юные читатели, неизвестные со словом «лесть», хватает им, чтобы увидеть ждущую похвал Ворону, хитрую Лису и запомнить, что к сладким речам надобно относиться с осторожностью.

Детям читают басню «Гребень», приучая ежедневно расчесывать волосы. Однако главная мысль этой басни изложена во второй ее части, в таких выражениях:

Видал я на своем веку,  
Что так же с правдой поступают,  
Поколе совесть в нас чиста,  
То правда нам мила и правда нам свята,  
Ее и слушают, и принимают:  
Но только стал кривить душой,  
То правду дале от ушей.  
И всякий, как дитя, чесать волос не хочет,  
Когда их склочет.

И оказывается, что басню «Гребень» можно читать как произведение, обличающее тех, кто работает плохо и кривит душой, не терпит, когда другие пытаются привести в порядок их дела.

Многие басни Крылова создавались по каким-либо конкретным поводам, в связи с отдельными событиями, слушаниями, фактами. Но и в них главным был нестареющий общий смысл. И каждое поколение читателей объясняло содержание басни в соответствии со своим мировоззрением и взглядом на жизнь.

Все знают басню «Квартет», в которой говорится о том, как Осел, Козел, Медведь и Мартышка затеяли сыграть квартет, не владея ни умением, ни слухом. Эта басня была напечатана в 1811 году. Некоторые современники Крылова решили, что в ней высмеяны скучные заседания литературного общества «Беседа любителей русского слова», разделенного на четыре разряда. Вспомним, что музыкантов тоже четверо. Другие ощутили в басне насмешку над Госу-

97

дарственным советом и его четырьмя департаментами. Впрочем, такое понимание басни быстро забылось. Читатели последующих поколений называют «Квартет», желая сказать, что работать нужно умеючи, а пересадки и перестройки сами по себе делу не помогают.

Многие басни Крылова — «Лебедь, Щука и Рак», «Парнас», «Демьянова уха», «Осел и Соловей», «Троеженец» и другие — также были написаны по поводу каких-то действительных происшествий. Но частные случаи забывались, а в баснях оставалось то народное, общее, что было заложено в них писателем, и они продолжали жить, непрерывно как бы обновляя свое содержание.

В сознании русского читателя слово «басня» давно срослось с именем Крылова. Он писал пьесы, журнальную прозу, стихи, повести, но больше всего ему удавались басни — короткие произведения по десять, двадцать, сорок строк.

Вершиной творчества Крылова была не столько отдельно взятая басня, пусть и самая знаменитая, а их соединение, сочетание, то есть книга басен, состоящая из всех произведений этого жанра, общее число которых доходит у Крылова до двухсот пяти.

Так думал сам писатель. Исследователи установили, что, формируя сборники своих басен, он отчетливо определял местоположение каждой. И соотношение между ними придавало смысл каждому разделу сборника — «книге», как выражался Крылов. Располагал он басни в разные годы по-разному, иные исключал, всегда прибавлял новые, сохраняя в книгах примерно равное число произведений.

Наибольшее значение Крылов придавал размещению басен на первом и последнем местах каждой книги. На открытие, первым номером, он ставил переводы и переложения басен Эзопа и Лафонтена. Заканчивал книги только оригинальными баснями, имеющими политическую остроту или характер эстетической программы автора.

Крылов считал сборник своих басен цельным, единым произведением, и мы, вслед за автором, получаем право приводить цитаты с разных страниц этой книги, как мы приводили бы их из текста одной басни.

Басни Крылова — эти маленькие истории, спектакли, беседы, монологи — настолько умны, остры, деловиты, разнообразны по темам, что кажутся созданными необыкновенно мудрым и знающим человеком, которому ведомы все

страсти, радости и страдания, переживаемые людьми. Их мог написать только автор, владеющий огромным жизненным опытом, долго проживший на свете, проще говоря — старик. Дедушка.

Таким изображен Крылов на памятнике работы скульптора П. К. Клодта, поставленном в Летнем саду Петербурга, ныне Ленинграда. Фигуры четвероногих персонажей окружают постамент, на верхней площадке которого сидит баснописец.

В дни своей молодости Крылова увидел и описал Иван Сергеевич Тургенев:

«Крылова я видел всего один раз — на вечере у одного чиновного, но слабого петербургского литератора. Он просидел часа три с лишком неподвижно между двумя окнами — и хоть бы слово промолвил! На нем был просторный поношенный фрак, белый шейный платок; сапоги с кисточками облекали его тучные ноги. Он опирался обеими руками на колени — и даже не поворачивал своей колоссальной, тяжелой и величавой головы; только глаза его изредка двигались под нависшими бровями. Нельзя было понять: что он, слушает ли и на ус себе мотает, или просто так — сидит и «существует»? Ни сонливости, ни внимания на этом обширном, прямо русском лице, — а только ума палата, да заматерелая лень, да по временам что-то лукавое словно хочет выступить наружу и не может — или не хочет — пробиться сквозь весь этот старческий жир...»

Он слыл чудачком, ленивцем, но был отличным библиотекарем императорской Публичной библиотеки, заведующим Русским ее отделом. Знавшие Крылова современники утверждают, что он без чьей бы то ни было помощи на пятидесятом году жизни выучил древнегреческий язык и читал басни Эзопа, переводил из «Одиссеи», из «Жизнеописаний» Плутарха.

## II

Слава поздно осенила Крылова, чтобы тем прочнее за ним сохранилась. Перейдя от прозы и драмы к басне, он закалил оружие художественной сатиры и нашел свой истинный путь.

Иван Андреевич Крылов родился 2 февраля 1769 года. Отец его, Андрей Прохорович, скромный армейский офи-

цер, не владел поместьем, не имел знатных покровителей. Ему пришлось тринадцать лет служить солдатом, каптенармусом, сержантом, прежде чем получить первый офицерский чин прапорщика. Жизнь в столице была не по средствам, и он перевелся в провинцию. Восстание Пугачева застало его в Яицком городке в рядах усмирителей.

По окончании войны Андрей Прохорович подал в отставку и переехал с семьей в Тверь — ныне город Калинин, — где был принят в гражданскую службу. В 1778 году он умер, покинув семью в жестокой бедности.

Крылов выучился читать и писать под руководством матери, о которой всегда отзывался с любовью и уважением. В семье одного из тверских чиновников удалось ему начать занятия французским языком. Вот, в сущности, чем ограничилось обучение Крылова. Он не прошел никакой школы. Своими большими знаниями он был обязан только самообразованию. Крылов с детства пристрастился к книгам.

Десяти лет от роду Крылов поступил на службу подканцеляристом тверского магистрата. Он ежедневно ходил в «присутствие» и переписывал бумаги.

Провинциальная чиновничья среда удручающе действовала на развитого не по летам подростка. Юный Крылов близко познакомился с бюрократической системой аппарата монархии во всей ее неприглядной наготе. Взятки, подкуп видел он в тверских канцеляриях, понимая, что и в других городах и учреждениях происходит то же самое. В журналах и баснях Крылова отражены его впечатления о социальном неравенстве.

Но канцелярская сутолока не убила в Крылове живого интереса к жизни народа. Он жадно присматривается к людям, запоминает, сравнивает. Современники рассказывали о том, что Крылов в годы своего пребывания в Твери с особенным удовольствием посещал народные сборища, торговые площади, кулачные бои; часто сиживал на берегу Волги, прислушиваясь к разговорам прачек, схватывая и впитывая живое русское слово. Он любил передавать товарищам услышанные им поговорки, байки, анекдоты. Несомненно, что такое общение с народом помогало накоплению жизненного опыта, развивало наблюдательность, знакомило с родным языком. По своему сословному положению Крылов был гораздо ближе именно к среде «простолюдинов», чем к тверскому дворянскому обществу. Дворянство

досталось ему по чину отца, капитана армии, оно было выслуженным, а не родовым.

В 1782 году четырнадцатилетний Крылов вместе с матерью и младшим братом переселился в Петербург и поступил на службу в Казенную палату. В следующем году начал он литературную деятельность — сочинил комическую оперу «Кофейница».

Первое произведение Крылова не свободно от недостатков, но у него есть и достоинства. Фигура негодяя-приказчика, который в корыстных целях предаст крестьян, стремится не допустить брак молодой четы, была уже известна по комической опере Княжнина «Несчастье от кареты». Но Крылов иначе подошел к этому сюжету. Ударение перенесено на характеристику бесправного положения крестьян, на изображение произвола и насилия крепостников. Поставить в театре «Кофейницу» не удалось.

Затем, пробуя свои силы в драматургии, Крылов написал две трагедии — «Клеопатра» и «Филомела». Однако, взявшись изображать напряженную борьбу человеческих страстей, не имея о них ясного понятия, он потерпел неудачу, и его трагедии не увидели света.

Крылов принимается за комедии. В 1786—1788 годах он пишет комедии «Сочинитель в прихожей», «Проказники» и комическую оперу «Бешеная семья». Сатирический талант Крылова находит в этих пьесах полное выражение. Его отличает стремление к резким преувеличениям — гротеску, грубоватым комическим эффектам. Комедия зачастую обращается в фарс.

Войдя в литературно-театральную сферу столицы, Крылов выполняет поручения дирекции театра, переводит пьесу, сочиняет оперу «Американцы» и отдает ее для постановки. Но вскоре конфликт с директором закрыл ему дорогу на сцену. Убедившись в этом, Крылов оставляет драматургию.

С 1788 по 1801 год Крылов нигде не служит и занимает положение литератора, издателя журналов и совладельца типографии.

Конец 1780-х годов в России характеризуется ростом крестьянского движения против помещиков. В эти годы вызревает идея гениальной революционной книги Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву». Общественная атмосфера накалялась с каждым днем, и Крылов чутко воспринимал ее воздействие. Он встречался с наиболее про-

грессивными и смелыми деятелями эпохи. Несмотря на усиление реакции, ожидание бурных событий заставляло Крылова быть энергичным, обращать к читателям слово правды и убеждения.

После недолгого участия в журналах «Лекарство от скуки и забот» (1787) и «Утренние часы» (1787—1788) Крылов приступает к изданию своего журнала «Почта духов» (1789).

Обстановка в стране создавала заметный подъем русской общественной мысли. Именно теперь начинает Радищев осуществление давно задуманных планов: печатает свои книги, занимает ведущую роль в «Обществе друзей словесных наук» — дружеском объединении радикально настроенных молодых людей в Петербурге. Фонвизин, чьи произведения было запрещено издавать, пробует вновь заговорить с читателем в журнале «Друг честных людей, или Стародум» (1788), но его попытка пресекается царской цензурой. И все же материалы, заготовленные для этого журнала, немедленно становятся известными в рукописи.

Крылову не без труда пришлось добиться разрешения на журнал, и он с воодушевлением готовил его номера. «Почта духов» подхватила и развила сатирическую традицию русских журналов 1769—1774 годов. В период усиления феодальной реакции, наступившей вслед за разгромом восстания Пугачева, Крылов поднял оружие социальной сатиры и критики против самодержавно-крепостнического государства. Речь в его произведениях шла не только об отдельных фактах. Крылов осуждал бюрократический произвол, царивший в стране, говорил о пагубности пути, по которому правительство Екатерины II ведет страну.

Содержание писем «Почты духов» обширно. Крылов пишет о крепостном праве, разоблачая его уродства и возмущаясь несчастным состоянием крестьян. Он протестует против засилья иностранцев, против увлечения всем французским — галломании, нападает на вельмож, чиновников, судей. Даже создавая «сатиру на лица», он обобщает факты, почерпнутые из русской действительности. В VI письме заметны намеки на любимцев царей — фаворитов, которые ставят себя выше закона.

Не раз во взглядах на обязанности правителя, на управление Россией, на истинное благородство Крылов спорит с идеями Радищева. В письмах задеты админист-

ративные власти и взяточники, описан несправедливый суд; встречаем здесь и мотив будущей крыловской басни «Вельможа» — об умных секретарях и глупых судьях (письмо XXI). Сатира Крылова не щадит и царей: в XX письме войны, уносящие бесчисленные человеческие жизни, просят по вине государей, прозванных «великими». Образ «мисантропа», осуждающего пороки царя и сограждан (письмо IV), образ писателя, научившего молодого государя прислушиваться к голосу истины, невольно сопоставляется с главой «Спасская полость» в книге Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву» и выполняет сходное с ней идейно-политическое задание.

Журнал «Почта духов» выходил в течение 1789 года помесечно. Крылову дали понять, что сатира его негодна правительству. Он постарался смягчить очередные письма, но не смог спасти «Почту духов».

В 1791 году Крылов сообщая со своими новыми друзьями-литераторами решил вести издательское дело. Они основали типографию, в которой с февраля 1792 года стал выходить новый журнал «Зритель».

Общественно-политическая позиция этого издания была враждебна правительству. Революционный подвиг Радищева испугал императрицу Екатерину II. Поэтому полиция приняла меры, и летом в типографии «Зрителя» был произведен обыск. Нашли рукопись Крылова «Мои горячки» и доставили по начальству. Содержание и дальнейшая судьба этой рукописи неизвестны, однако нельзя сомневаться в ее злободневности. За Крыловым был установлен полицейский надзор.

Политическая обстановка не благоприятствовала продолжению журнальной деятельности. Вольные типографии в России закрылись, цензура запрещала статьи и книги. Крылов уходит из литературы на несколько лет. Сохранились отрывочные сведения о том, что Крылов скитался по России. В 1797 году он появляется в доме князя С. Ф. Голицына и вскоре становится личным секретарем этого вельможи.

В имении Голицына Казацкое Крылов в 1800 году написал шутиливую трагедию «Трумф, или Подщипа». Пьеса была поставлена любительской домашней труппой, но впервые была напечатана лишь в 1859 году в заграничном бесцензурном издании. Крылов сатирически изобразил царствование императора Павла I, что и сделало «Подщипу» за-

претным произведением. Пушкин упомянул ее в стихотворении «Городок».

При вступлении на престол императора Александра I Голицын был назначен военным губернатором в Ригу. С ним отправился и Крылов. В 1805 году Крылов возвращается в Москву, а в следующем году переезжает в Петербург. Он пишет пьесы «Модная лавка» (1806), «Урок дочкам» (1807), обличая французоманию, мотовство дворянства, и начинает писать басни.

В жизни Крылова произошел перелом. Нет, он вовсе не стал думать, что русские люди в самом деле могут быть счастливы под властью самодержцев, но все попытки его вступить в борьбу с монархией окончились безрезультатно. Не изменяя самому себе и своим демократическим убеждениям, Крылов изменил образ жизни, манеру поведения.

В 1807 году он поступил на службу в Монетный двор, а в 1812-м получил назначение в Публичную библиотеку, где и проработал почти тридцать лет. Он дружит с семьей директора библиотеки А. Н. Оленина, пользуется уважением в литературной среде. Знают его и во дворце. Со всеми он ровен, спокоен, замкнут. В библиотеке, в «Беседе любителей русского слова» или в салоне Олениных он читает свои басни. Первый сборник их был издан в 1809 году. По мере написания басен выходили новые издания. В 1843 году басни составили девять книг.

В 1844 году, 21 ноября, Крылов скончался.

### III

Первые басни Крылов написал еще до того, как стал издателем журнала «Почта духов». В 1788 году в журнале «Утренние часы» он поместил три басни: «Стыдливый игрок», «Судьба игрока», «Павлин и Соловей», и затем оставил этот жанр, считавшийся низким, развлекательным, детским.

Однако со временем Крылов понял, что тему народа, крепостного крестьянства, которую он почитал самой важной, вполне возможно разрабатывать в басне, и сделал этот прежде невидный, «низкий» жанр литературы политически острым, общенародным и национальным. Творческий опыт молодого Крылова, одного из наиболее смелых сатириков

конца XVIII века, отличного прозаика, журналиста, драматурга, послужил прочной основой его басенного творчества.

Гоголь писал о Крылове:

«Выбравши себе самую незаметную и узкую тропу, шел он по ней почти без шума, пока не перерос других, как крепкий дуб перерастает всю рощу, вначале его скрывавшую. Этот поэт — Крылов. Выбрал он себе форму басни, всеми пренебреженную, как вещь старую, негодную для употребления и почти детскую игрушку — и в сей басне умел сделаться народным поэтом».

Под пером Крылова басня из моральной аллегории стала социальной сатирой. В ней противостоят друг другу богатые и бедные, люди труда и бездельники, угнетенные и угнетатели. Свою любовь к жанру басни и вынужденную необходимость употреблять «эзопов язык» — речь, поневоле основанную на иносказаниях, намеках, недомолвках и понятную только тем, кто способен разгадать уловки и хитрости автора, — Крылов выразил в таких строках басни «Волк и Лисица» (1816):

Охотно мы дарим,  
Что нам не надобно самим.  
Мы это басней поясним  
Затем, что истина сноснее вполоткрыта.

Это значит, что в басне встречаются слова не прямые, о смысле их нужно догадываться. Название «эзопов язык» произошло от имени легендарного древнегреческого баснописца Эзопа (VI век до н. э.).

Крылов принадлежал к русским просветителям XVIII века, во главе которых был Радищев. Но Крылов не сумел подняться до идеи восстания против самодержавия и крепостничества. Он полагал, что улучшить общественный строй можно путем морального перевоспитания людей, что социальные вопросы следует разрешать с помощью просвещения членов общества. Крылов был убежден в необходимости монархов и выступал только против недостатков самодержавного режима, стремясь исправить нравы господствующего дворянского сословия. Но он всегда осуждал крепостное право, всегда уважительно относился к народу, чувствовал связь с ним, ему была близка мысль о равенстве сословий перед законом.

В историю русской литературы Крылов вошел как народный писатель, один из создателей русского литературного языка. Восторженные оценки басен Крылова, данные Пушкиным и Белинским, подтвердились длительной проверкой поколений — Крылов живет и сейчас в своих баснях, нисколько не утративших первоначальной свежести, выразительности и глубины мысли. Недаром В. И. Ленин часто упоминал образы крыловских басен в речах, статьях и книгах.

Крылов как художник достиг величайшего мастерства. Басни его — образец реалистического искусства. Талант Крылова патриотичен, это национальный баснописец, отразивший передовые идеи эпохи. Он гордится успехами родины в годы ее борьбы с иноземными захватчиками и подвергает резкой критике все, что мешает ее прогрессу. В баснях Крылова запечатлены особенности национального характера и ума русских людей. По манере и языку басни доступны самым широким массам читателей. Их число, как утверждал Белинский, «беспрерывно будет увеличиваться по мере увеличения числа грамотных людей в России... Это слава, это триумф! Из всех родов славы, самая лестная, самая великая, самая неподкупная слава народная».

При жизни Крылова басни его были переведены на десять языков: французский, немецкий, английский, польский, итальянский, датский, сербский, украинский, румынский и бурято-монгольский. А к 1941 году Крылова можно было читать уже на пятидесяти трех языках. Слава его подлинно всемирная.

Чем же так привлекают к себе читателей басни Крылова?

Басня — это короткий рассказ, в котором заключен инсказательный смысл. Инсказание, аллегория появляются, когда отвлеченную мысль, понятие писатель заменяет изображением конкретного предмета, живого существа или явления реальной жизни. Действуют в баснях обычно звери, птицы, насекомые, имеющие человеческие черты в своих действиях и речах. В Древней Греции басни известны с V—VI веков н. э. Бытовали басни в странах Востока и в Индии. Во Франции прославился баснями Лафонтен, его охотно переводили и в России, где в XVIII веке басни писали Антиох Кантемир, Тредиаковский, Сумароков, Майков, Хемницер, Дмитриев. Сюжеты басен брали они подчас у Эзопа, Лафонтена, но в отделку вносили русские

краски. И лучше всех это делал Крылов, создавая изумительные по силе художественного обобщения образы животных-людей. В нескольких стихотворных строках он показывает сцены общественной жизни, быта, рисует картины нравов, произносит юмористические монологи, сатирические внушения. Басни Крылова, в отличие от произведений многих других баснописцев, нельзя называть наставлениями, преподанными в виде аллегории. Это произведения социальной сатиры, и образы их — жизненные и социально-конкретные.

О басне «Муха и Дорожные» Крылов, например, говорил, что перевел ее из Лафонтена. Французский поэт также не сам придумал ее — похожая басня есть у Эзопа. На этот сюжет написали басни Сумароков и Дмитриев. Они высмеяли муху, которая преувеличивала свою значительность и думала, что влияет на события, происходившие на самом деле без ее участия. Разумеется, баснописец, повествуя о Мухе, подготавливал читателя к выводу, изложенному в конечных строках басни:

Куда людей на свете много есть,  
Которые везде хотят себя приплесть  
И любят хлопотать, где их совсем не просят.

Но басня Крылова «Муха и Дорожные» — прежде всего пример реалистической художественной манеры. Он живописует картину движения тяжелого экипажа по трудной дороге, поведение кучера, пассажиров:

В июле, в самый зной, в полуденную пору,  
Сыпучими песками, в гору,  
С поклажей и с семьей дворян,  
Четверкою рыдван  
Тащился.

Слова отобраны так искусно, что читатель начинает ощущать жару знойного июльского полдня, хрустение песка под тяжестью рыдвана, запряженного четверкою усталых лошадей. С удивительной лаконичностью Крылов создал и бытовую зарисовку, запечатлел жанровую сценку из быта господ и слуг.

А как живо передано волнение, охватившее псарню при появлении Волка (басня «Волк на псарне»):

Поднялся вдруг весь псарный двор —  
Почуя серого так близко забияку,  
Псы заились в хлевах и рвутся вон на драку.  
Псари кричат: «Ахти, ребята, вор!» —  
И вмиг ворота на запор;  
В минуту псарня стала адом.  
Бегут: иной с дубьем,  
Иной с ружьем.  
«Огня! — кричат, — огня!»...

Глаголы сменяют друг друга, образуя непрерывность действия.

Дальше течение стиха замедляется — волк сидит в углу, не двигаясь, он чувствует, что не уйти ему от расправы.

Мой Волк сидит, прижавшись в угол задом,  
Зубами щелкая и ошестиня шерсть,  
Глазами, кажется, хотел бы всех он съесть...

Но силы неравны. Перед волком не овцы, а люди и собаки.

И столь же естественно передан диалог — попытка Волка пойти на мировую и отказ Ловчего:

«Ты сер, а я, приятель, сед,  
И волчью вашу я давно натуру знаю;  
А потому обычай мой:  
С волками иначе не делай мировой,  
Как снявши шкуру с них долой».  
И тут же выпустил на Волка гончих стаю.

Какую стаю, зачем гончие? Волк ведь пойман, сидит в углу. Звать гончих к нему — неправдоподобно.

А здесь Крылову и не нужно правдоподобия. Он должен прояснить свою аллегория, сказать, что он под набегом Волка подразумевает войну с Наполеоном в 1812 году. После Бородинского сражения, убедившись в неудачном для него ходе боевых действий, Наполеон говорил и писал, что хочет прекратить кровопролитие и поладить с Россией, что Тильзитский мир вполне определяет их отношения и т. д. Армия французов начала отступление от Москвы, русские войска и отряды партизан гонят зверя, преследуют армию Наполеона.

Басню «Волк на псарне» Крылов послал Кутузову, и фельдмаршал читал ее вслух своим офицерам.

Художественное мастерство Крылова в его баснях поистине совершенно. Но отточенный стих давался Крылову ценой огромного труда. Тщательно отделявая свои басни, Крылов многие строки переписывал по десять, двадцать раз, подбирая единственные, незаменимые выражения и слова для каждой строки и фразы. Да и написав басню, он продолжал совершенствовать ее текст.

«Я до тех пор читал мои новые стихи, — говорил Крылов, — пока некоторые из них мне не причитаются, то есть не перестанут нравиться: тогда их поправляю или вовсе переменяю».

Для каждого издания басен — а их Крылов с 1809 по 1843 год выпустил восемнадцать — он пересматривал текст, вносил поправки, изменял отдельные слова и стихи.

В басне «Тришкин кафтан», прежде чем каждая строка встала на свое место, Крылов четырежды принимался за обработку текста. В его бумагах уцелели варианты первых редакций, и можно понять, как развивался замысел произведения.

Крылов начал басню так:

У Тришки на локтях кафтан прорвался.  
Портного бы призвать, и дело все с концом.  
Но Тришка малый был с умом,  
Он говорит: «И сами мы зашьем»,  
И тотчас за иглу принялся.

Листок с этими стихами Крылов отложил, написав, что Тришка у кафтана «и фалды откромсал и полы». Басня как-то не шла. Крылов задумался: может быть, Тришка тут не с руки? Он имел в виду в басне сказать о тех людях, которые, не решая вопроса в целом, обходятся мелкими поправками, вводят частные обновления, не думая о том, что все их дело в конце концов от этого пострадает или будет совсем разрушено. Проще говоря, Крылов имел в виду дворян-помещиков. Многие из них, заложив имения в Опекунском совете, проживали полученный капитал. Подходил срок платить проценты за ссуду — они перезакладывали эти же имения, но снова растрачивали деньги, и тогда их имения поступали в продажу с торгов.

Во второй редакции басни возник намек на ее главную



тему — как действующее лицо привлечен барин, кому Тришка служит:

У Тришки на локтю кафтан продрался.  
«Подлец ты, пьяница, бездельник,— разъярясь  
Кричит боярин (он был князь),—  
Чтоб эдак на глаза ты мне не попадался!»  
Мой Тришка за иглу принялся...

Нравоучение басни: как Тришка обрезал фалды и полы, так иные господа надеются поправить свои дела, занимая деньги.

Образы Тришки и барина с трудом уместались на тесном пространстве короткой басни. И в третьей редакции Крылов попробовал обойтись одним персонажем:

У барина кафтан на локотках продрался.  
Портного бы позвать...

Но какой же барин донашивает кафтан до дыр на локтях? Он руками не работает, да и не работает вообще. И не пишет, протирая локти,— это удел канцеляриста.

И Крылов начал еще раз:

Плащ у боярина прорвался.  
Портного бы призвать, и дело все с концом...

Такое с барином случиться может, однако будет ли он думать о починке, если он действительно барин? Нет, конечно, и Крылов оставил в басне одного Тришку, только в первой редакции вычеркнул четыре строки:

У Тришки на локтях кафтан прорвался.  
Что долго думать тут? Он за иглу принялся...

Басенный рассказ о Тришке стал примером, а мораль была отнесена к сословию дворян:

Таким же образом, видал я, иногда  
Иные господа,  
Запутавши дела, их поправляют...  
Посмотришь — в Тришкином кафтане щеголяют.

Когда басни Крылова только становились известными в Европе, один из французских журналов напечатал статью, содержащую сравнение между русским баснописцем и Лафонтеном, чьи достоинства он ставил выше крыловских. В частности, по его мнению, Крылов пренебрегает достоверностью действия своих персонажей, и его читатель, дескать, не всегда верит автору. Возможно ли, например, «чтобы щука ходила с котом на ловлю мышей, чтоб мужик нанял осла стеречь свой огород, чтоб у другого мужика змея бралась воспитать детей, чтоб щука, лебедь и рак впряглись в один воз, и проч.»

Упрек этот надуманный, и Крылов не обратил на него внимания. Во-первых, у Лафонтена не меньше таких несообразностей: звери платят дань Александру Македонскому, Улитка, Куст и Летучая мышь делаются компаньонами в торговле и т. п. А во-вторых, если звери, как басенные персонажи, разговаривают между собой человеческим языком, то что может быть более несообразным с точки зрения науки и здравого смысла? Можно ли верить тому, что животные обзавелись музыкальными инструментами и пытаются составить скрипичный квартет? Что на сходке зверей волку было поручено стеречь овец? Что царь птиц орел выслушивает советы крота?

Нет, конечно, все эти сюжеты кажутся странными с точки зрения внешнего правдоподобия, но именно они лежат в основе басен, позволяя с участием персонажей-зверей иносказательно показывать и объяснять человеческие отношения. Таким способом выполняет басня свою задачу.

Басни, написанные Крыловым, различаются по своему характеру и виду. Некоторые представляют собой сатирический памфлет («Рыбья пляска», «Пестрые овцы», «Щука»), многие — рассказы в стихах («Три Мужика», «Мот и Ласточка»), есть басни — бытовые сцены («Два Мужика», «Купец»), есть и басни-аллегии («Лев, Серна и Лиса», «Дикие Козы») и т. д.

Поразительно широк тематический охват басен Крылова — вся Россия, от мужика до царя, представлена в них. Острие сатиры направлено против дворян-тунеядцев, вельмож, бюрократов и взяточников, чиновников и судей. Крылову очевидно, что безнаказанность мошенников — следствие негодности системы управления государством. Больше того, басни «Рыбья пляска» и «Пестрые овцы» возлагают ответственность за безобразия в стране на царя

зверей — льва, в образе которого выведен император Александр I.

В баснях своих Крылов выступает от лица народа. Он знает, что в крепостнической России люди страдают от волчьего закона: «Ты виноват уж тем, что хочется мне кушать».

Крылов пишет о радости плодотворного труда на благо общества, славит скромных тружеников, тех, кто:

За все труды, за весь потерянный покой,  
Ни славою, ни почестями не льстится,  
И мыслью оживлен одной:  
Что к пользе общей он трудится.

(«Орел и Пчела»)

В басне «Листы и Корни», как явствует из ее названия, Крылов противопоставляет два понятия — верх и низ, свет и тьму, пишет о тех, кто работает и кто пользуется чужими трудами — о барах и мужиках, о крестьянстве и дворянстве. Сложных сюжетов он не любил и предпочитал простые и ясные позиции.

Так и начинается басня:

В прекрасный летний день,  
Бросая по долине тень,  
Листы на дереве с зефирами шептали...

Зефир в древнегреческой мифологии — легкий западный ветер, несущий прохладу в жаркий день, и с ним тихо переговаривались Листы. Они

Хвалились густотой, зеленостью своей  
И вот как о себе зефирам толковали...

Роль, которую играют зеленые листья в круговороте природы, была еще неизвестна, и Крылов не мог упоминанием о ней усилить достоинства листьев, а потому и отметил только два внешних признака — густоту и зеленость. Этого было довольно, чтобы Листы могли загордиться и говорить о себе:

«Не правда ли, что мы краса долины всей?  
Что нами дерево так пышно и кудряво,

Раскидисто и величаво?

Чтоб было в нем без нас? Ну, право,

Хвалить себя мы можем без грех!»

И далее Листы с увлечением болтают о том, что им удается укрывать от зноя пастуха и странника, своей красотой привлекать пастушек, что раннею и позднею зарей среди листвы насвистывает соловей, и, наконец, сами зефиры почти не расстаются с Листами.

Это беспечное хвастовство не прошло незамеченным:

«Примолвить можно бы спасибо тут и нам», —  
Им голос отвечал из-под земли смиренно.

Голос принадлежал Корням дерева, но даже «смирено» сделанное ими замечание Листам представляется дерзостью, бунтом.

Заметим, что в начальной редакции на месте этих резких строк была длинная фраза с вопросительной интонацией:

«Кто смеет с нами так считаться дерзновенно?»

Сравнительно вежливую форму Крылов заменил сердитым окриком, снял слово «дерзновенно», в котором есть оттенок смелости поступка, благородности порыва, и поставил «дерзко», то есть неуважительно, нахально, что больше подходило настроению Листов.

«Мы те,—

Им снизу отвечали,—

Которые, здесь роясь в темноте,

Питаем вас. Ужель не узнаете?

Мы корни дерева, на коем вы цветете».

Работая над басней, Крылов изменил редакцию этих строк. Вначале было: «Тех голоса им отвечали». «Тех» — значит, Корней — было не очень ловко сказано. Он усилил ответ Корней, указал, что речь идет снизу, из-под земли, чем постыдил их.

Корни выражают удивление, что Листы не узнают кормильцев, вовсе не просят каких-то новых прав, они только рекомендуют Листам не слишком заноситься. А если ска-

зять о Крылове, то существовавший порядок вещей, монархическое правление, привилегии дворянства он полагал невыблемым основанием государства. И в этой басне он отмечает несомненные достоинства Листов — покрытое листвою дерево дает тень, под ветвями приятно танцевать, слушать пение соловья. Однако нельзя забывать о тех, кто неустанно трудится, сочувствовать им и по возможности облегчать их положение.

Басни Крылова утверждают демократическую мораль. Как определил Гоголь, «его притчи — достояние народное и составляют книгу мудрости самого народа».

Народность произведений Крылова можно проследить и на языке его басен. Достаточно сопоставить, сколько пословиц он включил в текст басен и сколько созданных им строк осталось жить в языке на правах пословиц и поговорок. И тех и других — множество. Например, пословица «Можно бы про это песню спеть, да чтоб кого по уху не задеть» приведена Крыловым в басне «Гуси» в такой форме:

Баснь эту можно бы и боле пояснить —  
Да чтоб гусей не раздразнить.

Пословицы «Глаз видит, да зуб неймет», «Зелен виноград, когда не дают» встречаем в басне «Лисица и Виноград»:

Хоть видит око,  
Да зуб неймет.  
«...На взгляд-то он хорош,  
Да зелен — ягодки нет зрелой:  
Тотчас оскомину набьешь».

Пословица «Как жить ни тошно, а умирать еще тошней» нашлась в басне «Крестьянин и Смерть»:

Что как бывает жить ни тошно,  
А умирать еще тошней.

Но и стихи Крылова влились в нашу речь. Сборники пословиц И. Снегирева, В. Даля и другие показывают, что в народе пословицей ходит слегка измененная строка из басни «Парнас»:

У кого голова пуста,  
То голове ума не придадут места.

В пословицы обратились строки из басни «Волк и Ягненок»: «У сильного всегда бессильный виноват». А строки из басни «Орел и Крот» в полном виде стали пословицей:

Не презирай совета ничьего,  
Но прежде рассмотри его.

Ряд басен Крылов посвятил героической борьбе русского народа с армией французов в 1812 году. О басне «Волк на псарне» было сказано выше. В басне «Кот и Повар» выражается недовольство тактикой правительства по отношению к Наполеону. Басня «Обоз» написана в защиту военных планов Кутузова. Крылов негодует против людей, которые в дни общего бедствия думали только о собственной корысти (басня «Раздел»), в надежде поживиться оставались в занятой французами Москве (басня «Ворона и Курица»).

Типичность образов, созданных Крыловым, многогранность сатиры, наблюдательность автора, умение передать устойчивые черты человеческого характера, подлинная народность сделали басни его бессмертными.

Крылову принадлежит важная роль в развитии русской литературы. Он проложил русским поэтам дорогу к народности, реализм его басен непосредственно предшествовал реализму произведений Грибоедова, Пушкина, Гоголя.

ЧЕРЕЗ  
ИСПЫТАНИЯ  
К ПОБЕДЕ

(Комедия «Горе от ума»  
А. С. Грибоедова)

I

Комедия Грибоедова принадлежит к числу тех произведений, с которыми мы начинаем знакомиться в то время, когда только научаемся понимать родную речь: «Все умудрились не по летам...», «Шел в комнату, попал в другую...» — слышит ребенок от взрослых. Чуть после будущий читатель увидит пьесу на сцене или в телевизионной передаче. Первое чтение в подобных случаях бывает мало похоже на открытие неведомого мира: все уж тут знакомо, понятно и просто, может быть даже слишком просто. И юношеский максимализм тут не совсем неправ.

Во всей классической русской литературе от Фонвизина до Чехова — берем ли мы драму, лирику или различные повествовательные жанры — «Горе от ума» — одна из самых «открытых» книг. С первой же страницы вы оказываетесь в атмосфере естественной и выразительной речи. Здесь чуть ли не каждая фраза — законченный афоризм: в ней есть и неожиданный, порою прямо парадоксальный поворот мысли, и подкупающая «складность», но при этом ни тени вычурности, ничего замысловатого. Все так просто и ясно, что всякого рода комментарии и толкования тут кажутся из-

лишними. А вот Александр Блок считал «Горе от ума» произведением «непревзойденным, единственным в мировой литературе, не разгаданным до конца...»<sup>1</sup>. И нельзя считать, что эта мысль справедлива только для того времени, когда она была высказана. Тогда, выходит, впечатление простоты и ясности, складывающееся при чтении «Горя от ума», ошибочно? Вовсе нет.

Есть простота и простота. Бывает простота, в лучшем случае являющаяся выражением, так сказать, средней сдаренности или иногда крупного таланта, но еще себя не нашедшего. А в худших случаях — и они не так уж редки! — это простота, культивируемая и насаждаемая теми деловитыми литераторами, которые умудряются ограниченностью выдавать за определенность, прямолинейность — за последовательность, верхоглядство — за воплощение здравого смысла, скудость воображения — за неотъемлемый атрибут народности. И существует простота высокого искусства. Такая простота предполагает несуетное, вдумчивое чтение, конечной целью которого является искание истины.

II

Художественное произведение представляет собою, как говорил Белинский, замкнутое в себе целое; анализ — по самому буквальному смыслу этого слова — предполагает известное нарушение целостности этого произведения. Каждый элемент такого целого, взятый отдельно, лишается тех необходимых связей, без которых он превращается в «наглядное пособие», в нечто удобообозримое, но мертвое. В этих случаях Молчалин, например, «вынутый» из конкретных драматических обстоятельств, придумывает такую однозначную определенность, что мы почти так же, как и Чацкий, не можем понять, как это Софья умудрилась полюбить такую безликость? Обыкновенно это недоумение улаживается двумя способами. Одни считают, что Молчалин, как «предмет» любви, Софья просто напросто «выдумала» — с досады на Чацкого; стало быть, это никакая не любовь. Другие, напротив, не видят в этой любви ничего странного и загадочного; по их мнению, такой вот «растол-

<sup>1</sup> Александр Блок. Собр. соч. в восьми томах, т. 6, М.—Л., 1962, с. 289.

кованный» Молчалин вполне отвечает вкусам и склонностям Софьи — вздорной и деспотичной московской барышни: дескать, нечего тут и мудрствовать «муж-мальчик, муж-слуга...».

Но объяснения этого свойства при всей их логической стройности не удовлетворяют хотя бы потому, что ни ум Софьи, ни ее доброта, ни ее искренность для всякого непредвзятого читателя не подлежат сомнению. Оказывается, чтобы уразуметь Молчалина хотя бы как любовника и возлюбленного — а именно в этом качестве он главным образом и действует в комедии, — надо рассмотреть не только его отношение к Софье, но и ее отношение к нему; надо попытаться понять, какие свойства ее характера предопределили ее, так сказать, особое отношение к Молчалину и какие внешние обстоятельства благоприятствовали этому ее выбору. Одним словом, чтобы понять Молчалина, надо понять Софью. Но, в свою очередь, в ее характере и в ее любви к Молчалину останется много загадочного и неопределенного до тех пор, пока мы не разберемся в ее отношениях к Чацкому и Чацкого — к ней. Понять характер действующего лица во всей его жизненной полноте можно только тогда, когда восстановишь драматические связи, пронизывающие, по существу, все произведение в целом. И тут многое зависит от того, с чего начать исследование этих связей, что принять за тот важнейший элемент данного художественного произведения, который является центральным узлом связей и отношений в нем. Иногда это бывает событие, как, например, в «Ревизоре» или «Вишневом саде», а иногда герой, как в «Горе от ума».

В примере с Молчалиным мы шли от него к Софье, а от нее к Чацкому не случайно. Отношение Софьи к Чацкому теперь, в момент действия, для нас более или менее ясно, но в прошлом, три года назад, было не так: тогда, по-видимому, и она его любила, хотя и тогда, несомненно, не она, а он ее «нашел». И конечно, в этом его выборе сказался весь его характер, вся его личность. С другой стороны, в отношениях с ним полнее раскрывается характер Софьи. Пока что это только личные взаимоотношения, но совершаются они в Москве — в фамусовской Москве. И это не только придает им особую окраску, но, в сущности, предreshает их исход: в конце концов обнаруживается, что Молчалин и Софья принадлежат фамусовской Москве, а Чацкий бросает ей вызов, борется с ней.

Появление в этой среде человека, ум которого так резко отличается от ума Максима Петровича или Фомы Фомича, не могло не насторожить наиболее догадливых и «принципальных» обитателей фамусовского общества. В фамусовской Москве любят поспорить и покричать; почтенные старички, так те

И об правительстве иной раз так толкуют,  
Что если б кто подслушал их... беда!  
Не то, чтоб новизны вводили, — никогда,  
Спаси нас боже! Нет. А придерется  
К тому, к сему, а чаще ни к чему,  
Поспорят, пошумят, и... разойдутся.

В этом все дело. Можно говорить о чем вздумается, но «новизны» вводить и отстаивать — «спаси нас боже!». О чем только не говорили знакомцы Репетилова — «о камерах, присяжных, о Бейроне», то есть о парламентском строе, о революционной поэзии и тому подобных «матерьях важных», и никто на них не обращал ни малейшего внимания: они шумели — и только. А вот двоюродный брат Скалозуба говорил, по-видимому, мало, но

Чин следовал ему: он службу вдруг оставил,  
В деревне книги стал читать...

Кажется, не велика вольность, а все-таки этого не забыли, потому что тут видели некую закоренелость в инакомыслии. Как будто бы ничего опасного не совершил и князь Федор, племянник княгини Тугоуховской: увлекся наукой, стал небрежен в выполнении светских обязанностей («от женщин бегает...»); он не служит, но ведь тогда много богатых дворян не служило просто от лени. Но князь Федор тоже «чинов не хочет знать» — это уже нововводительство; сразу вспомнились наставники князя — профессора петербургского педагогического института, которые «там упражняются в расколах и в безверьи...». Что же говорить о Чацком с его темпераментом пропагандиста и борца. Всем своим поведением он заставил их забыть на время мелочные внутренние раздоры и объединиться для отпора общей опасности; даже смысл поступков князя Федора и брата Скалозуба фамусовцы уразумели лишь после того, как они поняли, кто такой Чацкий. Только теперь московское обще-

ство показало, на что оно способно. Стало быть, и наши попытки понять хотя бы главные свойства фамусовской среды надо начинать опять-таки с Чацкого. Таким образом, и развитие любовной интриги, и столкновение общественных страстей предопределены в комедии главным образом действиями Чацкого, и, следовательно, чтобы понять ее, надо понять прежде всего Чацкого.

Конечно, общее представление о нем как о положительном лице комедии складывается сразу — отчасти даже еще до его появления в доме Фамусовых. В дальнейшем развитии действия это общее представление еще более укрепляется. «Мильон терзаний» Чацкого не может не всколыхнуть нашего сочувствия; его преданность идеям «свободной жизни», искренность и сила его негодования — все это неизменно привлекает нас. Признаки эпохи в Чацком выражены не менее ярко и впечатляюще, чем даже в Фамусове или Репетилове: они сказываются не только в его бытовых привычках («...и я у ваших ног»), но и в самих свойствах его убеждений и проповедуемых им идей. В наше время с документальной достоверностью установлено, что это все идеи и убеждения, владевшие умами передовой молодежи первой четверти XIX века — той молодежи, из рядов которой вышли и декабристы. И все-таки некоторые особенности его поведения не могут не вызвать недоуменных вопросов. И первый из них — о самой любви Чацкого. Конечно, любовь не всегда считается с правилами привычной логики, но ведь Чацкий — не просто умный человек, он поклонник ума, для него ум и душа — почти одно и то же. Так вот: не переоценил ли он ум Софьи?

Затем: не странно ли, что Чацкий, приехавший в дом ее отца с самыми «серьезными намерениями», начинает с очень резкого, прямо-таки враждебного спора именно с Фамусовым?

И дальше: не слишком ли затянулись его ревнивые подозрения насчет Молчалина? Ведь еще в конце второго акта можно было убедиться в их полной основательности. В третьем акте Чацкий решил проэкзаменовать Молчалина на предмет «умственности», но через несколько реплик сбился с избранного им иронического тона и пустился в откровенности:

Когда в делах, я от веселий прячусь,  
Когда дурачиться — дурачусь;

А смешивать два эти ремесла  
Есть тьма искусников, я не из их числа.

Как это он с его умом и наблюдательностью не заметил этого?

И чем обстоятельнее мы разбираем поведение Чацкого, тем таких вопросов становится все больше.

### III

Первые читатели комедии открывали в ней самое главное в тогдашней жизни. Перед ними бушевала та борьба, в которой они сами принимали участие, хотя многие из них, может быть, и не догадывались, насколько значительна она по своим конечным результатам. Место в этой борьбе предрешало позицию в тех спорах, которые породила комедия. Разумеется, спор шел прежде всего о Чацком. В передовых кругах русского общества еще ни один литературный герой не был так популярен: в Чацком видели своего соратника. Благородство его убеждений, кипение политических страстей, меткость обличений — вот что главным образом было замечено. Недаром монологи Чацкого: «И точно, начал свет глупеть...», «А судьи кто?..», «В той комнате незначущая встреча...» — распространялись в списках как отдельные произведения. Правда, фигура Чацкого не могла не удивить тогдашних читателей своей жизненной достоверностью, непосредственностью «личного» обаяния; по привычке предположили, что образ Чацкого — это чей-то портрет, и тут же начались гадания насчет прототипа. Комедия еще не была закончена, а слух о портретности уже долетел до Одессы: «Что такое Грибоедов? — спрашивал Пушкин. — Мне сказывали, что он написал комедию на Чудаева...»<sup>1</sup> Но, прочитав комедию, Пушкин сразу же понял ошибочность такого предположения. «Теперь вопрос, — писал он А. А. Бестужеву в январе 1825 года. — В комедии «Горе от ума» кто умное действующее лицо? Ответ: Грибоедов. А знаешь ли, что такое Чацкий? Пылкий, благородный и добрый малой, проведенный несколько времени с очень умным человеком (именно с Грибоедовым) и напитавшийся его мыслями, остротами и сатириче-

<sup>1</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. 13. М.—Л., 1937, с. 81.

скими замечаниями. Все, что говорит он — очень умно. Но кому говорит он все это? Фамусову? Скалозубу? На бале московским бабушкам? Это непростительно. Первый признак умного человека — с первого взгляда знать с кем имешь дело и не метать бисера перед Репетиловыми...»<sup>1</sup>

Пока что отложим разговор о том, на самом ли деле Чацкий «мечет бисер» или его обращения к Фамусовым и Репетиловым имеют какой-то иной смысл. Сейчас важно обратить внимание на замечание Пушкина о соотношении мысли автора и его героя, то есть, иными словами, о соотношении личности автора и характера героя.

Понимание противоречий и неясностей в поведении Чацкого, о которых говорилось выше, затрудняется прежде всего тем, что этот образ весь пронизан светом авторского сочувствия, что едва ли не в каждой фразе Чацкого вполне различимо слышится голос самого автора, чувствуется его собственное лирическое воодушевление. Поневоле начинает казаться, что раз налицо такая слиянность автора и героя, то, может быть, причины этих противоречий и неясностей коренятся в свойствах художнического сознания Грибоедова и образ Чацкого имеет лишь автобиографическое значение. Этот тупик неизбежно понуждает сделать вывод, что тайна образа Чацкого заключена в соотношении объективно-драматического и лирического начала комедии. Следовательно, чтобы приблизиться к этой тайне, необходимо представить себе личность автора. Но для этого знание одного только текста «Горе от ума» уже недостаточно.

Для более полного понимания личности художника нужно привлечь данные, находящиеся за гранями не только этого его произведения, но и всего его наследия, и прежде всего обратиться к документам и свидетельствам современников. Но необходимо иметь в виду, что дело это сложное, а в нашем случае особенно: большая часть писем и рукописей Грибоедова, так же как и писем к нему, по разным причинам не сохранилась, а что касается свидетельств и воспоминаний современников, то тут дело обстоит еще хуже. Те, кто близко знал Грибоедова, только после его гибели догадались, кого потеряла Россия. Время было упущено, свежесть впечатлений утрачена. К счастью, один из современников великого драматурга вскоре после его гибели написал о нем такие строки, которые всегда будут надежнейшим ориенти-

<sup>1</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. 13, М.—Л., 1937, с. 81.

ром для всякого, кто захочет представить себе личность Грибоедова в ее подлинных масштабах. Этим современником был Пушкин: «Я познакомился с Грибоедовым в 1817 году. Его меланхолический характер, его озлобленный ум, его добродушие, самые слабости и пороки, неизбежные спутники человечества,— все в нем было необыкновенно привлекательно. Рожденный с честолюбием, равным его дарованиям, долго был он опутан сетями мелочных нужд и неизвестности. Способности человека государственного оставались без употребления; талант поэта был не признан; даже его холодная и блестящая храбрость оставалась некоторое время в подозрении. Несколько друзей знали ему цену и видели улыбку недоверчивости, эту глупую несносную улыбку,— когда случилось им говорить о нем как о человеке необыкновенном. Люди верят только Славе и не понимают, что между ими может находиться какой-нибудь Наполеон, не предводительствовавший ни одною егерскою ротой, или другой Декарт, не напечатавший ни одной строчки в «Московском телеграфе». Впрочем, уважение наше к Славе происходит, может быть, от самолюбия: в состав славы входит ведь и наш голос.

Жизнь Грибоедова была затемнена некоторыми облаками: следствие пылких страстей и могучих обстоятельств. Он почувствовал необходимость расчиститься единожды навсегда со своею молодостию и круто поворотить свою жизнь. Он простился с Петербургом и с праздною рассеянностию, уехал в Грузию, где пробыл семь лет в уединенных, неусыпных занятиях. Возвращение его в Москву в 1824 году было переворотом в его судьбе и началом непрерывных успехов. Его рукописная комедия «Горе от ума» произвела неописанное действие и вдруг поставила его наряду с первыми нашими поэтами»<sup>1</sup>.

Какие, казалось бы, несоединимые свойства слились в одном человеке! Какой размах дарований! И какова мера этих дарований! Наполеон и Декарт, наверно, упомянуты здесь небезотносительно к Грибоедову. Его дарования были не только разнообразны, но, если можно так сказать, и настойчивы: каждое стремилось воплотиться полностью и захватить все силы своего обладателя. И он отдавался этим влечениям. Пожалуй, главным свойством его характера было то, что он сам называл «ненасытностью души», «пламенной страстью к новым вымыслам, к новым познаниям,

<sup>1</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. 8, М.—Л., 1948, с. 461.

к перемене места и занятий, к людям и делам необыкновенным»<sup>1</sup>.

Это обнаружилось уже в детские и юношеские годы. Четырнадцать лет он окончил словесное отделение Московского университета. После сразу же поступил на юридическое отделение и через два года окончил его кандидатом прав (этой степенью тогда отмечались лучшие из окончивших курс). Но и на этот раз он не оставил университета, а принялся за изучение математики и естественных наук. Про него нельзя сказать: годы учения; всю жизнь он не переставал учиться — увлеченно и основательно: ничего без проверки, ничего из вторых рук. Если он изучал историю, то погружался в чтение летописей, специальных трудов по археологии, исторической географии и т. п. И так во всем: в дипломатии и в военном деле, в политической экономии и в лингвистике. Тут затруднений для него не существовало: он знал древнегреческий, латынь, французский, английский, немецкий, итальянский, персидский, арабский, турецкий. Ко всему этому Грибоедов был еще и музыкант, превосходный пианист; его игра, по отзывам самых взыскательных современников, отличалась подлинным артистизмом. Эта поистине ренессансная универсальность не может не вызвать чувства удивления и восхищения. Но вместе с тем трудно удержаться от предположения, что, может быть, она же, эта универсальность, мешала ему сосредоточить все силы на чем-то одном. Мы теперь, вооруженные опытом истории, можем твердо сказать, что призвание Грибоедова было не в дипломатии, не в военном деле, не в науке и даже не в музыке: он был художник слова, поэт, прирожденный драматург.

Но сам он даже после невиданного успеха «Горя от ума» еще не очень ясно представлял себе, что же такое у него все-таки получилось. В этом смысле показательны следующие строки из его письма С. Н. Бегичеву: «Грому, шуму, восхищению, любопытству конца нет. Шаховский решительно признает себя побежденным на этот раз»<sup>2</sup>. Подумать только: «победа» над Шаховским, драматургом плодовитым, умелым, но далеко не самобытным, показалась ему чуть ли не достойной наградой за его художнический подвиг.

<sup>1</sup> А. С. Грибоедов. Соч. в двух томах, т. 2. М., 1971. с. 226.

<sup>2</sup> Там же.

В истории русской литературы едва ли найдется еще одно произведение, которое занимало бы во всем творчестве его автора такое исключительное место, какое «Горе от ума» занимало в творческой судьбе Грибоедова. Особенно наглядно это видно, когда познакомишься с его пьесами, сочиненными до завершения «Горя от ума». Стиль этих пьес отражал не столько свойства его дарования, сколько характер репертуара тогдашнего столичного театра, зрительный зал которого заполнялся великосветской или чиновной публикой. Она требовала зрелища развлекающего и обязательно во вкусе новейшей французской театральной моды. И в ответ на этот запрос в репертуаре на долгие годы утвердился жанр так называемой «светской» комедии. Сотни их перебивало тогда на русской сцене, и все они были похожи друг на друга, как изделия серийного производства: в каждой выводились светские люди с их «благородными» речами и манерами, шаблонными любовными интрижками, легкой, быстро преодолеваемой ревностью и соответствующими шалостями. Поэтому в случае срочной надобности эти комедии изготовлялись ускоренным порядком, артельно: один сочиняет «разговоры», другой — куплеты, «другие шестеро на музыку кладут...». В таких поделках принимал участие и Грибоедов. Но ни в пьесах артельного изготовления, ни в одиночной переделке с французского («Молодые супруги») его творческие интересы и возможности не выразились и в малой доле. Характерно, что в конце 1823 года, то есть после завершения первой редакции «Горя от ума», Грибоедов, сочиняя совместно с П. А. Вяземским водевиль «Кто брат, кто сестра...», как бы забыл все, чего он достиг в своей великой комедии, и вернулся к стилю ранних своих пьес. В «Горе от ума» он вложил всю свою художническую энергию, весь свой жизненный опыт.

В 1856 году было опубликовано письмо Грибоедова, написанное в Тавризе и помеченное 17 ноября 1820 года; в нем он рассказывает адресату, что видел его во сне: «Тут вы долго ко мне приставали с вопросами, написал ли я что-нибудь для вас? — Вынудили у меня признание, что я давно отшатнулся, отложился от всякого письма, охоты нет, ума нет — вы досадовали. — Дайте мне обещание, что напишете. — Что же вам угодно? — Сами знаете. — Когда же



должно быть готово? — Через год непременно. — Обязываюсь. — Через год, клятву дайте... И я дал ее с трепетом... Муэдзин с высоты минара звонким голосом возвещал ранний час молитвы... ему вторили со всех мечетей, наконец ветер подул сильнее, ночная стужа развеяла мое беспамятство, затеплил свечку в моей хранине, сажусь писать, и живо помню мое обещание; во сне дано, на яву исполнится»<sup>1</sup>.

В этом письме речь могла идти только о «Горе от ума»: сведений о том, что Грибоедов работал в Тавризе над каким-либо другим своим произведением, нет. Это письмо, как полагают исследователи, обращено к А. А. Шаховскому, заведывавшему репертуарной частью Александринского театра в Петербурге. Разговор, таким образом, был, как сказали бы в наше время, профессиональный; и самое замечательное в нем не то, что сказано, а как сказано, и, вернее даже, то, что не высказано: оба собеседника без слов понимают друг друга, и поэтому даже не называют произведение, о котором они говорят. Тот, петербуржец, отводит самую мысль о возможности выбора из нескольких замыслов Грибоедова: то, что он требует от него, стоит, так сказать, вне сравнений: «Сами знаете...». Но собеседнику известно также, что Грибоедов к этому своему замыслу относится особенно ревниво, предъявляет к себе непомерно высокие требования и потому бесконечно медлит... Именно поэтому петербургский друг требует клятвы и назначает срок.

Конечно, рассуждая так, нельзя забывать, что в письме рассказывается о сновидении, и приведенный выше диалог можно принимать за таковой только сугубо условно. Но едва ли можно сомневаться в том, что до своего отъезда на Кавказ, не позднее августа 1818 года, Грибоедов подробно пересказал кому-то из своих петербургских друзей план «Горя от ума», а может быть, даже и читал некоторые сцены. Так что на рубеже 1820—1821 годов в Тавризе он начал писать комедию, задуманную и обстоятельно обдуманную два с лишним года тому назад. Последние изменения и поправки были внесены в текст комедии в 1828 году; выходит, Грибоедов работал над ней (разумеется, не с одинаковой интенсивностью) около десяти лет.

Однако есть достаточно веские основания считать, что

<sup>1</sup> А. С. Грибоедов. Соч. в двух томах, т. 2. М., 1971, с. 213.

этот подсчет далек от полноты. Ближайший друг Грибоедова — С. Н. Бегичев в своих воспоминаниях сообщил следующее: «...известно мне, что план этой комедии сделан у него еще в Петербурге в 1816 году и даже написаны были несколько сцен...»

По свидетельству С. Н. Бегичева, Грибоедов после 1816 года «уничтожил некоторые действующие лица, а между прочим, жену Фамусова, сентиментальную модницу и аристократку московскую (тогда еще поддельная чувствительность была несколько в ходу у московских дам), и вместе с этим выкинуты и написанные уже сцены»<sup>1</sup>. Для свидетельства С. Н. Бегичева эта подробность имеет силу решающего доказательства: дело в том, что в конце XVIII и в начале XIX столетия модницами называли не только женщин, любивших одеваться по последней моде: сама эта склонность частенько сопутствовала фривольности и даже распушенности. Именно об этой черте характера покойницы мы и узнаем из текста окончательной редакции комедии. Вот упоминание в первом акте:

Мать умерла: умел я принять  
В мадам Розье вторую мать.

Наверно, Фамусов не сказал бы так (принять... вторую мать...), если бы считал покойницу хорошей женой и матерью. По-видимому, это так и было; супружеская доля Павла Афанасьевича была, видимо, до того малопочтенной, что он не удерживается и, по своему обыкновению явно отвлекаясь от главной темы разговора, с неподдельно искренним удовлетворением расхваливает участь вдовца:

Свободен, вдов, себе я господин...

В четвертом акте все эти косвенные указания, полупризнания и намеки, как и следовало ожидать, окончательно разъясняются:

Дочь, Софья Павловна! стралица!  
Бесстыдница! где! с кем! Ни дать, ни взять, она,  
Как мать ее, покойница жена.  
Бывало я с дражайшей половиной  
Чуть врознь: — уж где-нибудь с мужчиной!

<sup>1</sup> А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1929, с. 9.

Эти приметы настолько определены, что невозможно усомниться в том, что развернутые сцены с участием сентиментальной модницы, о которых вспоминал С. Н. Бегичев, могли присутствовать только в одной пьесе Грибоедова — в той, где есть Фамусов и фамусовщина и противостоящий ей умный молодой человек. Итог, по-видимому, увеличивается еще на два года. Но и теперь нельзя с полной уверенностью сказать, что он окончательный. В 1860 году в печати появилось сообщение, что в начале 1812 года Грибоедов в присутствии одного из студентов Московского университета, В. В. Шнейдера, прочел своему наставнику и другу доктору Б. И. Иону «отрывок из комедии, им задуманной; это были начатки «Горя от ума»<sup>1</sup>.

Исследователи творчества Грибоедова, разумеется, не могли пройти мимо этого свидетельства. Но одни сочли его сомнительным потому, что в 1812 году Грибоедов был слишком молод для того, чтобы в его сознании мог возникнуть замысел комедии, поражающей таким глубоким знанием жизни и, в частности, знанием жизни и нравов московского дворянского общества. По их мнению, Шнейдеру просто изменила память, и он почти через столетия после упомянутого чтения говорил об отрывке из какого-нибудь другого произведения Грибоедова, похожего на «Горе от ума» «ситуацией или бытовыми подробностями»<sup>2</sup>. Возражение других в наиболее энергичной формулировке звучит так: «Настолько пронизан сам сюжет комедии обстоятельствами послевоенного времени, настолько отчетливо восходит коллизия молодого поколения с фамусовским лагерем к более поздним годам — после заграничных походов, — что ...замысел «Горя от ума» до войны 1812 года просто не мог бы возникнуть»<sup>3</sup>.

Неубедительность первого возражения видна с первого же взгляда. Достаточно напомнить, что в 1812 году Грибоедову было восемнадцать лет, он заканчивал третий факультет Московского университета.

Сторонники второго возражения слишком жестко связывают конфликт «Горя от ума» с политической ситуацией

<sup>1</sup> А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1929, с. 329.

<sup>2</sup> Н. Пиксанов. Творческая история «Горя от ума». М.—Л., 1928, с. 76.

<sup>3</sup> М. В. Нечкина. А. С. Грибоедов и декабристы. М., 1947, с. 164.

послевоенных и декабристских лет. М. В. Нечкина убедительно показала, что в процессе создания комедии политическая ее проблематика конкретизировалась и углублялась — соответственно изменению социально-исторических обстоятельств в России. Но это вовсе не означает, что в наиболее общих контурах конфликт, лежащий в основе сюжета «Горя от ума», не мог возникнуть в довоенные годы.

«Новые правила», так пугавшие Фамусовых, были известны и тогда. Разница состояла в том, что под влиянием общественного подъема, вызванного Отечественной войной и заграничными походами, молодые офицеры, побывавшие в «чужих краях», решительнее, чем раньше, «набирались» этих правил.

Историки литературы собрали достаточно данных, свидетельствующих о том, что в студенческие годы Грибоедов хорошо знал и сочувствовал этим «новым правилам». Более того, он уже и тогда пытался следовать им. Это и вовлекло его в коллизию, сходную с той, в какой оказался Чацкий.

А. Ф. Грибоедова не жалела денег на то, чтобы дать своему сыну хорошее образование. Но эта ее щедрость имела весьма прозаическую подоплеку: по ее планам образование должно было открыть ее даровитому сыну путь к блестящей придворной или дипломатической карьере. И поэтому она с большой тревогой и неодобрением относилась к страстному увлечению сына наукой и поэзией. Ее сопротивление было тем более настойчивым и властным, что тут она находила поддержку не только у своего вельможного брата — А. Ф. Грибоедова, но и у всего дворянского окружения; и не вспоминал ли Грибоедов эти давние хлопоты, когда писал о Несторе негодяев знатных, к которому Чацкого

...еще с пелён,—

Для замыслов каких-то непонятных,  
Дитёй возили на поклон?

Жизнь преподнесла драматический конфликт в почти готовом виде, и не удивительно, если в фантазии молодого поэта, возмущенного этим напором, возник сюжет комедии, который ни с каким другим грибоедовским сюжетом «спутать» невозможно. В общих его очертаниях он мог быть уже тогда запечатлен в таких — или не столь совершенных по форме, но сходных по смыслу — строках:

Теперь пускай из нас один,  
Из молодых людей, найдется: враг исканий,  
Не требуя ни мест, ни повышенья в чин,  
В науки он вперит ум, алчущий познаний;  
Или в душе его сам бог возбудит жар  
К искусствам творческим, высоким и прекрасным,—  
Они тотчас: разбой! пожар!  
И прослывет у них мечтателем! опасным!!

По-видимому, здесь перед нами так же, как и в упоминаниях о супруге Фамусова,— обломки, рудименты целых сцен, сочиненных давно, еще в 1812 году, в которых молодой человек перед толпой враждебного окружения отстаивает свое право следовать законам разума и просвещения. В них, в тех сценах, естественно, не могло быть ни той полноты жизни, ни того напряжения общественных страстей, какие отличают окончательную редакцию комедии; но противостояние ума и рутины в них могло быть выражено недвусмысленно.

Все эти наблюдения позволяют заключить, что воспоминание В. В. Шнейдера нельзя третировать, как досужую выдумку или — снисходительнее — как некий зигзаг ослабевшей старческой памяти. Но если это так, то наш итог должен быть исправлен еще раз: больше пятнадцати лет отдал Грибоедов размышлениям и непосредственной работе над своей комедией, то есть все годы творчества.

В свете этого факта становятся понятнее некоторые, до сих пор не во всем ясные моменты творческой истории «Горя от ума». Прежде всего сам тавризм сон получает при этом вполне удовлетворительное объяснение: такого рода «творческие» сны снятся, как правило, только в тех случаях, когда они, так сказать, подготовлены длительными и неотступными размышлениями. Но, пожалуй, гораздо важнее то, что многие не менее загадочные подробности во всей последующей истории создания комедии можно объяснить только тем, что это произведение занимало творческое сознание Грибоедова многие и многие годы.

В воспоминаниях С. Н. Бегичева есть такой эпизод: «Он приехал в отпуск в марте 1823 г. Из комедии его «Горе от ума» написаны были только два действия. Он прочел мне их, на первый акт я сделал ему некоторые замечания, он спорил, и даже показалось мне, что принял это нехорошо. На другой день приехал я к нему рано и застал его только

что вставшим с постели: он неодетый сидел против растопленной печи и бросал в нее свой первый акт лист по листу. Я закричал: «Послушай, что ты делаешь?!» — «Я обдумал,— отвечал он,— ты вчера говорил мне правду, но не беспокойся: все уже готово в голове моей». И через неделю первый акт уже был написан»<sup>1</sup>.

Для того чтобы приговорить к уничтожению целый акт комедии и пересоздать его в своем воображении, потребовалась всего лишь одна ночь... Характерна в этом эпизоде и его кульминация — сожжение. Правда, была сожжена, по-видимому, не вся рукопись первого акта, а лишь часть — хоть и не малая — ее листов, но это не меняет существа дела: достаточно было нескольких замечаний нелитератора Бегичева, чтобы результат многолетних трудов был целиком забракован и сама рукопись обречена огню. А ведь до этого она, наверное, не один раз была правлена и переработана. Это тем более вероятно, что в 1821—1822 годах в Тифлисе пьесу слушал В. К. Кюхельбекер; надо думать, этот талантливый поэт, драматург и критик при его прямодушии не стеснялся говорить и о недостатках пьесы; и вполне возможно, что Грибоедов уже тогда, в Тифлисе, применял этот радикальный способ «правки» — сожжение. Уже в июне 1824 года, то есть через несколько месяцев после завершения комедии в ее первой редакции, когда вся литературная Москва знала «Горе от ума» в чтении самого автора, он написал из Петербурга тому же С. Н. Бегичеву следующие строки: «Кстати, прошу тебя моего манускрипта никому не читать и предать его огню, коли решишься: он так несовершенен, так нечист; представь себе, что я с лишком восемьдесят стихов, или, лучше сказать, рифм переменил, теперь гладко, как стекло. Кроме того, на дороге мне пришлось в голову придумать новую развязку... живая быстрая вещь, стихи искрами посыпались...»<sup>2</sup>.

Счастье наше, что Бегичев не последовал настойчивому совету автора. Но зачем же Грибоедов требовал еще одного сожжения?

В этих строках, как и в воспоминаниях Бегичева, обращает внимание быстрота перемен: «...стихи искрами посыпались...» Ведь это, в сущности, импровизация. Так воспри-

<sup>1</sup> А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1929, с. 10—11.

<sup>2</sup> А. С. Грибоедов. Соч. в двух томах, т. 2. М., 1971, с. 226.

нимал это и сам Грибоедов. В том же письме, сообщив, что в Петербурге состоялось уже двенадцать чтений «Горя от ума», он признался: «Но наконец мне так надоело всё одно и то же, что во многих местах импровизирую, да, это несколько раз случилось, потом я сам себя ловил, но другие не домекались»<sup>1</sup>.

Комедия написана рифмованными вольными ямбами; отличить их от прозы даже для не очень искусственного слушателя не составляет особой трудности. А на чтениях Грибоедова присутствовали опытные литераторы, среди которых бывали И. А. Крылов, А. А. Шаховской, А. А. Жандр, виднейшие актеры, образованнейшие любители литературы и театра. И если никто из них не догадался, что Грибоедов не читает, а импровизирует, то естественно предположить, что он импровизировал именно такими стихами, какими написана вся комедия. Конечно, в те дни он переживал особый творческий подъем, но способность импровизировать — необычайная редкость. И хоть на первый взгляд это может показаться странным, но как раз у крупных поэтов она встречается особенно редко. У Грибоедова, по-видимому, такой способности не было. В только что приведенном признании речь, скорее всего, идет об импровизации другого рода. Многие годы комедия владела воображением поэта; память хранила бесчисленное число вариантов, и каждый из них не хотел уступать своего места: забракованное на прежних стадиях работы в какой-то момент снова обретало прежнюю силу. Иногда это происходило в процессе чтения...

Это соперничество вариантов временами приобретало, по-видимому, весьма напряженный характер. И не в такие ли моменты Грибоедов решался на столь крайнюю меру, как сожжение рукописей? Он долго не мог отделаться от чувства, что исправления и перемены, вносимые им в текст уже законченной комедии, продиктованы не столько требованиями цензуры и даже не столько законами художественной целесообразности, сколько его собственной неспособностью «...оторваться от побрякушек авторского самолюбия. Надеюсь, жду, урезаваю, меняю дело на вздор, так что во многих местах моей драматической картины яркие краски совсем пополовели, сержусь и восстанавливаю стертые, так что, кажется, работе конца не будет; ...будет же, добьюсь

<sup>1</sup> А. С. Грибоедов. Соч. в двух томах, т. 2., М., 1971, с. 226.

до чего-нибудь; терпение есть азбука всех прочих наук; посмотрим, что бог даст»<sup>1</sup>.

Эти самообличения, конечно, нельзя понимать совсем буквально; но понадобились огромные усилия авторской воли, чтобы подвести итоговую черту: Грибоедову, как и Пушкину при окончании «Евгения Онегина», жаль было «труда, молчаливого спутника», в сущности, всей его писательской жизни. И больше всего жалко было оставить героя, в котором так сильно сказались его собственные молодые увлечения и верования, иллюзии и разочарования.

## V

Итак, Чацкий после трехлетнего отсутствия вернулся в Москву и сразу же, не заезжая домой, явился в дом Фамусовых.

Что нового покажет мне Москва?

Этот вопрос, естественно, возникал в его сознании в связи с его прежними отношениями — личными и общественными. Но интерес к тому, как прошли эти три года в Москве и для Москвы, был пока что не главным; непосредственнее и сильнее волновало другое: как прошли эти три года в доме Фамусовых, и прежде всего, конечно, что случилось с Софьей? Наверно, были и опасения, но все-таки больше надежд. Хотя он и понимал, что с Москвой, то есть с московским дворянским обществом, придется выяснить отношения заново.

Да, разумеется, он повхал в путешествие потому, что «охота странствовать напала на него». Но было не только это: по-видимому, он не мог не уехать, потому что дворянская Москва — а он ее только и знал тогда — ему просто опостылела; с своей стороны, и она не пылала к нему особой любовью.

Но среди причин, побудивших Чацкого уехать из Москвы, была еще одна, которая больше всего тревожила и терзала сердце. Его любовь к Софье тогда, три года назад, наверно, напугала его: ведь он был старше ее, а ей шел всего лишь пятнадцатый год. Софья и тогда не понимала и теперь — через три года — толком не уразумела, в чем была причина метаний Чацкого:

<sup>1</sup> А. С. Грибоедов. Соч. в двух томах, т. 2. М., 1971, с. 226.

Привычка вместе быть день каждый неразлучно  
Связала детскою нас дружбой; но потом  
Он съехал, уж у нас ему казалось скучно,  
И редко посещал наш дом;  
Потом опять прикинулся влюбленным,  
Взыскательным и огорченным!!

А на самом-то деле и путешествие-то его, может быть, было чем-то вроде бегства от овладевшей им любви. Не надеялся ли он, что в заботах странствия ему удастся размыкать свою любовь, а может быть, даже и забыть? Не потому ли он

Три года не писал двух слов!..

Писать москвичам и самому Фамусову у него не было ни малейшей охоты; но он не писал и Софье: вероятно, не хотел ни ей напоминать о себе, ни своих ран беречь. Но чувств его

...ни даль не охладил,

Ни развлечения, ни перемена мест.

Почему же Чацкий должен был бегать от этой неистребимой и, может быть, единственной любви? Софье исполнилось семнадцать лет, и он помчался в Москву преисполненный самых радужных надежд и, как тогда говорили, с самыми серьезными намерениями. Но имел ли он резон надеяться? На самом деле, не принял ли он детские дружеские чувства Софьи за любовь? По-видимому, все-таки нет. Будь оно иначе, легкий намек Лизы на измену не вызвал бы такого раздраженного и растерянного ответа Софьи. А вот его надежды на ее верность в течение трех лет разлуки оказались преувеличенными.

В этом, конечно, сказала его беззаветная влюбленность. Но вместе с тем тут обнаружилось качество, свойственное всему поколению молодых людей того непродолжительного, но чрезвычайно бурного и неповторимо своеобразного времени, которое непосредственно предшествовало декабрьскому восстанию. Они были преисполнены героической отваги и самоотвержения.

Но в их взглядах на общественную жизнь и на людей было много наивного, прекраснородушного. Основу их убеждений составляла вера в то, что просвещенный и гуманный ум является главным вершителем судеб человечества,

Им казалось, что их вольнолюбивые убеждения, являвшиеся следствием этой веры, настолько самоочевидны и неопровержимы, что оспаривать их могут только уж самые закоренелые, самые глупые староверы. В просвещенном и гуманном уме, по их мнению, были истоки высокой нравственности; он же придавал подлинное значение и красоте человека.

Софья — умница, в этом Чацкий был уверен. Еще четырнадцатилетней девочкой она вместе с ним смеялась и над молодящейся тетушкой, и над преданностью батюшки Английскому клубу, и над затеями толстого барина-театрала:

На бале, помните, открыли мы вдвоем  
За ширмами, в одной из комнат посекретней,  
Был спрятан человек и щелкал соловьем,  
Певец зимой погоды летней.

Стараясь возобновить разговоры, прерванные три года назад, Чацкий хотел узнать, по-прежнему ли она смеется над тем, что смешно и ему, то есть хотел понять теперешний образ ее мыслей. Если она и теперь — его единомышленница, то надежды были не напрасными: в свете этих надежд и старый конфликт с обитателями дворянской Москвы выглядел иначе:

Опять увидеть их мне суждено судьбой!  
Жить с ними надоест, и в ком не сыщешь пятен?  
Когда ж постранствуешь, воротись домой,  
И дым Отечества нам сладок и приятен!

Но Софья недвусмысленно осудила даже самые легкие его насмешки над Москвой. Естественно, что возникло подозрение:

...Нет ли впрямь тут жениха какого?

И самое характерное в этих его мучительных поисках заключалось в том, что критерий ума был для него главным, если не единственным. Когда Софья, стараясь кольнуть своего прежнего друга, сказала о Молчалине:

Конечно нет в нем этого ума,  
Что гений для иных, а для иных чума,  
Который скор, блестящ и скоро опротивит...—

Чацкий окончательно решил, что подлинный смысл всех ее похвал Молчалину — «сатира и мораль». «Она не ставит в грош его», — заключил он.

## VI

Но как же все-таки случилось, что девушка, как говорил о ней Грибоедов, «сама не глупая, предпочитает дурака умному человеку»? Чтобы понять это, надо представить себе, что произошло с ней за те три года, пока Чацкий путешествовал.

В третьем и четвертом актах Грибоедов вывел на сцену целую толпу обитателей дворянской Москвы. У всех у них есть одна общая черта — удручающее духовное убожество. И все-таки эта толпа ничтожеств не сливается в одну серую массу. Завершенность и цельность этой картине придает главная персона — Павел Афанасьевич Фамусов.

Грибоедова считают сатириком. Это верно в том смысле, что, как Фонвизин или Гоголь, он относился к господствовавшим в то время порядкам и нравам негодуяюще-саркастически. Но выражалось это у него иначе, чем у них. Сатирически-гротесковые фигуры встречаются и у Грибоедова (стоит вспомнить хотя бы князя Тугоуховского или доносчика Загорецкого), но они на периферии действия. Фамусова не припечатает, как Собакевича или Сквозника-Дмухановского, одним словом: кулак, плут или что-нибудь в этом роде. Он не таков, каким был, допустим, «тот Нестор негодяев знатных», который упомянут в одном из монологов Чацкого. Напротив, Фамусову свойственно даже нечто вроде добродушия. Он совсем неглуп; его ирония временами не лишена яда и меткости. В нем нет ни малейшей черты резонера, хотя бы и «отрицательного». Фамусов говорит и действует «самопроизвольно». Это сказывается прежде всего в самом характере его речи. Она так естественна, как будто просто подслушана и в точности записана и, уж конечно же, не сочинена. В самой первой его фразе мелькнуло старинное обиходное слово:

Ведь экая шалунья ты девчонка.

Через несколько реплик он скажет:

На весь квартал симфонию гремишь.

Едва ли стоит доказывать, что тут он щегольнул словом, в то время только что входившим в оборот. Павел Афанасьевич легко поддается впечатлениям минуты, и его мысль делает иногда самые, кажется, неожиданные скачки. Вот он только что закончил важную редею о том, почему так много

Безумных развелось людей, и дел, и мнений...

и тут же, без всякой промежуточной подготовки, ввязался в знаменитый спор, четыреста или триста крепостных душ было у Чацкого. В первом акте Павел Афанасьевич сердито журит Софью, а вместе и всех московских девиц (так у него то и дело — от частного к общему!) за то, что они слишком модницы, что, начитавшись небылиц, они «все умудрились не по летам». Причиной этих зол он объявляет Кузнецкий мост с его «вечными» французами; заодно достается и тем «побродягам» (тоже, конечно, в большинстве французам), которые учат дочерей и языкам,

И танцам и пенью! и нежностям! и вздохам!..

А во втором акте все эти недостатки и пороки он вполне искренне и увлеченно выдает за великие достоинства:

...можно ли воспитаннее быть!

Умеют же себя принарядить

Тафтицей, бархатцем и дымкой,

Словечка в простоте не скажут, всё с ужимкой;

Французские романсы вам поют

И верхние выводят нотки...

Тут, конечно, явная логическая непоследовательность. Но в ней великолепно выразилась логика фамусовского характера.

В основе его взглядов на жизнь лежит мысль о животной слабости человека. Чистота совести, человеческое достоинство, сознание связи с народом и человечеством, а стало быть, и чувство долга перед народом и человечеством — все это, по мнению Фамусова, только для книг, читая которые он так сладко засыпает. И все-таки следует всегда помнить, что он когда-то сделал выбор, и по этой причине он не может забыть о существовании другой стороны; в какое бы время паразит ни благоденствовал, какими бы словами ни прикрывался, страх перед светом благород-

ной человеческой мысли выдаст его и обнаружит родовое его сходство с Фамусовым. В страхе перед Чацким он готов прибегнуть к клевете:

Я постараюсь, я, в набат я приударю,  
По городу всему наделаю хлопот,  
И оглашу во весь народ...—

или даже к прямой расправе:

Не слушаю, под суд!

## VII

В годы отсутствия Чацкого именно с этими качествами своего отца и приходилось считаться Софье:

Да батюшка задуматься принудит:  
Брюзглив, неугомонен, скор,  
Таков всегда...

Тут нужно было или покоряться, или обманывать:

Бывает хуже, с рук сойдет...

Так в годы ее нравственного созревания ложь и страх постепенно отравляли ее душу. А Молчалин — вот он, каждый день рядом; он ведь тоже терпит от батюшки... С другой стороны, батюшка покровительствует Молчалину, ввел его в свой дом. Это ведь очень прозрачно:

Вдруг милый человек, один из тех, кого мы  
Увидим — будто век знакомы,  
Явился тут со мной; и вкрадчив, и умен,  
Но робок... знаете, кто в бедности рожден...

Молчалин... А Чацкий? Как же все-таки произошло это «замещение»? Только потому, что жили под одной крышей?

Если прислушаться к тем похвалам, которые Софья расточает Молчалину, то не трудно заметить, что она явно противопоставляет его Чацкому. Молчалин

...уступчив, скромн, тих...  
Чужих и вкривь и вкось не рубит...

А Чацкого она выдает за бессердечного и тщеславного насмешника, который даже «ошибкою... добро о ком-нибудь сказать» не может и

Который свет ругает наповал,  
Чтоб свет об нем хоть что-нибудь сказал...

Но ведь это вопиющая неправда! Стало быть, за эти три года она просто перестала понимать Чацкого. Почему?

Тут снова нужно вспомнить о той среде, в которой она жила без Чацкого. В эти годы она стала выезжать в свет уже как взрослая девушка. И ее красота, ее ум не могли не обратить внимание московских кавалеров. В доме Фамусовых они не появились: вечер был домашний. Но их вестник и невольный обличитель приехал — правда, как человек свой, к самому развезду. К числу светских волокит Репетилов, наверно, не принадлежал, хотя бы потому, что был женат. Но компания, к которой он пристроился, была преимущественно холостая. «Сок умной молодежи» — так аттестует Репетилов своих друзей. Не трудно представить себе, что это была за молодежь, раз она терпела в своей среде таких людей, как тот же Репетилов.

Чацкие появились сравнительно недавно, но о них всё больше и больше говорили в свете. Молодые москвичи решились, что умные смелые разговоры и речи Чацких — это самый последний крик моды. По свидетельству И. Д. Якушкина, в то время «свободное выражение мыслей было принадлежностью не только всякого порядочного человека, но и всякого, кто хотел казаться порядочным человеком»<sup>1</sup>.

И вот Софья с ее молодым, еще не окрепшим умом с первых шагов в свете оказалась среди таких пустозвонов и самодовольных шутов. Она не могла не заметить, что слова и фразы, которыми щеголяли молодые друзья Репетилова — холостые и женатые, — были похожи на те, что она уже слышала из уст Чацкого. И она стала думать, что светские зубоскалы — это единомышленники Чацкого, тем более что они и сами на это то и дело намекали.

Мы с ним... у нас... одни и те же вкусы.

Так в душе Софьи облик ее благородного друга стал постепенно замутняться чуждыми его личности впечатлениями, а потом и вовсе как бы совместился, слился с маска-

<sup>1</sup> И. Д. Якушкин. Записки, статьи, письма. М., 1951, с. 53.

ми карикатурных подражаний. И вот теперь, после горького опыта светской жизни, она с еще большим жаром принялась за чтение. А самой влиятельной и распространенной в то время была сентиментальная литература. В ней-то Софья и почерпнула идеал молодого человека: скромного, чувствительного, умного, доброжелательного и самоотверженного.

Все это не укрылось от наблюдательности Молчалина. Заметив в Софье ее сентиментальные склонности, Молчалин, за глаза издеваясь над «плачевной кралей», как умел приладил к своей пошло-благообразной фигуре личину чувствительности — и достиг успеха!

Возьмет он руку, к сердцу жмет...

Ни слова вольного...

## VIII

Чацкому все это еще предстояло уразуметь. Уклончиво-насмешливый тон, в каком Софья с ним разговаривала, несколько озадачил его, но не больше. Свои отношения с ней он намеревался определить, не справляясь ни с мнением Москвы, ни с волей Фамусова. Именно поэтому на его вопрос:

Обрыскал свет: не хочешь ли жениться? —

Чацкий ответил в духе своих оптимистических убеждений, по-видимому даже и не намереваясь задеть отцовское самолюбие:

А вам на что?

Тут-то Фамусов и заявил о своих правах:

Меня не худо бы спросить,  
Ведь я ей несколько сродни;  
По крайней мере искони  
Отцом недаром называли.

Его победительная ирония опирается не только на сознание своих прав, но и на уверенность в поддержке всего московского общества: «отцом недаром называли». Потому-то он тут же и переходит от иронической интонации к ультимативной. Но может быть, после фамусовского гимна

Максиму Петровичу Чацкому лучше было бы прекратить спор — за полной его бесполезностью? Может быть, здесь-то и началось «метание бисера»? И да и нет. Для Чацкого его взгляды и убеждения были не только достоянием его интеллекта, они были основой его личности и его чувства чести. Ведь спор шел о выборе жизненного пути, и Чацкий должен был сказать отцу своей возлюбленной, что он ни в чем не отступит от своих убеждений.

А как же сватанье? Не забыл ли Чацкий в горячке спора о цели своего приезда? По логике его рассуждений спор с Фамусовым и даже ссора с ним не могли уронить его в глазах Софьи. Напротив. Еще лучше, если Софья узнает об этом из уст Павла Афанасьевича: ведь батюшкиных взглядов, думает Чацкий, она никогда не разделяла. Чацкий не допускает мысли, что умная Софья могла полюбить Молчалина, который «прежде был так глуп», он принял ее обморок за обыкновенное следствие необыкновенно обостренной чувствительности:

Безделица ее тревожит.

Однако самые горькие испытания были еще впереди.

Но прежде чем перейти к чтению третьего и четвертого актов комедии, необходимо все-таки сделать несколько предварительных замечаний. Обыкновенно, когда заходит речь о форме «Горя от ума», обязательно упоминают, что Грибоедов сохранил в комедии известные единства — места и времени. Иногда видят в этом что-то вроде уступки классицизму. На самом деле это не так. Прежде всего, эти единства в пору безраздельного господства классицизма действительно сковывали развитие драмы, потому что их соблюдение было обязательным, но сами по себе они вовсе не противопоказаны драме, в том числе и реалистической: все зависит от темы и от характера избранного сюжета. Грибоедов сосредоточил действие в одном доме не потому, что был в плену классицистской традиции, а потому, что это был дом Фамусова — лидера московского дворянского общества.

Терзания Чацкого в поисках ответа на вопрос, любит ли Софья Молчалина, и если так, то почему, за что она его любит, и в третьем акте являются главной пружиной действия. Акт и начинается диалогом Чацкого с Софьей — все о том же. Но в дальнейшем развитии действия к этому диалогу «подключается» вся Москва. Уже в диалоге Чац-



кого и Молчалина последний выступает как полноправный представитель Москвы.

Об этом персонаже чаще всего судят по отзывам Чацкого. Молчалин действительно глуп, если искать в нем признаков высокого, просвещенного, гуманного ума. Но ведь есть еще и другой «ум» — «пошлый опыт — ум глупцов», как назвал его Некрасов. Таким «умом» Молчалин умен чрезвычайно.

На первый взгляд в этом диалоге Молчалин наивно проговаривается, «саморазоблачается» — почти по всем правилам классицизма. На самом деле это «саморазоблачение» особого рода:

Умеренность и аккуратность...

Так: частенько там

Мы покровительство находим, где не метим...

Не сочинитель я...

Не смею моего суждения произнести...

Ведь надобно ж зависеть от других...

Стоит только вспомнить, что в четвертом акте в диалоге с Лизой он прямо, с цинической откровенностью говорит о том, что все эти его «смирненности» — только «виды», маски, чтобы понять: с Чацким он играет в поддавки, преподносит ему то, чего он от него ждет. Право на эту иронию ему дают его успехи в московском обществе и сознание, что он — победитель в любовном соперничестве. Здесь еще одно проявление органической слякнности любовных и общественных страстей.

Живость и непринужденность действия в этих двух актах достигается еще и тем, что Грибоедов вводит в них сцены, как будто бы не имеющие прямого отношения к любовной интриге пьесы, что-то вроде комедии в комедии. Такова сцена с Горичами. Сначала в ней участвуют только Наталья Дмитриевна и Чацкий. По первому впечатлению идет обыкновенный светский разговор:

Наталья Дмитриевна

Я полагаю вас далеко от Москвы.  
Давно ли?

Чацкий

Нынче лишь...

Наталья Дмитриевна

Надолго?

Чацкий

Как случится.

Однако, кто, смотря на вас, не подивится?

Полнее прежнего, похорошели страх;

Моложе вы, свежее стали;

Огонь, румянец, смех, игра во всех чертах.

Наталья Дмитриевна

Я замужем.

Что это за ответ? Не шуткой на комплимент, а как-то невпопад: «Я замужем!» На сцене Наталью Дмитриевну чаще всего представляют в полном соответствии с комплиментами Чацкого. И скорее всего, ошибаются, потому что похвалы-то Чацкого почти неприкрыто иронические. «Полнее прежнего» — ведь такой комплимент можно было преподнести только той, которая когда-то была худой и мечтала избавиться от этого недостатка. И дальше: не то чтобы «еще свежее стали», как это, вероятнее всего, могло звучать при искреннем восхищении, а прямо: «свежее». Стало быть, и три года назад свежести уже не было. Завершающий каскад похвал откровенно насмешлив. В полной уверенности, что за три года в ее судьбе ничего не изменилось к лучшему, что не нашлось глупца, который согласился бы жениться на этой неумной, некрасивой старой деве, Чацкий разговаривает с ней так же, как и три года назад. Но тут-то она его и срезала: «Я замужем». Чацкий явно растерян:

Давно бы вы сказали!

Но Наталья Дмитриевна не спешит наносить решающий удар:

Мой муж, прелестный муж...

Неспроста, видно, Грибоедов еще раз повторит в комедии эту формулу:

Ваш шпиц — прелестный шпиц...

Наталья Дмитриевна  
Вот мой Платон Михайлоч.

Чацкий  
Ба!

Это — комедия! И комичны здесь все трое, а мужчины так, пожалуй, даже больше, чем Наталья Дмитриевна. Ведь Платон Михайлоч — из «умных», близкий знакомец Чацкого и в недавнем прошлом, может быть, его единомышленник. Во всяком случае Загорецкого он отчитывает вполне «по Чацкому»:

Отъявленный мошенник, плут:  
Антон Антоныч Загорецкий.

При нем остерегись: переносить горазд...

Но не прошло, по-видимому, и года после его отставки, а Москва женила его, и теперь он живет, как все. Даже клевету о сумасшествии Чацкого он перенесет:

Ну, все, так верить поневоле.  
А мне сомнительно.

Эта сцена помогает понять необходимость и второго единства — единства времени. Она длится всего лишь несколько минут, но вмещает в себя события целых трех лет, и без сопоставления того, что было три года назад, с тем, что есть сейчас, нельзя уразуметь всего ее содержания. Времена совместились: прошлое правит настоящим. Но в этой сцене есть и пророчество:

Брат, женишься, тогда меня вспоминай!  
От скуки будешь ты свистеть одно и то же.

Здесь-то она и смыкается с любовной интригой комедии: не помогла ли Чацкому встреча с Горичами приблизиться к пониманию нового идеала Софьи?

Чацкий по своей восторженной и несколько простодушной вере в неборимость и скорую победу идеалов добра и справедливости иногда впадает в комические положения, но это еще сильнее оттеняет его благородство и великодушные. В монологе о францужике из Бордо и о благоговееющих перед ним княжнах он в надежде на сочувствие Софьи рассказал ей, как его осмеяли за предпочтение национального иноземному:

Я, рассердясь и жизнь кляня,  
Готовил им ответ громовый;  
Но все оставили меня.—

Но  
Глядь...

Оказалось, он давно уже говорит в пустоту...

Грибоедов здесь с подчеркнутой наглядностью обнаруживает и силу и слабости своего героя; он так уверен в неотразимости исповедуемых им идей, что даже не считает нужным посмотреть, как она его слушает и слушает ли. Но прозрение только еще начиналось. Еще предстояла встреча с Репетиловым.

Пушкин сказал о Репетилове: «в нем 2, 3, 10 характеров». Действительно, самая характерная черта этого персонажа состоит именно в отсутствии характера. Он — зеркало, направленное на все, что входит в моду, что выдвигается на авансцену общественной жизни. Зеркало, правда, кривое. Но не настолько, чтобы отразившиеся в нем предметы искажались до неузнаваемости. Чацкий до своего отъезда из Москвы, по-видимому, нередко оказывался поблизости от этого зеркала. Во всяком случае Репетилов был с ним на «ты». Вот он шумит на самой высокой ноте:

Что бал? братец, где мы всю ночь до бела дня,  
В приличьях скованы, не вырвемся из ига...

Или еще решительнее:

Тьфу! служба и чины, кресты — души мытарства...

Ведь в этих «обличениях» явственно слышатся отголоски речей самого Чацкого — тех его речей, которые Репетилов мог слышать три года назад. И снова — совмещение времен: то, о чем не догадывался Чацкий в годы своего путешествия — да, наверно, тогда он об этом просто не думал, — должно было проявиться в этот день. Теперь, к исходу дня, если уж Чацкому и могло показаться в московской жизни что-то новым и неожиданным, так это полное торжество старого. Выход, казалось бы, оставался только один — уехать из Москвы. Но Чацкий даже после встречи с Репетиловым, даже после того, как он услышал клевету о сумасшествии, еще далек от мысли навсегда оставить Москву.

А Софья знает ли?..

Вот где поистине «ум с сердцем не в ладу». Мысль о сопернике еще отстраняется, обморок — все еще загадка. Надо было увидеть ночное свидание, собственными ушами услышать, что сплетню о сумасшествии выдумала и пустила в оборот именно Софья, чтобы понять, наконец, что она давно сделала свой выбор — выбор между ним и Молчалиным. Теперь ей осталось вместе с бабушкой со страхом ждать, «что станет говорить княгиня Марья Алексевна!».

Последняя — и самая главная — надежда Чацкого разбита. Но вместе с ней развеялись и последние иллюзии:

Так! отрезвился я сполна,

Мечтанья с глаз долой — и спала пелена...

Это — очень важное признание. Позднее, уже в 60-х годах XIX столетия, Герцен именно в преданности «мечтальному идеалу» видел одну из характернейших особенностей Чацкого как героя определенного времени. Автор комедии вложил в уста Чацкого слово, точно обозначающее крайности его оптимистического мирозерцания — те крайности, которые и были причиной того, что он то и дело попадал в комические положения. Грибоедов еще в 1816 году, то есть как раз в то время, когда в основных своих контурах складывался замысел комедии, писал: «Бог с ними, с мечтаниями; ныне в какую книжку ни заглянешь, что ни прочтешь, песнь или послание, везде мечтания, а природы ни на волю»<sup>1</sup>. Именно этому — вниманию к природе, трезвости взгляда, то есть умению видеть жизнь во всей ее реальной сложности — и должен был научиться Чацкий.

Комическое в Чацком — особого рода; оно является продолжением его энтузиазма, следствием преувеличенной, но вполне искренней веры в скорую победу принципов добра и справедливости. Потому-то оно и не снижает героя в наших глазах, а, напротив, как бы приближает его к нам. Сила его ума, цельность его личности сильнее всего проявились в том, с каким мужеством воспринял он жестокие уроки дня.

Безумным вы меня прославили всем хором.

Вы правы: из огня тот выйдет невредим,

Кто с вами день пробить успеет,

Подышит воздухом одним,

И в нем рассудок уцелеет.

<sup>1</sup> А. С. Грибоедов. Соч. в двух томах, т. 2. М., 1971, с. 44.

Один день, но такой, когда страсти накалены до предела, а борьба приобрела открытый характер, научил Чацкого большему, чем целая тысяча дней (три года) наблюдений над жизнью со стороны. В этом как раз и заключалась художественная необходимость сохранения и второго единства — единства времени.

Дорогой ценой досталось ему освобождение от иллюзий. Сейчас он потрясен и просто не может думать о том, что в этот день одержал победу над фамусовской Москвой. А это была победа: своим страстным отрицанием ее заветов и обличением ее идолов Чацкий понудил ее предстать перед миром во всей своей безобразной наготе.

Фамусов и все его гости — это пестрая толпа, в которой царит дух взаимного недоброжелательства; но вместе с тем она, эта толпа, прочно спаяна общностью коренных интересов и пристрастий. И когда она чувствует и начинает сознавать, что ей грозит опасность, она не знает ни пощады, ни снисхождения:

В Сенат подам, министрам, государю.

Этим Грибоедов открыл родовое качество господствующей паразитической касты. В. И. Ленин в статье «Отдача в солдаты 183-х студентов» писал: «Искушенное опытом десятилетий, правительство твердо убедилось в том, что оно окружено горючим материалом, что достаточно малейшей искорки, достаточно протеста против карцера, чтобы зажечь пожар. А если так, то понятно, что расправа нужна примерная: отдать в солдаты сотни студентов! «Фельдфебеля в Вольтеры дать» — эта формула несколько не устарела. Напротив, XX веку суждено увидеть ее настоящее осуществление»<sup>1</sup>.

Но Грибоедов с непревзойденной силой убедительности показал, что сила этой касты ущербная, слепая. Страх перед светом высокой гуманной человеческой мысли — тоже родовая черта. Чацкий, по выражению Гончарова, нанес ей «смертельный удар качеством силы свежей»<sup>2</sup>. И в этом проявилась оптимистическая сущность великой комедии.

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Поли. собр. соч., изд. 5-е, т. 4. М., 1959, с. 392—393.

<sup>2</sup> И. А. Гончаров. Собр. соч. в восьми т., т. 8. М., 1955, с. 32.

Д. Благой



**СУДЬБЫ  
ЧЕЛОВЕЧЕСКИЕ,  
СУДЬБЫ  
НАРОДНЫЕ**

(Трагедия «Борис Годунов»  
А. С. Пушкина)

I

Наряду с романом в стихах «Евгений Онегин» историческая трагедия «Борис Годунов» принадлежит к числу величайших художественных созданий Пушкина. Сам он — «взыскательный художник», очень требовательно и строго относившийся ко всему, что писал, по праву называл именно эти два произведения совершенными им «литературными подвигами».

Под влиянием патриотического подъема, связанного с победоносным окончанием Отечественной войны 1812 года, в русском обществе того времени резко усилился естественный интерес к историческому прошлому своей страны. Пушкин вспоминал позднее, с каким огромным вниманием были встречены первые восемь томов монументальной «Истории Государства Российского» крупнейшего писателя того времени Н. М. Карамзина, вышедшие в свет в 1818 году — вскоре после окончания будущим автором «Бориса Годунова» царскосельского Лицея. Пушкин прочел все вышедшие тома «Истории» «с жадностью и со вниманием». Отмечая, что три тысячи экземпляров «Истории» разо-

шлись в один месяц, Пушкин писал: «...пример единственный в нашей земле... Древняя Россия, казалось, найдена Карамзиным, как Америка — Колумбом. Несколько времени ни о чем ином не говорили».

В своей «Истории» Карамзин впервые по архивным первоисточникам собрал и систематизировал богатейший фактический материал и по-писательски — художественно увлекательно — изложил его. Но освещалось Карамзиным русское историческое прошлое с консервативных позиций утверждения самодержавно-крепостнического строя.

Точка зрения Карамзина вызвала решительное неодобрение представителей передовых кругов общества. В особенности возмущались ею деятели тайных революционных организаций, которые начали складываться как раз в эти годы. Будущие декабристы ставили своей целью сбросить с народа-победителя, не только отстоявшего свою родину, но и освободившего от наполеоновской тирании Европу, двойные цепи: самодержавия и крепостнического рабства.

В его «Истории» изящность, простота  
Доказывают нам, без всякого пристрастья,  
Необходимость самовластья  
И прелести кнута.

Эта убийственно острая эпиграмма на автора «Истории Государства Российского», получившая широчайшее распространение в списках, была написана тогда же молодым Пушкиным.

Свидетель величия и героизма русского народа в войне 1812—1814 годов, Пушкин с самых ранних лет живо интересовался историей своей родной земли. Но к осмыслению русского исторического прошлого автор вольных стихов, певец декабристов, Пушкин подходил с идейных позиций, противоположных карамзинским.

Человек исключительно глубокого, пронизательного ума, Пушкин понимал, что жизнь народа представляет собой закономерно развивающийся процесс, в котором настоящее обусловлено прошедшим и, в свою очередь, подготавливает будущее. Поэтому, для того чтобы правильно действовать в настоящем во имя подготовки желанного будущего, необходимо хорошо знать опыт прошлого, учитывать его. В этом и заключалась одна из причин «историзма» Пушкина — его постоянного стремления познать и отразить жизнь общества, народа в движении, изменениях,

историческом развитии и в связи с этим его настойчивого обращения в своем творчестве к темам мировой и, в особенности, русской истории.

В центре исторических раздумий Пушкина была судьба русского народа и созданного им сильного многонационального государства, проблема народного счастья, процветания, максимального развития всех заложенных в «мужающей, молодой» России могучих творческих сил.

А первым необходимым условием этого, как уже в ранние свои годы понял поэт, было освобождение народа от крепостного ига. «Свободой Рим возрос, а рабством погублен», — писал пятнадцатилетний Пушкин в стихотворении «Лицинию» — зерне его последующих, пронизанных освободительным пафосом политических стихов.

Позднее, уже в ссылке на юге, в Кишиневе, Пушкин набрасывает первый свой исторический труд — замечания по русской истории XVIII века, в которых прямо заявляет, что основной задачей русской жизни является борьба против «закоренелого рабства»: «политическая наша свобода неразлучна с освобождением крестьян». На глазах Пушкина борьба эта происходила в двух формах. В стране то тут, то там вспыхивали народные волнения — выступления крестьян против помещиков. Но эти разрозненные, неорганизованные вспышки носили стихийный характер и по сути были обречены на неудачу. По той же причине полным разгромом закончились в свое время и грандиозные, но не освещенные светом передового, революционного сознания народные восстания XVII и XVIII веков под предводительством Разина и Пугачева. Наряду с этим борьбу за освобождение народа начинали вести передовые люди из среды дворян — будущие декабристы, те, кого Пушкин с полным правом называл своими «друзьями, братьями, товарищами». Но, будучи дворянскими революционерами, далекими от народа, декабристы не привлекали к участию в этой борьбе сам народ и даже боялись его участия, опасаясь стихийного восстания закрепощенных крестьян против всего дворянства — «новой пугачевщины».

Однако можно ли ниспровергнуть веками сложившийся, упрочившийся, обладавший огромными материальными силами и средствами самодержавно-крепостнический строй усилиями одного лишь узкого круга дворян-революционеров, без участия широких масс, без сочувствия и активной поддержки народа? Этот вопрос не мог не тревожить умы

наиболее проникательных людей того времени. Настойчиво вставал он и перед Пушкиным.

Ответ на этот вопрос великий поэт ищет и в своей современности и в истории. В связи с этим все усиливается интерес Пушкина к русскому историческому прошлому, особенно к теме народно-крестьянских восстаний.

Совсем незадолго до начала работы над «Борисом Годуновым» он просит брата прислать ему в его новую ссылку, в Михайловское, куда поэт прибыл в августе 1824 года, материалы о Пугачеве и Степане Разине.

Село Михайловское находится неподалеку от древней границы псковских земель с Литвой и Польшей. Все здесь вокруг дышит стариной. Совсем близко от Михайловского расположен Святогорский монастырь, созданный по приказу Ивана Грозного. Рядом с Михайловским на окрестных холмах следы старинных укреплений, охранявших русские рубежи и путь из Литвы в Москву: Савкина горка и несколько дальше городище (место, где в древности стоял город) Воронич с частично сохранившимся и до сих пор земляным валом. Через Воронич прошел со своими дружинами Дмитрий-самозванец по пути в Москву. Все это живо напоминало Пушкину о событиях конца XVI — начала XVII века, которые он и задумал изобразить в своей исторической трагедии «Борис Годунов».

Историческая эпоха конца XVI — начала XVII века также являлась эпохой «многих мятежей» (название одной из летописей того времени), периодом нарастающей народной грозы, закипающего широкого народного движения, которое вскоре вылилось в крестьянскую войну под предводительством Болотникова. Это было первое крупное выступление поработанного крестьянства, предварившее восстание Разина и Пугачева. С событиями этого бурного времени Пушкин подробно ознакомился по вышедшим незадолго до того в свет десятому и одиннадцатому томам «Истории Государства Российского» Карамзина. Читая страницы карамзинской «Истории» в период подготовки выступления декабристов, Пушкин все время ощущал сходство событий начала XVII века с современностью. «Это животрепещет, как свежая газета», — писал он Жуковскому о десятом и одиннадцатом томах Карамзина.

Впоследствии, в 1830 году, добываясь разрешения своей исторической трагедии к печати и заранее отводя возможность обвинений в том, что в ней содержатся намеки на

современные события, связанные с восстанием декабристов, Пушкин справедливо замечал в письме к шефу жандармов Бенкендорфу, что все времена смятений и переворотов типологически похожи друг на друга.

История Годунова, вступившего, по Карамзину, на царский престол ценою преступления — убийства законного наследника, царевича Дмитрия, невольно должна была вызывать в сознании Пушкина известную аналогию с ненавистным ему царем Александром, вступившим на трон в результате убийства его отца, убийства, к которому новый царь и сам был в какой-то мере причастен. Возможность подобной аналогии очень была ему кстати, и он ею воспользовался. «Никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого», — писал он другу, имея в виду сцену с юродивым Николкой, который при всех обвиняет Бориса в убийстве царевича. Но в своей трагедии Пушкин никак не хотел под видом прошлого изобразить настоящее, как это делали многие предшествовавшие и современные ему писатели, не стремившиеся к правдивому, реалистическому воспроизведению исторической действительности.

Наоборот, основоположник русской реалистической литературы, Пушкин добивался того, чтобы, говоря его собственными словами, «воскресить минувший век во всей его истине», дать наиболее верное, правдивое изображение далекого прошлого. И хотя сцена с юродивым является плодом художественного домысла Пушкина, в ней тоже нет подмены прошлого настоящим. Художественно обобщенный, типизированный Пушкиным образ Николки и обличение им царя Бориса вполне соответствуют «воскрешаемой» поэтом исторической эпохе. И это относится ко всей трагедии в целом.

Вместе с тем на историческом материале выбранной им эпохи «многих мятежей» поэт имел полную возможность поставить и попытаться решить наиболее жгучие и волнующие политические вопросы своего времени: о характере русского самодержавия, об отношениях между царской властью и народом и, в особенности, о роли народа в истории, о значении народной поддержки в борьбе с царем.

И в своей исторической трагедии «Борис Годунов», работая над которой Пушкин начал через несколько месяцев по приезде в Михайловское, в декабре 1824 года, и которую окончил 7 ноября 1825 года, он замечательно использовал эту возможность.

## II

Пушкин считал, что наряду с поэтическим даром — «живостью воображения» — исторический писатель-драматург должен обладать «философией» и «государственными мыслями историка», то есть должен пойти дальше внешнего изображения исторических событий, понять их смысл и значение, показать их глубокие внутренние причины, вскрыть закономерности исторического развития. «Философией», «государственными мыслями историка» проникнута и его трагедия «Борис Годунов».

Пушкин очень высоко ценил огромную работу, вложенную в написание «Истории Государства Российского» Карамзиным, памяти которого потому-то и посвятил своего «Бориса Годунова». В изложении исторических событий, развертывающихся в трагедии, Пушкин в основном следовал за карамзинской «Историей».

Из «Истории» и из обильных примечаний к ней, содержащих выдержки из подлинных документов эпохи, взял он почти весь фактический материал; отсюда же заимствовал версию об убийстве царевича Дмитрия по приказу Бориса. Версия эта, почерпнутая Карамзиным из летописей, вызывает до сих пор споры среди историков. Но Пушкин был убежден в ее достоверности. Однако, следуя, по его словам, Карамзину «в светлом развитии происшествий», он решительно отверг проникнутую ярко выраженным консервативным и монархическим духом общую схему Карамзина. Карамзин осмысливает драматические события царствования Бориса Годунова в соответствии со своей основной идеологической установкой: смерть Бориса, свержение с престола его сына и гибель его рода истолковываются как божий суд над убийцей законного наследника, царевича Дмитрия.

В трагедии Пушкина будущий самозванец также говорит о неизбежности «божьего суда» над «царубийцей». Вспомним слова Григория, завершающие сцену в келье Чудова монастыря:

Борис, Борис! все пред тобой трепещет,  
Никто тебе не смеет и напомнить  
О жребии несчастного младенца,—  
А между тем отшельник в темной келье  
Здесь на тебя донос ужасный пишет:  
И не уйдешь ты от суда мирского,  
Как не уйдешь от божьего суда.

Однако этой последней строкой, вложенной к тому же в уста монаха, ссылака на «божий суд» в трагедии Пушкина почти и ограничивается. Вся трагедия разворачивается как «мирской суд» над царем Борисом — суд истории. Причем среди причин, обусловивших осуждение и гибель Бориса, убийство им Дмитрия играет, в сущности, относительно второстепенную роль.

Появление самозванца имеет в трагедии Пушкина значение всего лишь последнего толчка, давшего возможность вырваться, выступить наружу враждебным царю Борису социально-историческим силам. Сам Пушкин в одной из черновых заметок записал о самозванце: «Всякий был годен, чтоб разыграть эту роль».

Центр тяжести трагедии Бориса, по Пушкину, лежит в социальных отношениях эпохи. Не поединок между Борисом и самозванцем, а другая, более сложная и глубокая борьба, борьба социальных сил — самодержавия, боярства, дворянства, народа — составляет истинный предмет пушкинской трагедии. И именно эти социальные отношения, борьбу социальных сил с замечательной яркостью и с не менее замечательной пронизательностью Пушкин и разворачивает в своей пьесе.

Одним из непосредственных литературных образцов для Пушкина при построении трагедии послужили знаменитые исторические хроники Шекспира. Но в понимании исторических событий Пушкин в соответствии с гораздо большим, чем в шекспировское время, развитием европейской исторической мысли идет гораздо далее. «Что составляет содержание шекспировских драматических хроник? — спрашивает Белинский и отвечает: — Борьба личностей, которые стремятся к власти и оспаривают ее друг у друга». В противоположность этому, пушкинский «Борис Годунов», где есть и тема борьбы личностей, стремящихся к власти, к престолу (и Борис, и самозванец, и Шуйский), далеко выходит за пределы только этой борьбы, является первым во всей мировой литературе образцом подлинной социально-исторической трагедии, в которой действуют не только и даже не столько отдельные личности, но где в движение приведены социально-исторические пласты, где решаются судьбы народные.

Вследствие недостаточно еще развитого у Карамзина критического отношения к историческим источникам (летописям и т. п.), Пушкин допускает в своей трагедии неко-

торые погрешности и неточности. Но в анализе социально-политической обстановки, сложившейся в Московской Руси накануне бурных событий начала XVII века — польской интервенции, крестьянской войны, — Пушкин обнаружил исключительную зоркость.

Карамзина в личности Бориса интересует главным образом психологический момент — «дикая смесь: набожности и преступных страстей». Пушкина в личности и судьбе Годунова занимает не столько психологическая, сколько политическая сторона. «Я смотрел на его с политической точки», — указывает поэт. Карамзин рисует в своем Борисе царя-преступника, являющегося как бы исключением на троне московских царей; Борис Пушкина — типичный представитель московского самодержавия.

Пушкинский Борис, рожденный царским подданным и достигший «высшей власти» не по праву наследования, а путем преступления, действительно в этом смысле представлял среди московских царей некоторое исключение, но политически он ничем не отличался от них — продолжал основную линию московской самодержавной власти. «...Он правит нами, — жалуются бояре, — как царь Иван (не к ночи будь помянут)». Сам Борис берет себе за образец деспотическую систему управления, осуществлявшуюся двумя наиболее характерными московскими самодержцами — Иваном III и его внуком, тем же «царем Иваном», — то есть Иваном IV — Грозным: «Лишь строгостью мы можем неусыпной Сдержать народ. Так думал Иоанн, Смиритель бурь, разумный самодержец, Так думал и его свирепый внук».

Воспоминания об Иване Грозном в устах Бориса не случайны. Борис действительно продолжает политику Ивана IV, для того времени в основном прогрессивную, политику централизации государственной власти, «собрания» ее в одних руках. Политика эта проводится им в борьбе с феодальной раздробленностью, с частными интересами потомков бывших удельных князей, считающих себя «наследниками Воряга» — рюриковичами, и родовитого боярства, причем в этой борьбе он опирается на новых служилых людей, дворян — Басмановых.

Борьбе родовитого боярства с Борисом, в которой, как это известно поэту, принимают видное участие и предки самого поэта, «род Пушкиных мятежный», отведено значительное место в той широкой социальной картине, которая

развернута в «Борисе Годунове». Но этим социальное содержание пушкинской трагедии не исчерпывается.

Царь Борис, сокрушавший старинное боярство, был вместе с тем, как и Иван Грозный, и царем-крепостником. Он,— подчеркивает поэт устами своего предка, Афанасия Пушкина,— «Юрьев день задумал уничтожить», то есть запретить существовавшее ранее право крестьян в период за неделю до Юрьева дня (26 ноября) и в течение недели после него переходить с земли одного помещика на землю другого. Отмена Юрьева дня полностью прикрепляла крестьян к данному помещику, окончательно утверждала так называемое крепостное право. Именно этим-то и объясняет Пушкин глубокое недоверие и нелюбовь народа к Борису, на что и рассчитывают в борьбе с царем мятежные бояре.

...А легче ли народу?  
Спроси его. Попробуй самозванец  
Им посулить старинный Юрьев день,  
Так и пойдет потеха,—

говорит Афанасий Пушкин Шуйскому. Слова эти не только соответствовали исторической действительности, но во времена Пушкина имели и острый злободневно-политический смысл. Недаром бойкий и нечистоплотный литератор-журналист, втершийся было в среду декабристов, а после разгрома восстания ставший секретным агентом Бенкендорфа, Фаддей Булгарин, которому тот поручил дать отзыв на рукопись пушкинской трагедии, писал по поводу приведенных выше слов из монолога Афанасия Пушкина: «Решительно должно выкинуть весь монолог. Во-первых, царская власть представлена в ужасном виде; во-вторых, явно говорится, что кто только будет обещать свободу крестьянам, тот взбунтует их».

И вот в трагедию Пушкина включается еще одна основная социальная сила — народ. Больше того, именно народу отводится в трагедии небывало большое место. Недаром слово «народ» появляется в самом начале трагедии, с первых же строк первой сцены произносится боярином Воротынским. Уже из слов Воротынского «народ» — предмет неусыпного надзора со стороны властей и источник их постоянных тревог — вырисовывается не только как весьма внушительная, но, можно сказать, и основная сила. Ушел народ, и сразу притихла и опустела столица:

Наряжены мы вместе город ведать,  
Но, кажется, нам не за кем смотреть:  
Москва пуста; вослед за патриархом  
К монастырю пошел и весь народ.  
Как думаешь, чем кончится тревога?

Слово «народ» сейчас же подхватывает и собеседник Воротынского — Шуйский.

Сперва он говорит о народе, как и подобает циничному представителю высшей феодальной знати, насмешливо и пренебрежительно:

Чем кончится? Узнать не мудрено:  
Народ еще повоюет да поплачет,  
Борис еще поморщится немного,  
Что пьяница пред чаркою вина...

Но в конце сцены умный Шуйский подчеркивает политическую роль, политическое значение народа как решающей в данный момент силы:

Когда Борис хитрить не перестанет,  
Давай народ искусно волновать...

Это полностью признает и не очень далекий, но честный и прямодушный Воротынский:

Не мало нас, наследников варяга,  
Да трудно нам тягаться с Годуновым:  
Народ отвык в нас видеть древнюю отрасль  
Воинственных властителей своих...  
А он умел и страхом, и любовью,  
И славою народ очаровать.

Как видим, о народе все время и думают и говорят оба участника первой сцены, которая появлением народа знаменательно и заканчивается:

Ш у й с к и й (глядит в окно)

Он смел, вот все — а мы... Но полно. Видишь,  
Народ идет, рассыпавшись, назад —  
Пойдем скорей, узнаем, решено ли.



В следующих двух сценах — на городской площади и на загородном поле — народ уже говорит сам, является непосредственным и главным действующим лицом.

Писатели-реакционеры александровского и, в особенности, николаевского царствования, проповедники так называемой «официальной народности», всячески стремились внушить читателям представление о политической благонадежности народа — опоры трона, о его исконной и нерушимой приверженности и преданности царю. Эта же мысль проводится и в «Истории» Карамзина. Сначала может показаться, что так же дан народ и Пушкиным. В сцене на Красной площади один человек из народа с огорчением сообщает, что Борис продолжает отказываться «принять венец». Ответные слова другого исполнены растерянности и даже отчаяния. Затем народ почтительно выслушивает читаемое верховным дьяком решение Боярской думы и послушно расходится.

Однако первоначальное впечатление быстро рассеивается. За сценой на Красной площади следует вторая народная сцена — на Девичьем поле, перед Новодевичьим монастырем, как бы являющаяся весьма красноречивым и выразительным пояснением к предыдущей. Эта сцена — одна из самых значительных во всей трагедии.

Если в открывающей пьесу реплике Воротынского возникает представление о народе как о некоей могучей силе, то теперь эта сила наглядно предстает перед зрителем:

Один

Нельзя ли нам пробраться за ограду?

Другой

Нельзя. Куды! и в поле даже тесно,  
Не только там. Легко ли? Вся Москва  
Сперлася здесь; смотри: ограда, кровли,  
Все ярусы соборной колокольни,  
Главы церквей и самые кресты  
Унизаны народом.

Первый

Право, любол!

Дальше народ сравнивается с волнующимся морем, с морским прибоем.

Народ и здесь, за рядом ряд, падает на колени, умоляя Бориса стать царем. Но тут же в репликах, которыми обмениваются между собой отдельные представители народа, вскрывается, что все это происходит не от особой привязанности к Борису и даже к царской власти вообще, а больше от пассивности и несознательности народа, от привычки подчиняться боярской указке. По существу же, если не весь народ, то во всяком случае весьма многие из его среды относятся ко всему, что происходит, с полным равнодушием и скептицизмом, граничащими с прямой неприязнью:

Народ (на коленях. Вой и плач)

Ах, смилуйся, отец наш! властвуй нами!  
Будь наш отец, наш царь!

Один (тихо)

О чем там плачут?

Другой

А как нам знать? то ведают бояре,  
Не нам чета.

Баба (с ребенком)

Ну, что ж? как надо плакать,  
Так и затих! вот я тебя! вот бука!  
Плачь, баловень!

(Бросает его об землю. Ребенок пищит.)

Ну то-то же.

Один

Все плачут,  
Заплачем, брат, и мы.

Другой

Я силюсь, брат,  
Да не могу.

Первый

Я также. Нет ли луку?  
Потрем глаза.

Второй

Нет, я слюней помажу.

Что там еще?

Первый

Да кто их разберет?

Эпизод этот, в котором, чтобы сделать вид, что они плачут, люди мажут глаза слюной, так же не придуман Пушкиным, как и почти всё в его трагедии. О нем упоминается и у Карамзина, который приводит соответствующую выдержку из летописи.

Но Карамзин спрятал этот эпизод в «примечания» к «Истории», в самом же тексте мольба народа к Борису — согласиться стать царем — излагается в тонах «официальной народности»: «Бесчисленное множество людей, в келиях, в ограде, вне монастыря, упало на колена с воплем неслыханным: все требовали царя, отца, Бориса».

Пушкин, наоборот, именно этот эпизод подчеркнуто выдвинул в своей сцене на самый первый план, разоблачая посредством него реакционно-дворянскую легенду об исконной преданности народа царю, о народе — опоре царского престола.

Неудивительно, что эта сцена обратила на себя особенное внимание того же Булгарина, который правильно уловил ее внутренний смысл, таящийся за торжественно-парадной картиной всенародного избрания. «Здесь представлено, что народ с воплем и слезами просит Бориса принять царский венец (как сказано у Карамзина), — пишет он, — а между тем изображено, что люди плачут, сами не знают о чем, а другие вовсе не могут проливать слез и хотят луком натирать глаза!.. Затрудняюсь в изложении моего мнения на этот счет сей сцены. Прилично ли так толковать народные чувства?»

В результате из текста трагедии, изданного при жизни Пушкина, вся эта сцена была вовсе исключена (в посмертном издании сочинений Пушкина она также появилась с цензурными сокращениями).

Следующая, четвертая сцена происходит опять в кремлевских палатах, но, подобно первой сцене, и в ней снова и снова упоминается народ.

Четвертой сценой заканчивается как бы первая часть

трагедии (следующая сцена происходит пять лет спустя). Но и в дальнейшем слово «народ» не сходит с уст почти всех персонажей трагедии, является едва ли не самым частым в их словаре (повторяется в разных сочетаниях больше пятидесяти раз). Причем еще резче, чем сначала, проводится прямо противоположный Карамзину и представителям «официальной народности» взгляд на народ как на грозную мятежную стихию.

В ответ на сообщение Афанасия Пушкина о появлении самозванца Шуйский замечает: «Весть важная! и если до народа она дойдет, то быть грозе великой».

«Всегда народ к смятению тайно склонен», — говорит царю Борису Басманов, сравнивая народ с «борзым конем», который «грызет свои бразды», и тут же самоуверенно добавляет: «Но что ж? конем спокойно всадник правит...»

Но умный Борис не разделяет уверенности Басманова: «Конь иногда сбивает седока» — и продолжает, не создавая себе на этот счет никаких иллюзий: «Лишь строгостью мы можем неусыпной сдержать народ».

Неудивительно, что данное место вызвало резко отрицательную оценку со стороны реакционных критиков. По поводу только что приведенных слов Басманова о постоянной склонности народа к смятению один из них возмущенно писал: «Вот вздор какой! Всегда склонен. Пустое, с этим я совершенно не согласен... И русскому ли боярину так отзывать о православном русском народе».

Однако Пушкин не ограничивается тем, что вкладывает подобные мысли о народе в уста Басманова и царя Бориса. В предпоследней сцене трагедии (сцена «Лобное место») он прямо показывает тот момент, когда «конь сбивает седока»: изображает картину народной грозы, народного восстания, причем в качестве основной мятежной силы выступает именно закрепощенное крестьянство — «мужик на амвоне».

Сцена открывается речью к народу Гаврилы Пушкина, убеждающего признать «царевича Димитрия», то есть самозванца. Заканчивается же она тем, что в ответ на призыв «мужика на амвоне» народ «несется толпою» в Кремль, в царские палаты с возгласами:

Взять! топить! Да здравствует Димитрий!  
Да гибнет род Бориса Годунова!

При этом народу не только отводится весьма видное и значительное место по ходу действия трагедии, но его поддержке придается решающее значение и в исходе данных исторических событий — в поражении Бориса.

В оде Радищева «Вольность», хорошо известной Пушкину, судья-народ призывает к ответу царя-преступника. В «Борисе Годунове» поэт в известной степени идет по радищевскому пути. В трагедии Пушкина царь совершает казни, преступления; бояре составляют заговоры, изменяют, интригуют; самозванец во имя своих личных авантюристических целей приводит на Русь польских интервентов. Но истинным судьей, источником силы, как и причиной слабости, непрочности государственной власти, является народ. Поэтому-то так важно его отношение к тому, что совершается. Эта мысль красной нитью проходит через всю трагедию Пушкина.

Мысль о «мнении народном», о поддержке народа, как об основной решающей силе в борьбе с самодержавием, составляет один из важнейших философско-исторических тезисов Пушкина, выдвинутых в его трагедии. Пусть, может быть, и подспудно, но несомненно эта мысль связана с его раздумьями о судьбе переворота, который, как Пушкин узнал со слов посетившего его в январе 1825 года в ссылке в Михайловском Пущина, в это время подготавливался декабристами как раз в отрыве от широких народных масс.

С особенной выразительностью эта мысль сказывается в развязке трагедии. Раньше, для того чтобы расчистить дорогу к престолу Борису, был убит малолетний царевич Дмитрий. Теперь, чтобы расчистить дорогу к престолу самозванцу, бояре убивают юного сына Годунова, которому совсем недавно они поклялись «служить усердием и правдой»; убивают его мать, вдову царя Бориса.

Новый царь — и новое преступление!

Озлобленный веками рабства, народ может беспощадно расправляться со своими угнетателями. Но по природе своей (из общения с крестьянами в том же Михайловском Пушкин убедился в этом) он гуманен и справедлив. Совесть народная не мирится с зверской расправой над неповинными и беззащитными людьми.

И вот последняя сцена заканчивается знаменитой фразой: «Народ безмолвствует».

Характерно, что фраза эта дается Пушкиным без скобок, то есть не в порядке ремарки. Безмолвие народа — это

ответ народа на то, чему он только что был свидетелем, и этот немой ответ звучит сильнее всяких слов. В данной ситуации безмолвие народа на призыв бояр приветствовать нового царя носит определенно враждебный новому самодержавию характер. В этом «безмолвии» заключена, по Пушкину, вся дальнейшая судьба самозванца.

Пока народ был на стороне самозванца, он, беглый монах, «сорвал порфиру» с могучего московского царя; поскольку народ от него отвернулся, его, достигшего высшего могущества и власти, ждут быстрое свержение и бесславная гибель.

«В этом безмолвии народа слышен страшный, трагический голос новой Немезиды» (древнегреческой богини возмездия за преступления), изрекающей суд свой над новою жертвою — над теми, кто погубил род Годуновых...» — пишет Белинский.

То, что «Борис Годунов» завершается безмолвным, но осязаемым народным судом, то, что Пушкин выносит свой приговор историка именем судьи-народа, является самой значительной чертой его исторической трагедии, которая не только по своему совершенно новому драматургическому строю, но и по идейному своему содержанию действительно может быть названа народной трагедией, какой и стремился сделать ее Пушкин.

В немом, но исключительно красноречивом и многозначительном финале «Бориса Годунова» заключен и еще один очень глубокий смысл. Народная трагедия «Борис Годунов» является вместе с тем и трагедией самого народа, роль которого, как Пушкин наглядно показывает заключительной сценой своей пьесы, по-настоящему и глубоко трагична.

Только благодаря «мнению народному» — могучей народной поддержке — противникам Бориса удалось его одолеть, но самому народу легче от этого не стало. Его победа была полностью присвоена боярами, которые снова, как и в первых сценах трагедии, властно выходят на передний план (вспомним слова народа: «Расступитесь, расступитесь. Бояре идут»), распоряжаются, действуют, повелевают. Но явно враждебное «безмолвие» народа как бы свидетельствует, что так будет не всегда. Сегодня народ еще только «безмолвствует» — выражает пассивный протест, но завтра он может заговорить, и тогда — горе тому, против кого он поднимет свой голос.

В безмолвии народа — не только судьба самозванца, в нем затаен грозный гул грядущих крестьянских восстаний под предводительством Болотникова, Разина, Пугачева.

### III

В своей исторической трагедии Пушкин не только глубоко постиг эпоху «многих мятежей», он дал и ее гениальное художественное воссоздание. Историк может понять прошлое, может более или менее ярко описать события, происходившие в глубинах времен. Но воскресить минувший век, сделать то, что невозможно прошло, как бы снова существующим, оживить историю можно только средствами поэзии, искусства. Именно в этом смысле Пушкин и замечал незадолго до начала работы над «Борисом Годуновым», что «история народа принадлежит поэту». И это гордое заявление он блистательно оправдал своею трагедией.

Люди минувших времен обрели под пером Пушкина живую плоть и кровь; историческое содержание было облечено в соответствующую ему образную, художественную форму.

«Самой драматической эпохе новейшей истории», как Пушкин называл события русской истории конца XVI — начала XVII века, полностью отвечала выбранная поэтом драматическая форма — жанр трагедии.

Драматическая форма представляла вместе с тем особенно много возможностей для художественного «воскрешения», «оживления» прошлого.

Писатель-драматург не повествует о жизни, а непосредственно разворачивает ее в движении, действии, олицетворенном в образах действующих лиц, каждое из которых должно говорить само за себя, чувствовать и поступать в соответствии со своим особым характером. Когда же драматическое произведение ставится на сцене, для чего оно, как правило, и предназначено, получается особенно полная иллюзия реальности, жизненности всего происходящего. То, о чем говорится в пьесе, воочию совершается перед зрителями, воплощено в образы действительно живых людей, которых мы и в самом деле видим и слышим на театральных подмостках.

Эти особенности драматической формы открывают огромные возможности для писателя-реалиста. Именно по-

этому-то в Пушкине наряду с нарастанием в его творчестве стремления к наиболее правдивому художественному воссозданию жизни реальной — к «поэзии действительности», как он это называл, все нарастает влечение к драматургии.

Русская драматургия и русский театр XVIII столетия были в основном во власти господствовавшего тогда и в других европейских литературах французского классицизма XVII века, которому следовал в XVIII веке в своих трагедиях Вольтер. Поэтому, если не считать комедий Фон-визина (в особенности его «Недоросля») и появившегося почти одновременно с пушкинским «Борисом Годуновым» грибоедовского «Горя от ума», пьесы русских драматургов были очень далеки от реальной жизни и к тому же по своему художественному уровню резко уступали зарубежным классическим образцам. Особенно сильно это давало себя знать в жанре трагедии. Вместо живых лиц по сцене торжественно шествовали ходячие схемы добродетелей или пороков; герои трагедий декламировали искусственным, напыщенно-приподнятым языком не то, что они сами могли думать или чувствовать, а то, что было угодно автору вложить им в уста. Сценического действия в этих пьесах, состоявших из сменяющих одна другую пространственных речей (монологов) и «разговоров» персонажей друг с другом, вовсе не было. Но и эти разговоры в лицах были опутаны целым рядом крайне стеснительных правил и условностей, начиная с так называемых «трех единств» (времени, места и действия) и кончая обязательным торжественно-величавым стихотворным размером — так называемым «александрийским стихом», рифмованным шестистопным ямбом.

Помимо того, трагедия классицизма носила на себе резкий отпечаток «придворного», дворянско-аристократического происхождения: участвовали в ней, по существу, лишь цари и вельможи; все, что хоть сколько-нибудь нарушало, снижало торжественно-героическое течение пьесы, все, что было связано с живой, реальной жизнью, с исторической действительностью и тем более с бытом, с простой, обыкновенной речью обыкновенных людей, изгонялось самым решительным и беспощадным образом.

Правда, во времена Пушкина стали появляться трагедии Озерова, в которых некоторые современники готовы были увидеть образцы новой, романтической драматургии. Однако сам Пушкин правильно считал, что пьесы Озерова в основном следуют «жеманным правилам» классицизма,

а «романтический трагик принимает за правило одно вдохновение».

Пушкин понимал, что для того, чтобы создать трагедию нового типа, трагедию, проникнутую реализмом и народностью, правдиво изображающую людей и события, по собственному его выражению «судьбу человеческую» и «судьбу народную», надо полностью отказаться от старой, освященной давней традицией системы классицизма, решительно ниспровергнуть ее, коренным образом «преобразовать нашу сцену», как сам он об этом прямо заявлял.

Замечательной попыткой преобразования русской драматургии и явилось основное, центральное драматическое произведение Пушкина — его историческая трагедия «Борис Годунов».

Пушкин издавна и неоднократно размышлял над теорией драматургии. В упор поставил он перед собой эти вопросы во время работы над «Борисом Годуновым». Первый русский подлинно национальный поэт, которому предстояло сказать новое слово, сделать шаг вперед в художественном развитии человечества, Пушкин продумал и творчески освоил опыт всего предшествовавшего ему литературного развития, особенно оценив творчество Шекспира, противопоставляя «народные законы драмы шекспировой» «придворному обычаю трагедии Расина».

Если Пушкина совершенно не удовлетворяла традиционная система классицизма, то не удовлетворяла его и современная ему новая романтическая драматургия, ярким образцом которой он считал пьесы революционного романтика — Байрона.

Драматургия Байрона не столько рисовала образы других людей такими, как они есть в действительности, сколько отражала личность самого автора. Байрон, как справедливо замечал Пушкин, «распределил между своими героями отдельные черты собственного характера; одному он придал свою гордость, другому — свою ненависть, третьему — свою тоску и т. д., и таким путем из одного цельного характера, мрачного, энергичного, создал несколько ничтожных».

Односторонней и однообразной, субъективно-романтической манере Байрона Пушкин противопоставляет широкое и правдивое изображение жизни, глубокую и разностороннюю разработку человеческих характеров в драматургии Шекспира, метод которого будет позднее настойчиво

ставить в пример своему соотечественнику Лассалю Маркс и Энгельс.

Задачам создания подлинно исторического произведения, которое дало бы правдивое воспроизведение целой исторической эпохи, менее всего могли отвечать традиционные формы драматургии классицизма. Широкий и бурный поток исторической жизни, непосредственный доступ которому Пушкин хотел открыть на театральные подмостки, не вмещали рамки всякого рода «правил» и условностей. И Пушкин начисто ломает эти окостеневшие формы и традиции, решительно вступает на путь коренного «преобразования драматической нашей системы», «устарелых форм театра» — путь творческого дерзания и новаторства. Перечень качеств, необходимых драматургу, Пушкин заканчивал выразительно им подчеркнутым словом «свобода». Во имя правдивого изображения жизни и истории руководящим и единственно определяющим принципом.

Прежде всего он решительно устранил пресловутые «три единства» классицизма. Если действие «классической» трагедии непременно должно было, согласно раз навсегда установленным теоретическим правилам, укладываться в промежуток времени, не превышающий двадцати четырех часов, действие «Бориса Годунова» охватывает период в семь с лишним лет (с 1598 по 1605 год). Взамен одного-единственного места, где должны были происходить все пять актов, из которых обязана была состоять трагедия (чаще всего таким местом были царские чертоги), действие «Бориса Годунова» переходит из дворца на площадь, из монастырской кельи в корчму, из палат патриарха на поля сражений; больше того, даже переносится из одной страны в другую — из России в Польшу. В соответствии с этим вместо пяти актов Пушкин делит свою пьесу на двадцать три сцены, что позволяет ему показать русскую историческую жизнь того времени с самых различных сторон, в самых разнообразных ее проявлениях.

Фабула в трагедии классицизма строилась на неперенной любовной интриге, развитие которой и образовывало третье единство — «единство действия». Пушкин строит свою трагедию почти без любви и, во всяком случае, без центральной любовной интриги: страстное увлечение самозванца Мариной Мнишек составляет один из боковых эпизодов пьесы и, в сущности, играет в ней почти служебную роль. «Меня прельщала мысль о трагедии без любовной

интриги, — писал сам Пушкин. — Но, не говоря уже о том, что любовь весьма подходит к романическому и страстному характеру моего авантюриста, я заставил Дмитрия влюбиться в Марину, чтобы лучше оттенить ее необычный характер».

Традиционное единство действия, о котором сам Пушкин пишет, что «едва сохранил» его, постоянно нарушается и тем, что пушкинская трагедия не только местом своего действия, но и по существу непрерывно выходит из дворца — из царских палат, развертывается как бы одновременно и параллельно в нескольких социальных планах. То, что совершается во дворце, объясняется тем, что происходит в боярских хоробах, а последнее обусловлено тем, что творится на площади.

В непосредственной связи со всем этим и вообще стремясь как можно шире охватить изображаемую им историческую эпоху, Пушкин далеко выходит и за крайне суженный в основном, да и просто в количественном отношении круг действующих лиц трагедии классицизма. В ней обычно действовало не более десяти, а чаще всего и значительно меньше персонажей, принадлежавших в основном к придворной верхушке. В «Борисе Годунове» перед нами проходит огромное количество — около шестидесяти — действующих лиц, в числе которых мы находим представителей всех слоев тогдашнего общества: от царя, патриарха, бояр, дворян, воинов, иностранных наемников, казаков, горожан, приказных, купцов до хозяйки корчмы, до бродяг-чернецов, до простой бабы на Девичьем поле, утихомиривающей не вовремя расплакавшегося ребенка, до мятежного мужика на амвоне, призывающего народ ворваться в царские палаты.

Этой широте охвата соответствует и то, что в трагедии Пушкина, опять-таки вопреки всем издавна установившимся традициям, нет главного «героя», главного действующего лица. Трагедия называется именем царя Бориса, но она не только не кончается его смертью (обстоятельство, которое привело в крайнее недоумение большинство современных Пушкину критиков), но и фигурирует он всего лишь в шести сценах из двадцати трех. В «Борисе Годунове» перед нами — вся историческая действительность того времени, вся пестрая и многоликая Русь той эпохи, проходящая в живой и движущейся, шумящей, волнующейся, «как море-океан», полной событий панораме.

Русь конца XVI — начала XVII века и является главным действующим лицом, своего рода коллективным героем трагедии Пушкина.

В то же время Пушкин стремится к исторической правде в обрисовке каждого из участников этой грандиозной, движущейся, действующей исторической панорамы в лицах, добываясь этого путем пристального и углубленного изучения исторических материалов, «...в летописях старался угадать образ мыслей и язык тогдашнего времени», — рассказывал сам он о процессе своей творческой работы, прибавляя при этом: — «Источники богатые! Умел ли ими воспользоваться — не знаю, — по крайней мере труды мои были ревностны и добросовестны». В «Борисе Годунове» поэт гениально сумел воспользоваться этими источниками.

В этом и заключается одна из основных причин величайшего художественного достоинства пушкинской трагедии. В ней не условные персонажи, переодетые в исторические костюмы, а действительно «люди минувших дней, их умы, их предрассудки».

Взамен далекого от реальной живой речи то напыщенно-риторического, то жеманного, условно-литературного языка, на котором изъяснялись персонажи трагедий классицизма, Пушкин наделяет действующих лиц «Бориса Годунова» глубоко индивидуализированным, в то же время «общепонятным языком», лишенным ненужной внешней «историчности» (чрезмерного обилия устарелых слов, выражений) и вместе с тем подлинно историческим, основанном на глубоком изучении исторических источников и превосходном освоении речи простого народа. К народной речи поэт особенно внимательно прислушивался и пытливо изучал ее как раз в период работы над своей трагедией, в годы ссылки в Михайловском.

Наряду и параллельно с отказом от «единства слова» Пушкин не менее решительно порвал и с единством жанра «классической» трагедии, которая должна была заключать в себе только возвышенное и трагическое, без малейшей — «оскверняющей» — примеси чего бы то ни было обыденного, комического.

Теоретик русского классицизма XVIII века — поэт и драматург Сумароков в своей «Эпистоле о стихотворстве» непроницаемой стеной отделил друг от друга трагедию и комедию, категорически возбранив «раздражать» слезами

музу комедии — Талию, а Мельпомену — музу трагедии — смехом.

В «Борисе Годунове» Пушкин вводит наряду со сценами, исполненными глубочайшей трагичности, не только бытовые сцены, но и сцены комические, «простонародные». Мало того, в отдельных сценах Мельпомена и Талия — торжественное и смешное — свободно перемешиваются друг с другом (сцена у Новодевичьего монастыря и др.). «Представление света», которого боялся Сумароков, в пушкинском «Борисе Годунове» действительно произошло. Взамен аристократической, «придворной» сумароковской трагедии Пушкин создал драматическое произведение, и по идейному содержанию и по всему своему строю глубоко демократическое, говоря его собственным словом — «народное».

#### IV

Мастерски пользуясь средствами речевой характеристики, вольно и широко показывает Пушкин в своей трагедии и человеческие характеры. В лепке характеров с особенной силой сказывается новый метод изображения Пушкиным жизни, людей, метод художественного реализма — «поэзии действительности».

Пушкина ни в какой мере не могло удовлетворить изображение человека, человеческого характера в произведениях классицизма, даже в тех, в которых с наибольшей силой сказывались реалистические тенденции. Живые люди подменялись в них односторонними и схематичными олицетвлениями той или иной «страсти» — той или иной отдельно взятой психологической черты: скупости, властолюбия, злобы или, наоборот, честности, любви к отечеству и т. п.

В результате в трагедиях классицизма перед зрителями предстали или чудовища порока, или ходячие манекены, исполненные величайшей добродетельности. Почти в такой же мере не удовлетворял Пушкина произвольно-субъективный, романтический метод изображения характера в драматургии Байрона. Совсем иное мы имеем в пушкинской трагедии. Так, в лице самого Бориса Годунова перед нами отнюдь не традиционный «злодей» классической трагедии, который писался сплошной черной краской.

Борис в трагедии Пушкина — «цареубийца», через кровь Дмитрия пришедший к власти. С огромной психо-

логической и художественной убедительностью рисует Пушкин устами самого Бориса в его знаменитом монологе муки нечистой совести:

...беда! как язвой моровой  
Душа сгорит, нальется сердце ядом,  
Как молотком стучит в ушах упрек,  
И все тошнит, и голова кружится,  
И мальчики кровавые в глазах...  
И рад бежать, да некуда... ужасно!  
Да, жалок тот, в ком совесть нечиста.

В этих терзаниях и мучениях Бориса уже заключено первое наказание за совершенное им преступление. Но в изображении Пушкина Борис не только царь-преступник, но и умный правитель, и любящий отец, и усталый, ощущающий себя глубоко несчастным человек.

С таким же разнообразием, многосторонностью, как образ самого Бориса Годунова, разработан Пушкиным образ его противника — самозванца, резко противостоящий штампованно «злодейскому» образу, данному Сумароковым в его трагедии «Димитрий Самозванец», которая продолжала сохранять немалую популярность даже еще в лицейские годы Пушкина. Сумароковский образ самозванца был лишен и тени какого бы то ни было правдоподобия — и исторического, и психологического, и художественного.

Пушкинский самозванец честолюбив, беспринципен. Ради осуществления своих личных целей — захвата царского престола — он совершает, и сам сознает это, величайшее преступление перед родиной: ведет на Москву врагов русского народа, польских панов. В то же время он пылок, беспечен, полон дерзкой отваги, способен на искреннее увлечение: не хочет «притворствоваться» перед Мариной и сам признается ей, что он не Димитрий.

Так же широко разработан Пушкиным и образ Шуйского, натура которого, по словам поэта, представляет собой «странную смесь смелости, изворотливости и силы характера». Именно таким и выступает «лукавый царедворец» Шуйский в трагедии.

Наряду с индивидуальными образами Пушкин дает в «Борисе Годунове» и ряд коллективных образов: бояр, воинов, танцующих кавалеров и дам (в сцене «Замок воеводы Мнишка»), поляков, русских (в сценах «Краков. Дом Вишневецкого», «Севск»). Но и эти образы не представ-

ляют собой только статистов — они подвергнуты Пушкиным своеобразной индивидуализирующей разработке.

Особенно значителен во всех отношениях даваемый в трагедии образ народа.

Пушкин изображает народ не как некую сплошную, безликую, аморфную массу. Народ «Бориса Годунова» не только присутствует на сцене — он живет, действует на ней. И он дифференцирован, он не говорит на один голос. Его отдельные представители чувствуют по-разному. Это проявляется и в сцене на Девичьем поле и, в особенности, в заключительной сцене.

В обрисовке персонажей трагедии Пушкин также глубоко историчен. Характеры всех действующих лиц развернуты в тесной и непосредственной связи с русской жизнью конца XVI — начала XVII века, с духом той исторической эпохи, «воскресить» которую поэт поставил своей задачей.

Эта историчность характеров пушкинской трагедии, сочетающаяся с их замечательной психологической правдой, составляет одно из самых существенных свойств реализма Пушкина в «Борисе Годунове».

Историчности образов поэт также достигал в результате упорного и вдохновенного изучения тех исторических материалов, которыми он мог располагать. Пушкин сам свидетельствует об этом на примере образа Пимена: «Характер Пимена не есть мое изобретение. В нем собрал я черты, пленившие меня в наших старых летописях». Именно такой, обобщенный образ древнерусского монаха-летописца и выступает перед нами в знаменитой сцене в келье Чудова монастыря.

В открывающем сцену монологе старца Пимена звучит величавое спокойствие человека, умудренного опытом прожитой им долгой, богатой событиями жизни, окидывающего мысленным взором то, чему он был свидетелем, и правдиво заносащего это в свою летопись. Всеми этому вполне отвечает внешний облик Пимена, вырисовывающийся из слов Григория:

Как я люблю его спокойный вид,  
Когда, душой в минувшем погруженный,  
Он летопись свою ведет...  
Ни на челе высоком, ни во взорах  
Нельзя прочесть его сокрытых дум;  
Все тот же вид смиренный, величавый.

Но наряду с этим в Пимене Пушкиным дан отнюдь не образ летописца вообще. Пушкинский Пимен возникает перед нами как вполне определенная, своеобразная личность, которая выросла и сложилась на определенной же исторической почве.

Одно его «усердие, можно сказать набожное, к власти царя», как пишет о нем Пушкин («Кто выше их? Единый бог. Кто смеет противу их? Никто...»), заставило его выбрать пассивную форму протеста, в то время столь распространенную, — уйти в монастырь.

Однако в душе Пимена под пеплом тлеет огонь. Совершенно неправильно представлять его человеком, абсолютно бесстрастным ко всему мирскому, одинаково спокойно относящимся и к правым и к виновным, равнодушным к добру и злу. Именно так истолковывает Григорий эпически величавый внешний облик Пимена:

Так точно дьяк, в приказах поседельй,  
Спокойно зрит на правых и виновных,  
Добру и злу внимая равнодушно,  
Не ведая ни жалости, ни гнева.

Между тем слова эти, по существу, характеризуют отнюдь не Пимена, а самого Григория, его беспринципность, его готовность для достижения поставленных целей не брезговать никакими средствами, что и проявляется позднее, когда он приводит с собою на Русь интервентов.

Что касается Пимена, то слова Григория о его равнодушии к «добру и злу» решительно опровергаются последующим ходом сцены. Достаточно обратить внимание, как резко меняется эпически величавый тон его речи, когда от рассказа о «страдающей и бурной» душе «грозного царя» и о «святой душе» его «смирненного» сына он переходит к плачевной повести о «злом деле», совершенном «царевубийцей» Борисом. Не равнодушия к злу, а резкого и решительного его осуждения исполнена эта часть речи летописца.

Впечатление небывалой, невиданной дотоле жизненности воскрешенной Пушкиным эпохи и созданных им образов прямо потрясло наиболее исторически осведомленных и чутких его современников. Вот как вспоминает историк М. П. Погодин о чтении возвратившимся из ссылки Пушкиным «Бориса Годунова» в обществе многочисленных литераторов: «Первые явления мы выслушали тихо и спокой-



но... Но чем дальше, тем ощущения усиливались. Сцена летописателя с Григорием просто всех ошеломила... Мне показалось, что родной мой и любезный Нестор поднялся из могилы и говорит устами Пимена: мне послышался живой голос древнего русского летописателя».

В то же время, как уже сказано, историческая правда сочеталась в «Борисе Годунове» Пушкина с необычайной реалистичностью, живостью изображения, что создавало у читателей трагедии доходящее почти до осязательной ошутимости впечатление полной реальности всего, что в ней происходит. В высшей степени характерен рассказ о том, как воспринял трагедию Пушкина молодой Белинский. «Особенно поразила его сцена «Корчма на Литовской границе», — передает свидетель-очевидец. — Прочитав разговор хозяйки корчмы с собравшимися у нее бродягами, улики против Григория и бегство его через окно, Белинский выронил книгу из рук, чуть не сломал стула, на котором сидел, и восторженно закричал: «Да, это живые; я видел, я вижу, как он бросился в окно!..»

## V

Замечательно композиционное построение трагедии Пушкина. Этого не поняло большинство современных поэту критиков, некоторые из них даже отказывались признавать ее произведением драматического искусства. «Борис Годунов» — «не драма отнюдь, а кусок истории, разбитый на мелкие куски в разговорах», — писал один из них. На самом деле построение пушкинской трагедии как в отношении отбора необходимого исторического материала, так и его расположения отличается глубочайшей продуманностью и исключительным художественным мастерством.

Почти каждая из сцен «Бориса Годунова» разработана как стройное, самостоятельное, замкнутое в себе целое. Но каждая из них — и необходимое звено в общей цепи развертывающегося действия всей трагедии. Причем все эти многочисленные звенья соединены между собой, следуют друг за другом в порядке не только внешней хронологической последовательности, а и в глубокой и органической взаимосвязи.

В то же время вся эта гибкая, подвижная и вместе с тем необыкновенно крепкая композиционная структура отли-

чается столь свойственной Пушкину не только внутренней, но и внешней гармоничностью, соразмерностью частей, поражающей симметрией.

Стройностью, гармонической уравновешенностью отличаются и отдельные сцены трагедии. Так, совершенно симметрично построен монолог Пимена, начинающийся и заканчивающийся одной и той же фразой: «Еще одно последнее сказанье». И это тоже не внешний прием. Симметричность построения монолога, как и его глубоко эпический тон, вполне соответствует душевной уравновешенности, высокой умудренности старца-летописца.

«Что развивается в трагедии? Какая цель ее? — спрашивал Пушкин и отвечал: — Человек и народ — Судьба человеческая, судьба народная. Вот почему Расин велик, несмотря на узкую форму своей трагедии. Вот почему Шекспир велик, несмотря на неравенство, небрежность, уродливость отделки». В «Борисе Годунове» Пушкина перед нами — единственный в своем роде синтез сильных сторон обеих противостоящих в этом отношении друг другу драматургических систем.

Впервые сообщая одному из своих друзей, поэту и критику П. А. Вяземскому, о «Борисе Годунове», Пушкин назвал его «романтической трагедией». В дальнейших своих упоминаниях о трагедии он уточняет это определение, подчеркивая, что дает здесь образец «истинного романтизма». В позднейшем наброске предисловия к «Борису Годунову» Пушкин раскрывает и то, что понимает он под истинным романтизмом: «Отказавшись добровольно от выгод, мне представляемых системой искусства, оправданной опытами, утвержденной привычкою, я старался заменить сей чувствительный недостаток верным изображением лиц, времени, развитием исторических характеров и событий, — словом, написал трагедию истинно романтическую».

Итак, «истинный романтизм» заключается в верности изображения лиц и времени, в правдивом и осмысленном «развитии исторических характеров и событий»; другими словами, «истинный романтизм» заключается, по Пушкину, в правдивом, художественно обобщенном изображении исторической эпохи. Легко заметить, что понятие «истинный романтизм» Пушкин употребляет в том значении, в каком мы употребляем понятие «реализм» (термина «реализм» в то время вообще еще не существовало, почему Пушкин и не мог употребить его). И «Борис Годунов» действи-

тельно представляет собой подлинное чудо реалистического искусства, наряду с «Евгением Онегиным», — одну из величайших вершин пушкинского реализма.

В последующем развитии пушкинского творчества «Борис Годунов» сыграл исключительно важную, во многом определяющую роль. «Борис Годунов» был первым в ряду многочисленных художественно-исторических созданий Пушкина, таких, как «Полтава», как «Арап Петра Великого», «Рославлев», «Медный всадник», «Капитанская дочка», «Сцены из рыцарских времен». В некоторых из этих произведений историзм Пушкина, достигнутый им в «Борисе Годунове», поднимается на еще более высокую ступень, но своим прямым и непосредственным родоначальником все они имеют пушкинскую народную трагедию. Равным образом в «Борисе Годунове», в таких его сценах, как «Корчма на Литовской границе», мы присутствуем при зарождении художественной прозы Пушкина.

В то же время «Борис Годунов» явился первым подлинно реалистическим историко-художественным произведением как русской, так и всей мировой литературы. Пушкин сумел не только дать в нем необыкновенно полную и правдивую картину прошлого, но и так глубоко, как никто из его предшественников и современников, проникнуть «мыслью историка» в общественные отношения изображенной им эпохи, в борьбу социальных сил.

Равным образом и по своему духу и по своей форме «Борис Годунов» — трагедия народная, произведение глубоко демократическое.

В. Коровин



## ИСТИНА СТРАСТЕЙ

(«Маленькие трагедии»  
А. С. Пушкина)

Осенью 1825 года Пушкин закончил трагедию «Борис Годунов», а в 1826 году у него, по свидетельствам современников, возник замысел новых драматических сочинений. Их список помещен на обороте листка со стихотворением «Под небом голубым...» (1826) и включает десять названий, в том числе трех будущих пьес из «маленьких трагедий». Не назван только «Пир во время чумы».

О том, как вызревал и изменялся пушкинский замысел, нам почти ничего не известно. Несомненно, однако, что напряженная трагедийность задуманных произведений созвучна тогдашнему настроению Пушкина. Потрясенный скорбным известием о казни декабристов, он не мог не почувствовать гнетущего одиночества, связанного с потерей близких друзей, с торжеством реакции, с наступлением «железного века» меркантилизма, сухого расчета, грубой материальной силы. На том же листке со списком драматических сцен он оставил выразительные пометы:

«Усл. о с. 25.

Усл. о с. Р.П.М.К.Б. 24»

Они соответственно расшифрованы: «Усл[ышал] о с[мерти Ризнич] 25 [июля]. Усл[ышал] о с[мерти] Р[ылеева], П[естеля], М[уравьева-Апостола], К[аховского], Б[естужева-Рюмина], 24 [июля]».

Вскоре не остывшая еще горечь утраты слилась с радостным чувством освобождения из Михайловской ссылки. Эти переживания надолго овладели Пушкиным. В стихотворении «Арион» (1827) мощная стихия ввергает в бездну пловцов и «спасает» певца:

Вдруг лоно волн  
Измял с налету вихорь шумный...  
Погиб и кормщик и пловец! —  
Лишь я, таинственный певец,  
На берег выброшен грозою...

Исторический перелом в судьбе России стал крутым поворотом в личной судьбе Пушкина. Ощущение глубокой исторической перемены, спаянность противоречивых чувств проникли в замысел «маленьких трагедий», в их строй, определили драматургические конфликты. Пушкинские герои в этих произведениях живут в переходные эпохи или, подобно персонажам «Пира во время чумы», поставлены в исключительные обстоятельства. От жизни до смерти их отделяет один шаг.

Между замыслом «маленьких трагедий» и его свершением прошло четыре года. В жизни России и Европы произошли за это время события, которые укрепили в поэте трагические настроения. 1830 год — год невиданного взлета пушкинского гения и мучительных раздумий о смысле бытия. Поэт стал свидетелем больших исторических движений: июльской революции во Франции, восстания в Польше, крестьянских волнений в России. 9 декабря в частном письме, как бы подводя итог уходящему 1830 году, Пушкин восклицал: «Какой год! Какие события!.. Народ подавлен и раздражен. 1830 год — печальный для нас!» Современный век рождает у Пушкина впечатление демонской пляски, бевсовского кружения («Бесы»), подстерегающих затерянного на жизненной дороге путника. Поэта лишают творческой независимости, окружают мелочной правительственной опекой. Достигший духовной зрелости, Пушкин встречает обидное невнимание читателей, равнодушие публики. Предстоящая женитьба оживляет мечты о счастье, но они сли-

ваются с мрачными предчувствиями. «В вопросе счастья я атеист; я не верю в него», — признается поэт в частном письме. В лирике Пушкина усиливаются трагедийные мотивы и вместе с тем растут сопротивление и протест. Трезвое отношение к своему безрадостному будущему («Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе Грядущего волнуемое море») сочетается с верой в неиссякаемость жизни, в ее необоримость. В произведениях Пушкина гуманность все чаще побеждает жестокие обстоятельства, поднимается над ними. Пушкин славит героя (стихотворение «Герой»), который «в погибающем уме рождает бодрость». Возвышающий «обман» правдивее для Пушкина «тьмы низких истин», унижающих человеческое в человеке. Устрашающему хаосу действительности поэт противопоставляет свой светлый разум. «Что есть истина?» — поставит он эпиграфом к этому стихотворению. Пушкина волнует сокровенный смысл жизни:

Я понять тебя хочу,  
Смысла я в тебе ищу...

Углубленная аналитичность и сосредоточенность на философских проблемах бытия становятся отличительными признаками художественных произведений Пушкина 30-х годов.

Накаленный драматизм переживаний, устремленность к художественно-философскому их анализу предопределили центральную тему «маленьких трагедий» — трагической судьбы личности, живущей в переходное время.

Цикл «маленьких трагедий» был создан Пушкиным стремительно — за две с небольшим недели. В творчески плодотворную Болдинскую осень поэт реализовал замыслы трех пьес — «Скупого рыцаря», «Моцарта и Сальери», «Каменного гостя». «Пир во время чумы», завершив тетралогию, придал ей идейно-художественное единство. Нравственно-философское содержание последней трагедии непосредственно и открыто касается вопроса о смысле жизни, подытоживает и обобщает художественный анализ интимных человеческих страстей в предыдущих драматических сценах.

Известно, что Пушкин колебался в точном обозначении жанровой формы болдинских пьес и называл их «Драматическими сценами», «Драматическими очерками», «Драматическими изучениями», «Опытами драматических изуче-

ний». В одном из писем он дал пьесам емкое и очень верное определение — «маленькие трагедии». Словом «маленькие» Пушкин хотел подчеркнуть предельную сжатость трагедий, экономию художественных средств, сгущенность конфликта, мгновенность драматического действия от его начала до окончания. В «маленьких трагедиях» и в самом деле несколько коротких сцен: в «Скупом рыцаре» — три, причем одна из них занята монологом Барона, в «Моцарте и Сальери» — две, в «Каменном госте» — четыре, а в «Пире во время чумы» — одна. Возможно, что слово «маленькие» скрывает сравнение с трагедией классицизма, которая обычно состояла из пяти актов. И хотя драматурги во времена Пушкина вмещали действие в четыре или даже три акта, но и эти трагедии намного превосходили по объему пушкинские сцены.

Художественный лаконизм, отмеченный Пушкиным в определении жанра, достигается и тем, что во всех пьесах заметно ослаблена роль внешних конфликтов и повышено значение внутренних. Смысл пушкинских трагедий проступает через противоборство позиций, убеждений, характеров, от которых и зависят те или иные поступки персонажей. Благодаря такой организации драматического конфликта герои как бы зеркально отражаются друг в друге и дополняют друг друга. Так, Моцарт по своему мироощущению противоположен Сальери, но без Сальери он не полон. У них много общего: они причастны к гармонии и умеют наслаждаться ею, знают муки творчества, искренно любят искусство.

Конфликты пушкинских пьес разворачиваются на вполне определенном историческом фоне. В «маленьких трагедиях» личность непосредственно соотнесена с историей. Драматургические коллизии получают разностороннюю мотивировку. Герои всюду поставлены Пушкиным в исключительные обстоятельства: Альбер унижен бедностью, Сальери поражен крахом своих мечтаний, Дон Гуан тайно возвращается из ссылки, персонажи «Пира во время чумы» накрывают стол и поют песни на улице, по которой разгуливает смерть. Герои Пушкина вступают и в схватку с веком, и друг с другом. Наконец, в них самих борются противоречивые чувства, желания, побуждения. Заглавия трагедий отражают парадоксальность ситуаций, характеров, сопряженность, казалось бы, несовместимых душевных движений. Так, в названии «Скупой рыцарь» прочитывает-

ся и особенность эпохи, когда исчезает окутанный романтической дымкой рыцарский мир, и слитность и непримиримый спор страстей, одолевающих Барона. За всем этим в «маленьких трагедиях» видится и другое: почти осязаемая быстрота, с какой жизнь уступает права смерти, трагическое становится смешным, высокое — низким, торжество сменяется падением. В мощи скрыта слабость, в любви — равнодушие и даже цинизм. Такова жизнь в диалектическом понимании Пушкина, — чрезвычайно подвижна, текуча, зыбка грань между человеческим и бесчеловечным, нравственным и безнравственным. Но это вовсе не значит, что Пушкин уравнивает прекрасное и безобразное, возвышенное и низменное.

Внутренней мерой оценки героев всегда выступает у Пушкина человечность. Страсти героев постоянно проверяются на гуманную прочность, в основе которой лежат глубоко народные представления о чести, совести, нравственности, достоинстве человека.

Но не только этим объединяется цикл «маленьких трагедий».

В болдинских пьесах торжествует реалистический метод Пушкина. Без нажима, легко и непринужденно, воссоздал Пушкин средневековье, Возрождение, вторую половину XVII века, конец XVIII столетия. Действие трагедий разворачивается в разных европейских странах — Франции, Австрии, Испании и Англии. Именно там зародился тот индивидуалистический мир, к которому причастны пушкинские герои. Исторические процессы, происходившие в европейских странах, составляют объективную почву, на которой произрастают трагические коллизии пушкинских пьес. Однако Пушкин изображает исторические события не с документальной точностью. Он подходит к ним не как ученый-историк, а как художник, наделенный безошибочным историческим чутьем. Пушкин считал, что художник вправе создать вымышленные обстоятельства, но что герои должны правдоподобно в них действовать. Он ратовал за «истину страстей» в предполагаемых обстоятельствах и в «маленьких трагедиях» показал, что даже самые интимные человеческие страсти зависят от господствующего уклада и формируются им. Вместе с тем человек не утрачивает и личную волю. Он не только слепо смиряется, но и активно воздействует на жизнь и противостоит ей. Герои «маленьких трагедий» живут либо в переломные эпохи истории,

либо, подобно персонажам «Пира во время чумы», поставлены перед гибелью. В такие ответственные минуты рвутся привычные общественные связи, возрастает чувство личности, и она раскрывается особенно полно. Человек верит в свои силы, упорно и настойчиво хочет повернуть события в благоприятную сторону. В этом смысле герои выступают творцами своей судьбы. Но одновременно они оказываются игрушками и жертвами страстей. Они покоряются своим влечениям и на этом пути несут гибель себе и другим. Незаметным для самого героя образом эпоха внушает ему мысли, чувства, которые в конечном итоге определяют его жизненное поведение. Поэтому страсти пушкинских героев отмечены чертами силы и слабости, безумия и страха, упоения жизнью и мрачного предчувствия смерти. Пушкинскими героями овладевают страсти с такой неистовостью, что это разрушает их человеческую цельность.

Сколько бы ни были разнообразны сами страсти — жажда власти и скупость, честолюбие и зависть, любовь, самоотвержение, бесстрашие, — они восходят к одной. Такой общей для героев «маленьких трагедий» идеей-страстью выступает жажда самоутверждения (даже если герои ее так не формулируют). Наделенные стремлением к счастью, пушкинские герои не могут понять его иначе, как наслаждение жизнью. А добиваясь счастья, они хотят доказать свое превосходство, исключительность, приобрести для себя особые права. В этом они видят смысл жизни. Порочная идея самоутверждения любыми средствами, невзирая ни на какие препятствия, будь то даже жизнь человека, могла родиться только в жестокий индивидуалистический век, когда, с одной стороны, человек почувствовал себя свободным, а с другой — своевольным и утвердил свои личные желания как единственную и непреходящую ценность. На этом пересечении свободы и своеволия, зависимости и произвола, страсти и рассудка, жизни и смерти возникают трагические ситуации болдинских пьес, вырастает мысль о духовных ценностях человечества и подлинном достоинстве человека. Лишь немногие из персонажей «маленьких трагедий» отвергают себялюбивые жизненные принципы, но и им грозит «железный век» и их всюду подстерегают опасность и гибель.

В «маленьких трагедиях» разрываются родственные, дружеские, любовные и — шире — человеческие связи. Эта пагубная сила индивидуалистического сознания, разру-

шающего единство человечества, тревожно отзывалась в сердце Пушкина. В ней он пронзительно увидел жуткую трагедию своего времени, предупредил о ней, осмыслил ее в содержании каждой пьесы и тетралогии в целом.

Вспомогательнее же пристальнее в мир «маленьких трагедий».

Действие трагедии «Скупой рыцарь» происходит в эпоху позднего феодализма. Средневековье в литературе изображалось по-разному. Писатели часто придавали этой эпохе суровый колорит строгого аскетизма и мрачной религиозности. Такова средневековая Испания в «Каменном госте» Пушкина. Согласно другим условно-литературным представлениям, средневековье — мир рыцарских турниров, трогательной патриархальности, поклонения даме сердца. Рыцари наделялись чувствами чести, благородства, независимости, они вступались за слабых и обиженных. В «Заметках о русском дворянстве», относящимся, кстати, к 1830 году, Пушкин писал: «Нужно ли для дворянства приготовительное воспитание? нужно. Чему учится дворянство? Независимости, храбрости, благородству (чести вообще)». Это представление о рыцарском кодексе чести — необходимое условие правильного понимания трагедии «Скупой рыцарь».

Прекрасным комментарием к пьесе служат заметки Пушкина «О французской революции» (1831). «Феодальное правление, — писал Пушкин, — было основано на праве завоевания. Победители присвоили себе землю и собственность побежденных, обратили их самих в рабство и разделили все между собою. Предводители получили большие участки. Слабые прибегнули к покровительству сильнейших». Далее Пушкин описывает причины упадка феодализма: «Нужда в деньгах заставила баронов и епископов продавать вассалам права, некогда присвоенные завоевателями». Обедневшие владельцы «стали проситься на жалованье королей, они выбрались из феодальных своих вертепов и стали являться *arrivés* («прирученные». — В. К.) в дворцовые передние».

В «Скупом рыцаре» изображен тот исторический момент, когда феодальный порядок уже дал трещину и жизнь вступила в новые берега. В первой же сцене в монологе Альбера нарисована выразительная картина. Дворец Герцога полон придворными — нежными дамами и кавалерами в роскошных одеждах; герольды славят мастерские удары

рыцарей на турнирных поединках; вассалы собираются за столом сюзерена. В третьей сцене Герцог предстает покровителем своих верных дворян и выступает их судьей. Барон, как и велит ему рыцарский долг перед государем, по первому требованию является во дворец. Он готов защищать интересы Герцога:

Еще достанет силы старый меч  
За вас рукой дрожащей обнажить.

Однако, предлагая свои услуги на случай войны, Барон уклоняется от участия в придворных увеселениях:

Стар, государь, я нынче: при дворе  
Что делать мне?

Барон избегает герцогского двора и с презрением отзывается о «толпе ласкателей, придворных жадных». Он и впрямь живет затворником в своем замке. Отважный воин, он отвык от забав и праздников.

Сын Барона, Альбер, напротив, всеми помыслами, всей душой рвется во дворец. Ему, юноше знатного происхождения, лестно быть принятым во дворец, участвовать в пиршествах и турнирах и необычайно скучно и тягостно в родовом гнезде.

Барон в трагедии по преимуществу пребывает в одиночестве, и даже встреча с Герцогом состоит не по его воле. Альбер почти никогда не остается одиноким: то он среди придворных, то беседует с Иваном, то с Соломоном, то с Герцогом. Этими характерными штрихами Пушкин дает почувствовать, что у молодости и старости есть свои права. Юность чуждается уединения, ей присуще кипение расцветающих сил, буйство чувств, жажда наслаждений. Старости более приличны покой и внутренняя сосредоточенность.

Однако только ли возраст стал причиной замкнутости Барона и взаимной ненависти отца и сына? Распря Барона и Альбера вырастает в глубокую человеческую трагедию.

И Барон и Альбер крайне честолюбивы, оба стремятся к независимости и превыше всего ее ценят. Они понимают независимость как возможность наиболее полного удовлетворения своих прихотей. И в молодости, и в старости Барон не чужд «желаний». Недаром в подвале, оставшись один, он предается сладостным мечтаньям об удовольствии

их. Альбер же весь погружен в праздники, турниры, развлечения.

Право на свободу обеспечивали рыцарям их дворянское происхождение, феодальные привилегии, власть над землями, замками, крестьянами. Свободен был тот, кто обладал полнотой власти. Поэтому предел рыцарских упований — абсолютная, безграничная власть, благодаря которой завоевывалось и защищалось богатство. Это рыцарское представление о власти и поддерживает в трагедии смолodu усвоивший его Барон. Но в мире уже многое изменилось. Барон видит, что рыцари покидают «феодальные вертепы», теряют власть, а вместе с ней реальные права и независимость. И, чтобы сохранить личную свободу, они вынуждены продавать владения и с помощью денег поддерживать достоинство. Погоня за золотом стала сущностью времени. В союзе власти и богатства на первый план выдвинулась идея денег. Это перестроило весь мир рыцарских отношений, психологию рыцарей, неумолимо вторглось в их интимную жизнь.

Уже в первой сцене блеск и пышность герцогского двора — всего лишь внешняя романтика рыцарства. Раньше турнир был испытанием силы, ловкости, мужества, воли перед трудным походом, а теперь он тешит взоры ситятельных дворян. Альбер, отбросивший Делоржа на двадцать шагов, не очень-то радуется своему успеху. Конечно, ему приятно одолеть графа, но мысль о пробитом шлеме тяготит юношу, которому не на что купить новые доспехи. Он откровенно признается:

Геройству что виною было? — скупость.

Альбер покорно подчиняется потоку жизни, который несет его, подобно другим дворянам, во дворец Герцога. Жаждающий увеселений юноша хочет занять достойное место в окружении сюзерена и встать вровень с придворными. Независимость для него — сохранение достоинства среди равных. Но Альбер лишен и власти и денег. Он по-своему прав, досадуя на то, что отец не дает ему достаточного содержания, а заставляет бедствовать, лгать, унижаться и тем самым чувствовать себя оскорбленным. Власть Альберу уже не нужна: он сделал ставку на деньги, которые может добыть только с помощью займов у ростовщика или растратив отцовское наследство. Альбер нисколько не надеется на те права и привилегии, которые дает ему дворянство. Он

с иронией отзывается о «свиной коже» — пергаменте, удостоверяющем принадлежность к рыцарству. К богатству отца он относится вовсе не как владетельный феодал, а как примитивный меняла. Недаром он говорит о вожденном золоте:

...когда-нибудь

Оно послужит мне, лежать забудет.

Барон, напротив, озабочен увеличением богатств. Всыпая деньги в сундук, он напутствует их совсем иными словами:

Ступайте, полно вам по свету рыскать,

Служа страстям и нуждам человека.

Усните здесь сном сна и покоя,

Как боги спят в глубоких небесах...

«Сила» и «покой» — признаки мощи и величия феодальной власти, которая держалась мечом, охранявшим завоеванные или награбленные сокровища. «При мне мой меч: за злато отвечает честной булат», — скажет Барон позже.

Итак, деньги преследуют воображение Альбера, где бы он ни находился — в замке, на турнирном поединке, на пиру у Герцога. Все напоминает ему о бедности — причине его унижения, несовместимого с рыцарским кодексом. «О бедность, бедность! Как унижает сердце нам она!» — горько сетует юноша. И здесь нельзя отказать Альберу хотя бы в частичной правоте: он угадывает суть века. Связь между деньгами и независимостью действительно есть. Эта мысль высказана Пушкиным еще в стихотворении «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824):

Наш век — торгаш; в сей век железный

Без денег и свободы нет.

Лихорадочные поиски денег и легли в основу драматического действия «Скупого рыцаря». Обращение Альбера к ростовщику, а затем к Герцогу — два поступка, определяющие ход трагедии. И не случайно, конечно, что именно Альбер, для которого деньги стали идеей-страстью, ведет действие трагедии.

В отличие от Альбера Барон ничего не предпринимает для расширения и углубления трагедии. Упорный отказ сыну в деньгах лишь намечает коллизию, но не доводит ее до прямого конфликта. Это не означает, что Барон равноду-

шен к окружающему и непричастен к событиям. Напротив, он весьма пристрастен ко всему происходящему вокруг и сам вызывает к себе вполне определенное и разное отношение — то ненависти (со стороны сына), то уважения (со стороны Герцога). Но не поступками Барона, который только по принуждению выбирается из своего склепа и в непосредственном развитии конфликта выступает лицом пассивным, движется трагедия. Ее действие ведет Альбер.

По его вызову приходит Соломон, по его просьбе Герцог заступает за юношу перед отцом. Поступки Альбера приближают катастрофическую развязку. Конечно, они тоже вынуждены, но эта вынужденность побуждает Альбера к решительным действиям.

Перед Альбером открываются три возможности: либо получить деньги у ростовщика под заклад, либо дожидаться смерти отца (или ускорить ее насильственным путем) и наследовать богатство, либо «заставить» отца достойно содержать сына. Альбер пробует все пути, ведущие к деньгам, но даже при его чрезвычайной активности они кончаются полным провалом.

Это происходит потому, что Альбер не просто вступает в конфликт с отдельными лицами — он вступает в конфликт с веком. В нем еще живы рыцарские представления о чести и благородстве, но он уже понимает относительную ценность дворянских прав и привилегий. Наивность сочетается в Альбере с прозорливостью, рыцарские добродетели — с трезвой расчетливостью, и этот клубок противоречивых страстей обрекает Альбера на поражение.

Все попытки Альбера достать деньги, не поступившись рыцарской честью, все его расчеты на независимость — фикция и мираж.

Пушкин, однако, дает нам понять, что мечты Альбера о независимости остались бы иллюзорными и в том случае, если бы Альбер наследовал отцу. Он предлагает нам заглянуть в будущее. Устами Барона открывается суровая правда об Альбере. Если «свиная кожа» не спасает от унижений (в этом Альбер прав), то и наследство не уберет от них, потому что за роскошь и увеселения надо платить не только богатством, но и дворянскими правами и честью. Альбер занял бы место среди льстецов, «придворных жадных». А разве есть независимость в «дворцовых передних»? Барон ни секунды не сомневается (и он прав!) в том, что его богатство вскоре перекочет в карман ростовщика.

И в самом деле — ростовщик уже даже не на пороге, а в замке.

Закономерно возникшая фигура Соломона символизирует циничную власть денег, которой не до рыцарских чувств.

Соломон еще не чувствует себя полноправным хозяином в жизни. Он еще обязан прийти к Альберу. Он покорно выслушивает брань Альбера и боится его гнева, понимая, что юноше, в жилах которого течет кровь воинственных и гордых баронов, ничего не стоит исполнить намерение и взаправду повесить его на воротах. Но время на стороне ростовщика, и чем скорее Альбер унаследует сокровища, тем быстрее Соломон их получит.

Таким образом, все пути к золоту, а посредством его к личной свободе ведут Альбера в тупик. Увлекаемый потоком жизни, он, однако, не может отринуть рыцарские традиции и тем самым противостоит новому времени. Но эта борьба оказывается бессильной и напрасной: страсть к деньгам несовместима с честью, благородством. Перед этим фактом Альбер уязвим и слаб. Отсюда рождается ненависть к отцу, который мог бы добровольно, по родственной обязанности и рыцарскому долгу, избавить сына и от бедности и от унижений. Так ненависть перерастает в то иступленное отчаяние, в то звериное бешенство («тигренок» — называет Альбера Герцог), которое превращает тайную мысль о смерти отца в преступную жажду отцеубийства.

Честолюбивое стремление к независимости и обреченность любых попыток его осуществить, необычайно обостренное чувство собственного достоинства и постоянная приниженность, бедность и безнадежные поиски денег, пренебрежение дворянскими правами и соблюдение рыцарских норм — таков тугой узел противоречий, толкающих Альбера к моральному краху.

Если Альбер, как помним, усомнился в идее власти и предпочел деньги феодальным привилегиям, то Барон одержим ею.

Барон хорошо знает, что деньги без власти не приносят независимости. Острым штрихом Пушкин обнажает эту мысль. Альбер восхищен нарядами рыцарей, их «атласом да бархатом». Барон в своем монологе тоже вспомнит об атласе и скажет, что его сокровища «потекут» в «атласные диравые карманы». С его точки зрения, богатство, не опи-

рающееся на меч, растает с катастрофической быстротой и «расточится». Альбер для Барона и выступает расточителем.

Слову «расточать» придается в трагедии расширительный смысл. «Расточать» — значит не только «сорить деньгами». Когда Барон говорит, что Альбер «разобьет священные сосуды» и «грязь елеем царским напоит», он подразумевает не одни лишь пустые траты ради удовольствий и наслаждений. По его мысли, Альбер «расточит» все: и дворянские права, и мечты о могуществе, и рыцарские доблести — словом, весь рыцарский миропорядок. Пред расточительством Альбера не устоит веками воздвигавшееся здание обычаев, а в него вложил лепту и Барон своим умом, волей, силой. Оно, как говорит Барон, было «выстрадано» им и воплотилось в его сокровищах. Поэтому сын, не постигший прелести власти, не укрепляющий ее, а способный лишь расточать богатства, — живой укор Барону и прямая угроза защищаемой Бароном идеи. Отсюда понятно, сколь велика ненависть Барона к наследнику-расточителю, сколь велико его страдание при одной мысли о том, что Альбер «примет власть» над его «державой».

Однако Барон понимает и другое: власть без денег также ничтожна. В своем «феодальном вертепе» он господин, у него есть реальная власть над землями и крестьянами. Это дает ему пусть неполную, но все же гораздо более ощутимую самостоятельность, чем дворянам, ищущим покровительства при дворе. Но властолюбие Барона не удовлетворено: Филипп мечтает об абсолютной свободе. По рыцарским представлениям, она достигается безграничной властью. То, что не довершил меч, должно сделать золото. Деньги, таким образом, становятся и средством защиты независимости, и путем к неограниченной власти. С их помощью Барон пытается утвердить идею беспредельной власти, которая превратилась в фанатическую страсть и придала фигуре Барона мощь и величие. Она рождена веком расцвета рыцарства. И Барон принял на себя обязанности его полномочного представителя. Затворничество Барона, удалившегося от двора и сознательно заперевшегося в замке, с этой точки зрения может быть осмыслено в качестве своеобразной защиты своего достоинства, дворянских привилегий, вековых жизненных принципов. Но, цепляясь за старые устои и пытаясь отстоять их, Барон идет наперекор времени. В основе его заблуждений лежит ошибка не



только личного характера, но и исторического. Эта ошибка внушена Барону всем его жизненным опытом, всем предшествующим ходом жизни. Вместе с тем сопротивление разрушающимся общественным отношениям придает Барону контрастные черты — наивность и трезвость, изнуряющее воздержание и безумство желаний, жестокую расчетливость и необузданную фантазию, сильную волю и жалкую беспомощность. Распря с веком не может не закончиться сокрушительным поражением Барона.

Причины трагедии Барона и его нравственного падения объясняются противоречием его страстей.

Пушкин всюду напоминает, что Барон — рыцарь. Он остается рыцарем и тогда, когда беседует с Герцогом, когда готов обнажить за него меч, когда вызывает сына на поединок и когда он одинок. Он ценит рыцарские доблести, у него не исчезло чувство чести. Однако свобода Барона предполагает безраздельное господство, и другой свободы Барон не знает. Властолюбие Барона выступает и как благородное свойство натур и как губительная страсть для приносимых ей в жертву людей. С одной стороны, оно — источник его воли. Барон обуздал «желания» и теперь наслаждается «счастьем», «честью» и «славой». Сердце его еще не совсем «обросло мохом», его грызет совесть за «обманы, слезы, моления и проклятия». В его воображении и сейчас стоит «перед окном» вдова, и ему внятно ее горе. Он помнит и Тибо, которого обрек на воровство или ограбление. Но, с другой стороны, он мечтает о том, чтобы ему все повиновалось:

Что не подвластно мне? как некий демон  
Отселе править миром я могу;  
Лишь захочу — воздвигнутся чертоги;  
В великолепные мои сады  
Сбегутся нимфы резвою толпою;  
И музы дань свою мне принесут,  
И вольный гений мне поработится,  
И добродетель и бессонный труд  
Смирненно будут ждать моей награды.  
Я свистну, и ко мне послушно, робко  
Вползет окровавленное злодейство,  
И руку будет мне лизать, и в очи  
Смотреть, в них знак моей читая воли.  
Мне все послушно, я же — ничему...

Одержимый этими мечтами, Барон не может обрести свободы. В этом причина его трагедии: добываясь свободы, он ее растаптывает, идет путем, противоречащим самой идее свободы. Вот почему возмездие направлено прежде всего на самого Барона. Полагая, что он повелитель своей страсти, он оказывается лишь ее рабом. Более того: властолюбие перерождается в иную, не менее могущественную, но гораздо более низменную страсть к деньгам. И это уже не столько трагическое, сколько комическое преобразование.

Золото нужно Барону не для удовлетворения порочной страсти к стяжательству и не для наслаждения его химерическим блеском. Любуясь своим золотым «холмом», Барон чувствует себя властелином:

Я царствую!.. Какой волшебный блеск!  
Послушна мне, сильна моя держава;  
В ней счастье, в ней честь моя и слава!  
Я царствую...

В этой сцене Барон «расточительствует»: он разрешает себе пир, он упоен властью, он творит гимн себе — обладателю сокровищ и повелителю. Слово «блеск» в этом контексте сохраняет предметное значение — сияние золота. Но вместе с тем в нем узнается и другое — блеск царской власти, ее роскошь, мощь и величие. Воображение Барона уносит его за пределы непосредственно созерцаемого богатства, и он мнит себя «выше всех желаний». Тут открывается еще один смысл слова «блеск»: эпитет «волшебный» обнажает сверхчеловеческую, фантастическую, демоническую силу золота, независимую от воли Барона, который, однако, ее ощущает, называя себя «неким демоном». Это таинственное могущество золота в конечном итоге оказывается решающим.

Барон думает, что он царь, которому все «послушно», но безграничная власть принадлежит не ему, старому человеку, а той груде золота, которая лежит перед ним. Он спокоен, но страшится того часа, когда золото перейдет в руки наследнику. Томимый страстями, он заживо погребает себя в том же подвале, где похоронено его состояние, рвет родственные и другие связи. В затворничестве Барона угадывается новый, неожиданный смысловой оттенок. Его одиночество оказывается не только защитой независимости, но и следствием пагубного преклонения перед богат-

ством. Скупость усугубляет духовное и физическое истощение Барона: бодрый и крепкий, он одновременно жалок, дряхл и беспомощен. Власть денег оказалась сильнее Барона, и рыцарь умирает, как скупой, со словами: «Ключи, ключи мои!..»

Однако перед кончиной рыцарские чувства, увядшие, но не исчезнувшие вовсе, всколыхнулись в Бароне. И это проливает свет на всю трагедию.

Герцог обещает Альберу усювестить Барона. Барон твердо отводит упреки Герцога, не брезгуя ни ложью, ни клеветой, но держа в уме одну цель: сохранить деньги в неприкосновенности. До тех пор, пока Барон не обвиняет Альбера в воровстве, сын не отвечает на вымыслы отца. Альбер молчит, признавая правоту отца, когда тот подозревает его в намерении убить. Но воровство — незаслуженное оскорбление, затрагивающее рыцарскую честь. Альбер вынужден принять решение — нанести отцу равновеликое оскорбление во лжи. Ситуация усугубляется тем, что Альбер нарушает неписанный, но строгий этикет: он называет лжецом отца, то есть ведет себя непочтительно, неблагородно и не стесняется присутствия Герцога. Эта вспышка объяснима: Альбер молод, горяч. Но психологическое звучание сцены глубже. Герцог становится зрителем взаимных обид рыцарей. Он, призванный блюсти законы чести, не может усмотреть злого умысла со стороны Альбера, которому важно, чтобы отец первым вызвал его на дуэль. Альбер рад вызову и поспешно подымает перчатку. В случае удачи Альбер чист: отец — виновник поединка, сын только ответчик; за обиду он будет отомщен и вдобавок завладеет сокровищами. Барон тоже рад избавиться от наследника. Поединок выгоден для обоих. Но Герцог разрушает надежды Альбера и Барона. Альбер снова унижен и не отомщен, ему вновь не удалось смыть позорное пятно. Барон не выдерживает напряжения. Не последнюю роль тут играет одно обстоятельство. Барон давно уверил себя, что золото олицетворяет и честь его, и славу. Однако в действительности честь Барона — его личное достояние. Эта истина пронзила Барона в тот момент, когда Альбер его оскорбил. В сознании Барона разом все рухнуло. Бессмысленными вдруг предстали все жертвы, все накопленные сокровища. Зачем он подавлял желания, зачем лишал себя радостей жизни, зачем предавался «горьким воздержаньям», «тяжелым думам», «дневным заботам» и «бессонным но-

чам», если перед короткой фразой — «Барон, вы лжете» — он беззащитен, несмотря на огромное богатство? Наступил час бессилия золота, и в Бароне проснулся рыцарь:

Так подыми ж, и меч нас рассуди!

Оказывается, власть золота относительна, и есть такие человеческие ценности, которые не продаются и не покупаются. Эта простая мысль опровергает жизненный путь Барона.

Индивидуалистическое сознание и «ужасные сердца» пушкинских героев типичны для «ужасного века». Столкновение героев неизбежно завершается трагической развязкой, потому что и сама цель и средства ее достижения бесчеловечны. Как бы ни напрягали персонажи трагедий свои недюжинные способности, ум, волю, какие бы препятствия они ни разрушали, достигнутое ими оборачивается либо чудовишной иллюзией, либо гибелью. Моральное поражение — их закономерный удел.

В трагедии «Скупой рыцарь» отчетливо проявились некоторые общие для всего драматического цикла черты. Герои сами создают безвыходные коллизии, и их карают собственные страсти. Пушкин всюду сохраняет объективность и не вмешивается в ход действия. Однако он не устраняется от оценки идей, чувств, поступков персонажей, которая вытекает из тщательно продуманной Пушкиным композиции взаимоотношений героев, чередования событий, эпизодов, сцен. Пушкин относит действие трагедий к далеким или сравнительно отдаленным эпохам, но в трагедиях ошутимо живое дыхание пушкинской современности, ибо индивидуалистические идеи и страсти — характерные ее приметы. Пушкин не «убегает» от действительности, а познает ее сущность, анализирует и объясняет.

Тема «ужасного века, ужасных сердец» продолжается и в трагедии «Моцарт и Сальери».

Сальери, как и Барон, одержим честолюбивым стремлением самоутвердиться. Ему для этого необычайно важно сознание своей гениальности, своей причастности к жрецам искусства. Щедрый Моцарт великодушно объединяет себя с Сальери, считая его таким же избранныком. Но порой Сальери одолевают сомнения.

Колебания Сальери знаменательны: в них отражается борьба страстей в его душе. Он то включает себя в сонм

великих, то причисляет к «чадам праха». Имена гениев — Глюка, Рафаэля, Алигьери (Данте), Гайдна, Бомарше, Буонарроти — у него на устах. Это выдает тайные мысли итальянца. Но Сальери испытывает и горькие терзания, вспоминая о своей «глухой славе».

Пушкин начинает трагедию с того момента, когда в жизни Сальери наступил перелом. «Перерожденный» Сальери произносит монолог, в котором обзорекает всю прошлую жизнь и исследует причины своего теперешнего состояния. Именно сейчас, в данную минуту, у него «прояснился» ум, и он осознал, что новая идея-страсть овладела им. Позади остались детские годы, мечты, надежды, упорный труд, медленное восхождение к вершинам мастерства. Сальери достиг в искусстве «степени высокой», ему «улыбнулась» слава, он был «счастлив». Наделенный «любвию к искусству», тонко чувствующий гармонию и способный к искреннему наслаждению ею, он вложил все свои духовные силы и волю в изучение тайн музыки. На пути к их постижению он устремлялся навстречу новым знаниям, возвышаясь в собственных глазах своим упорством, постоянством. Он считал свою дорогу в искусстве единственно возможной и единственно правильной. В ней заключена высшая справедливость — за труд, испытания воли, «ранние невзгоды» непременно следует достойная плата. Сальери, в сущности, отрицает талант, природную гениальность, как нечто, с его точки зрения, второстепенное, не связывая с ними ни свой, ни чужой успех. Сальери никогда не говорит о том, что он счастлив своим талантом, и ни один эпизод не раскрывает Сальери с этой стороны. Счастье, слава, покой пришли к Сальери благодаря «трудам, усердию, молениям». Сальери вознагражден за преданность искусству. Он получил законную мзду. Таков общий порядок, таковы устои жизни, уверен Сальери.

Но... явился Моцарт, и спокойствие оставило Сальери. Если трагедия «Скупой рыцарь» кончается тем, что Барон внезапно поражен бессмысленностью и бесплодностью прожитой жизни, то «Моцарт и Сальери» начинается с крушения счастья Сальери, утратившего все достигнутое. Слава Моцарта — слава его гения, его природного дара. И Сальери понимает, что одаренности можно противопоставить только одаренность, а не жертвы, принесенные ради искусства и тем более ради себя. «Бессмертный гений» дан Моцарту отнюдь не в награду любви горящей, — он «озаряет

голову безумца, гуляки праздного». Перед этим бесспорным фактом меркнут все усилия Сальери. Сознание напрасно затраченных трудов заставляет Сальери страдать, мучительно завидовать и восстать против несправедливости. Моцарт становится для Сальери живым воплощением мировой, космической неправоты и личной обиды. Начав монолог словами всеобщего отрицания («Все говорят: нет правды на земле. Но правды нет — и выше. Для меня так это ясно, как простая гамма»), Сальери постепенно суживает круг своего недовольства и замыкает его на конкретной личности («О Моцарт, Моцарт!»). В Моцарте сосредоточивается враждебное Сальери творческое начало, свойственное самой жизни, самому бытию, вечно созидающей природе. В «бунте» Сальери совместились и грозное своеволие индивидуалистического протеста, и мелочное чувство зависти. Он и страшен, покушаясь в мрачном одиночестве восстановить былое спокойствие ценой гибели Моцарта, и беззащитен, беспомощен перед очевидностью его творческой мощи.

Так некогда «гордый» Сальери стал «завистником презренным», ополчился в черной злобе на весь мир и избрал жертвой своего друга Моцарта. Гениальность Моцарта кажется ему причиной его несчастий. Но разве Моцарт мешает ему жить и творить? Конечно, нет! Он даже не подозревает о мучениях Сальери.

Действие трагедии «Моцарт и Сальери» разворачивается в XVIII веке, в то время, когда господствовала рационалистическая философия. Она учила, что все в мире расчислено. Сальери твердо усвоил механическую рассудочность столетия. Он давно отвел каждому явлению свое место. Музыкальные занятия он подчинил сухой и мертвенной логике. Композитор для него замкнут в сфере одних только музыкальных созвучий, и высокое искусство существует вне жизни. В искусстве Сальери находит и возвышенное, и поэтичное, а в жизни одно лишь низкое, обыденное и прозаическое. Моцарта Сальери тоже разделит на Моцарта-человека и Моцарта-композитора. По его понятиям, гений ничем не похож на простых смертных, а Моцарт — в его гениальности Сальери не сомневается — противоречит его идеалу: обыкновенный человек, он играет на полу со своим сыном, влюбляется, слушает дурное исполнение нищего скрипача, не придает никакого значения тому, что он «бог» в музыке, и встречает шуткой слова Салье-

ри, который не в силах принять единство в Моцарте гениального и обыкновенного, «гуляки праздного» и «херувима», «творца райских песен». В этом и усматривает Сальери роковую «ошибку» природы. Ведь у самого Сальери все наоборот: чтобы стать музыкантом, он презрел жизнь («Отверг я рано праздные забавы; науки, чуждые музыке, были постылы мне; упрямо и надменно от них отрекся я и предался одной музыке»), он откровенно признается: «Хоть мало жизнь люблю». В Сальери есть что-то мертвенное, его мучит «жажда смерти». Смертная истома касается и его музыкальных занятий: «Звуки умертвив, музыку я разъял, как труп. Поверил я алгеброй гармонию». Разделив сферы жизни и музыки, Сальери постоянно разрушает гармонию. Потому-то и вдохновение приходит к нему не часто. Он охотнее наслаждается чужими произведениями, чем творит свои. В трагедии играет только Моцарт, Сальери лишь слушает.

В рационалистической эстетике XVIII века был распространен и другой взгляд: считалось, что талант сам по себе — ничто и как таковой не имеет ценности. Величие таланта зависит от того, какую пользу он приносит искусству или воспитанию нравственности. В Сальери борется грубо утилитарное представление об искусстве и непосредственное, живое чувство прекрасного, но побеждает все-таки первое. Моцарт, по мнению Сальери, совершенно бесполезен. Он «возмущает» в людях «желанье», раздвигает перед ними горизонты идеала, но смертные — «чада праха» — никогда его не достигнут, потому что для надменного Сальери люди — существа низкие. Пробужденное музыкой Моцарта «желанье» останется «бескрылым»: люди неспособны подняться на более высокую духовную ступень. Убеждение в неискоренимой порочности человека — вот что скрывается за рассуждениями Сальери о «пользе» Моцарта. И этот антигуманный взгляд Сальери обнажает его собственную нравственную испорченность. Сальери, например, не верит, что Бомарше — отравитель, но объясняет это заурядностью его натуры, открыто презирая человеческие качества своего друга («Смешон для ремесла такого»). Моцарт, напротив, убежден в нравственной чистоте Бомарше-человека, и основанием служит для Моцарта гениальность Бомарше-драматурга. Сальери, таким образом, ненавидит Моцарта и за его веру в нравственное богатство человека, в способность человека к духовному росту.

Столь же решительно отрицает Сальери и «пользу» Моцарта для искусства. Он воспринимает музыку по преимуществу как сумму технических приемов, с помощью которых выражается гармония. Восторгаясь Глюком, Пиччини, Гайдном, он извлекал из их искусства прямую пользу: усваивал новые, открытые ими «тайны». В музыке Моцарта его привлекает «глубина», «стройность», то есть сама гармония. Но, если можно научиться «приемам», то гармонии нельзя — она неповторима. Следовательно,

Что пользы, если Моцарт будет жив  
И новой высоты еще достигнет?  
Подымет ли он тем искусство? Нет;  
Оно падет опять, как он исчезнет:  
Наследника нам не оставит он.

В этом суждении Сальери заключен и другой смысл: поскольку «приемы», «тайны» доступны только посвященным, жрецам, «служителям музыки», то искусство предназначено для них. Посторонних Сальери не впускает в храм искусства. Такому кастовому — и по существу своему антидемократическому — пониманию искусства совершенно чужд Моцарт, который сожалеет о том, что не все чувствуют «силу гармонии», но объясняет это не извечной и будто бы необходимой отгороженностью искусства от жизни, а вполне реальными условиями:

...тогда б не мог  
И мир существовать; никто б не стал  
Заботиться о нуждах низкой жизни;  
Все предались бы вольному искусству.

Непосредственное чувство восхищения гением Моцарта смешивается у Сальери с ненавистью, которую завистник тщится оправдать рассудочным представлением о «долге». Торжество «долга» обычно означало победу разума над страстями. Рассудочный Сальери стремится убедить себя в том, что он овладел своими страстями и подчинил их разуму. На самом же деле страсти владеют им, а разум стал их послушным слугой. Так в рационализме Сальери Пушкин обнаруживает черту, более свойственную индивидуалистическому сознанию, роднящую Сальери с мрачными и своевольными героями «жестокоего века». Как бы ни был рассудочен Сальери, какими бы доказательствами ни об-

ставлял свое злодеяние, он бессилен перед сложностью, диалектичностью мира, перед единством и цельностью животворящей природы. Пушкин последовательно снял все логические умозаключения Сальери, заставил его самораскрыться и обнаружить мелкую, низменную страсть, которая движет Сальери и которой он не может противиться.

Моцарт становится живым воплощением «безумства» природы и главной преградой на пути самоутверждения Сальери. Само существование Моцарта Сальери воспринимает как дерзкий вызов своим жизненным принципам. Гениальность Моцарта отрицает «гениальность» Сальери, который любит Моцарта, мучается этой любовью, искренне наслаждается, слушая его музыку, плачет над ней, но при этом всегда помнит о той сокровенно-темной уязвленности самолюбия, которая поднимается из глубин его души. Теперь Сальери знает, что творчеством он не сможет доказать свое превосходство; теперь он пускает в ход яд, который хранил много лет, чтобы с помощью преступления войти в число избранных и обрести славу. Композитор, тонко чувствующий гармонию, отравляет гения гармонии!

В сцене отравления Пушкин сталкивает два контрастных начала. Моцарт, объединяя себя и Сальери («Он же гений, как ты да я», «За твоё здоровье, друг, за искренний союз, связующий Моцарта и Сальери», «Нас мало избранных...»), убежден в союзе двух сыновей гармонии и в несовместимости гения и злодейства. Сальери же, напротив, отделяет Моцарта от себя («Постой, постой, постой!.. Ты выпил?.. без меня?»), «Как будто нож целебный мне отсек страдавший член!..»).

Наконец-то Сальери утверждает свою исключительность:

Нет! не могу противиться я доле  
Судьбе моей: я избран, чтоб его  
Остановить...

В его сознании смешиваются два чувства: «и больно, и приятно». Жизнь Моцарта принесла Сальери страдание. Отравив Моцарта, он уничтожил причину страдания, и теперь ему «и больно, и приятно».

Однако исполнение «тяжкого долга» вновь возвращает Сальери к исходному моменту. Казалось, ничто не мешает ему считать себя гением, но Сальери — перед новой загадкой. Слова Моцарта и он сам оживают в его уме:

...Но ужель он прав,  
И я не гений? Гений и злодейство  
Две вещи несовместные. Неправда...

Опять Сальери сталкивается с «ошибкой» природы. Ссылка на Буонарроти лишь оттеняет тот бесспорный факт, что в основе зависти Сальери лежат не высшие соображения о музыке, а мелочное и суетное тщеславие. «Тяжкий долг» Сальери получает точное и прямое обозначение — злодейство.

Так Пушкин восстанавливает объективный смысл совершенных Сальери действий: начав со всеобщего отрицания, завистник пришел к отрицанию конкретной личности. Устранение Моцарта вновь ставит перед Сальери общую проблему, но повернутую уже иной — нравственной — стороной. И Сальери опять ищет конкретный пример. Воспаленный низкой страстью, он готов вновь выковать бесконечную рассудочную цепь холодных софизмов, как всякий человек, тщетно пытающийся на свой лад переделать лицо мира и не доверяющий разумным и прекрасным закономерностям жизни.

Гораздо трагичнее судьба Моцарта, гения, вынужденного творить в обществе, где царят зависть, тщеславие, где возникают преступные идеи и находятся люди, готовые их осуществить. Он, как гений, ощущает опасность, но не знает, что она исходит от его друга Сальери. Недаром его посещают печальные настроения и он чувствует приближение смерти.

Пушкин создал выразительный символический образ враждебного Моцарту мира, представший композитору в виде черного человека. Если в первой сцене Моцарт весел, то во второй он пасмурен и томим предчувствиями близкой кончины: его воображение преследует черный человек. Ему кажется, будто черный человек «сам-третей» сидит с ним и Сальери. Вслед за этим он вспоминает легенду о Бомарше, друге Сальери, но отказывается верить ей. Устами Моцарта говорит сама природа, сама гармония, сыном которой он выступает. Моцарт ошибается только в том, что Сальери такой же сын гармонии: ему не достает свободы гения. Но ошибка Моцарта так понятна: он жизнерадостен, щедр от безмерности таланта, от человечности. Его кажущаяся «праздность» — не пустое безделье, а напряженный внутренний труд, творческое горение. Он несет своим искус-

ством высшее знание — знание гармонии мира, открывает человечеству прекрасное как идеал.

Пушкин передал Моцарту часть своей души. Поэтому образ Моцарта трогательно лиричен. В нем запечатлелось величие гения, жизнерадостность и праздничность таланта, артистизм его духовного облика.

В двух рассмотренных трагедиях Пушкин сосредоточил внимание на интимных страстях, которые подчиняют себе человека. Пушкинские герои — «поэты страстей», они предаются им со всем жаром души. В том же ряду стоит и третья трагедия — «Каменный гость», где предметом художественного исследования стала любовь.

Любовь в русской поэзии — одна из высших идеальных ценностей, благодаря которой человек обретает единство с миром. Для «Каменного гостя» Пушкин избрал сюжет древних испанских легенд и их знаменитого героя. Дон Гуан под пером Пушкина предстал «поэтом» любви.

Уходит в прошлое мрачное средневековье, уступая место новой эпохе — раннего Возрождения. Обычаи средневековья, которые изображены с иной, чем в «Скупом рыцаре», точки зрения, еще живы, но духовный облик людей уже меняется. Национальный колорит подчеркнут скупыми, но выразительными деталями: упоминаются замок Эскуриал, Антоньев монастырь, сторожа кричат «Ясно», на перекрестках происходят поединки. Особая напряженность, яркость любви оттеняется близким соседством со смертью, что придает чисто испанскую характерность интимным чувствам. В любви героев чувствуется предвестие гибельного конца. У «бедной Инезы» глубокий взгляд прекрасных глаз, но взор ее печален и губы помертвели. Любовные похождения Дон Гуана неотделимы от смерти его соперников. Свидание Дон Гуана с Лаурой оканчивается смертью Карлоса. Кавалерам Лауры Карлос пророчит гибель. Дон Гуан встречает Дону Анну на кладбище, а его последнее свидание с ней завершается гибелью героя. Жизнь и смерть идут рядом.

Ощущение перелома средневековья поддерживается в трагедии Пушкина тем, что наступает время раскрепощения человеческих чувств. Свободные страсти вырываются наружу. Средневековье еще живо в образах Карлоса, Монаха, Доны Анны, ежедневно посещающей могилу мужа,

скрывающей свое лицо и уединившейся в своем доме, Лепорелло с его страхом перед высшими силами. В Дон Гуане тоже много от старых обычаев: он по-прежнему верный рыцарь короля и хорошо знает, что идет против традиции, домогаясь любви Доны Анны. Но в целом Дон Гуан, как и Лаура, — люди эпохи Возрождения. В них проснулись вольные страсти, они радостно принимают жизнь, славят ее наслаждения, безоглядно предаются им, не ведают моральных запретов, церковных и государственных установлений.

Смена одной великой эпохи другою проходит через сердца людей. Дон Гуан — враг Дона Альвара и, следовательно, его вдовы Доны Анны. Любовь к жене убитого Дон Альвара и воскресшая в Доне Анне потребность любить — такова психологическая коллизия, приобретающая особую остроту: ведь Дона Анна не подозревает о том, что полюбила убийцу мужа. Прежде Дона Анна не знала любви: она вышла замуж за Дон Альвара по настоянию матери («...мать моя велела мне дать руку Дон Альвару. Мы были бедны, Дон Альвар богат»). Сила охватившей ее страсти сдерживается обычаями, которые предписывали чтить покойного мужа, не нарушать брачного обета. И все же, увлекаемая любовью Дон Гуана, Дона Анна откликается на зов страсти вопреки господствующим религиозным догмам. Она более свободна в своем чувстве, чем, например, Дон Карлос, который не может отдаться любви вдохновенно. Однако подлинное торжество вольных чувств запечатлено Пушкиным в образах Лауры и Дон Гуана.

Дон Гуан привлекателен своей жизнерадостностью, переполнен жаждой чувственных удовольствий. Полюбив, он «рад весь мир обнять». Лаура искренно и безмятежно открыта любовному порыву. Недаром ее и Дон Гуана связывает духовная близость — они и ветреные любовники, и верные друзья. Лаура ничего не боится — ни бешеного Карлоса, ни старости, ни смерти. Ужин у Лауры — пиршество родственных душ, среди которых Карлос выглядит чужаком. Дон Гуан тоже не знает ни небесного, ни земного страха. Наслаждаясь, он играет и своей, и чужой жизнью, всегда готов оправдать себя и свалить вину на противника («Что делать? Он сам того хотел»). От одного любовного увлечения он легко переходит к другому и каждой с непосредственностью и искренностью влюбленного клянется в своей привязанности.

Однако любовь пушкинских героев, в особенности Лау-

ры и Дон Гуана, не только вольна и бескорытна, но и своевольна. У Лауры она не контролируется никакими моральными нормами, а у Дон Гуана вытесняет все другие душевные движения. Ликующее чувство личной свободы, переживаемое людьми Возрождения, граничит с безудержным произволом. Эта двойственность самой эпохи — упоение земной жизнью, опора на собственные силы, жажда наслаждений и одновременно дерзкое своеволие, презрение ко всяким моральным нормам, пренебрежение свободой и даже самой жизнью другого человека — определяет своеобразие пушкинского героя. Дон Гуан пылок и холоден, искренен и лжив, страстен и циничен, отважен и расчетлив. Он не знает границ между добром и злом. Увлекая Дону Анну пленительными любовными софизмами, он говорит, что полюбил в ней добродетель. Ему «кажется», что под влиянием нового любовного чувства «он весь переродился». Субъективно так оно и происходит: Дон Гуан, одержимый любовью, верит, не может не верить в свое преображение. Не только Дон Гуан воскрешает в Доне Анне способность любить, но и Дона Анна просветляет его чувство. И вместе с тем герой остается прежним Дон Гуаном, «импровизатором любовной песни». Ни в легенде, ни в пушкинской трагедии герой не может переродиться и стать добродетельным или счастливым. Однако, последовав литературной традиции, Пушкин углубил мотивировку: Дон Гуан гибнет не потому, что он развратник и безбожник. Его преследует «жесткий век», но он не в силах преодолеть и присущее ему своеволие.

Противоречивость интимных страстей, не знающих предела, образует внутреннюю трагическую коллизию Дон Гуана.

Уже в сцене у Лауры, целуя свою подругу при мертвом Карлосе, он, конечно же, пылает страстью, но и кощунствует. Даже Лаура, устремляясь к Дон Гуану («Друг ты мой!..») спохватывается («Постой... при мертвом!..»).

В следующей сцене вызов статуи Командора снова граничит с пренебрежением к общечеловеческим нормам. Человеческая этика, благородство требуют оставить мертвеца в покое. Дон Гуан же сначала иронизирует над мертвым:

Ты думаешь, он станет ревновать?

Уж верно нет; он человек разумный

И, верно, присмирел с тех пор, как умер.

А затем, не довольствуясь приказанием слуге («Проси статую завтра к Доне Анне придти попозже вечером и стать у двери на часах»), сам идет к памятнику Командора и повторяет свое фантастическое приглашение.

Любовное свидание в последней, четвертой, сцене опять, как и в сцене у Лауры, происходит при мертвом. После своего дерзкого вызова не знающий страха Дон Гуан впервые растерян, впервые чувствует власть роковых сил и невольно исторгает возглас: «О боже!»

Приглашение статуи не может быть истолковано однозначно. Дон Альвар стал немой сторожевой тенью над чувствами Доны Анны. Он утвердил на нее свои права сначала при жизни — деньгами, а потом после смерти — обычаями, освященными религией. Дон Гуан хочет освободить Дону Анну от страшных оков, идя наперекор религиозному фанатизму и ханжеству, которое олицетворяет Дон Альвар. Но мотив сторожевой тени приобретает и другой смысл, потому что Дон Гуан предлагает стеречь свое свидание с вдовой убитого им Дон Альвара. Благородное, рыцарское начало, живущее в Дон Гуане, неотделимо от бесчеловечного.

Пушкин отошел от традиционной трактовки Дон Гуана как коварного, гнусного соблазнителя и развратника. Его Дон Гуан — рыцарь, готовый постоять за свое личное достоинство, честь, за свободу чувств. Ему противостоит весь средневековый мир, над жестокой моралью которого Дон Гуан торжествует, одерживая свои блестящие победы. Влюбляясь, он верит, что любит впервые, и отдается этому чувству со всем присущим ему сердечным пылом. Он искренен в своих красноречивых монологах. И Дону Анну он любит страстно. Когда Дона Анна узнает, что ее возлюбленный — Дон Гуан и, пораженная, теряет чувство, в словах героя слышна неподдельная тревога:

Встань, встань, проснись, опомнись; твой Диего,

Твой раб у ног твоих.

И вместе с тем в речах героя смешаны и правда и ложь. Речь Дон Гуана и его поступки исполнены отваги, чести, но они содержат и тонко рассчитанную интригу. Белинский пронизательно заметил об одном из его монологов: «Что это — язык коварной лести или голос сердца? Мы думаем, и то и другое вместе. Отличие людей такого рода, как Дон

Хуан, в том и состоит, что они умеют быть искренно страстными в самой лжи и непритворно холодными в самой страсти, когда это нужно». Вот, например, диалог Доны Анны и Дон Гуана:

Дон Гуан

Что, если б Дон Гуана  
Вы встретили?

Дона Анна

Тогда бы я злодею  
Кинжал вонзила в сердце.

Дон Гуан

Дона Анна,  
Где твой кинжал? вот грудь моя.

Герой, отдающийся на волю возлюбленной, не лишен рыцарских чувств. Но вместе с тем это и театральная жест достаточно искусственного в любовных приключениях человека, до тонкости постигнутого «науку страсти нежной». Или откровенный рассказ Дон Гуана о себе, о совести, о смирении перед добродетелью. Дона Анна верно угадывает за откровенностью и чистосердечностью хитрость: ничто не может быть обольстительнее лжи в устах кающегося грешника. Дон Гуан в данную минуту верит себе и потому искренен, но на самом деле ложь и правда, искренность и умысел тонко сплелись воедино. И подобно тому, как не исчезает в Дон Гуане рыцарь, в нем невольно выдает себя жаждущий победы нетерпеливый любовник.

Всюду можно заметить в речах Дон Гуана и его поступках скрещение высокого и низкого, человеческого и бесчеловечного. Дон Гуан любит свои жертвы, но относится к ним и как к средству утолить свою жаждущую наслаждений душу. Его цель — утверждение себя через чувственные удовольствия — лишена этического начала. Он не обрел в своей душе той меры нравственной ответственности, которая препятствует превращению чувства свободы в ничем не сдерживаемый произвол. И даже любовь к Доне Анне не спасает Дон Гуана, потому что светлое чувство любви и добродетель возлюбленной он оскорбил кощунственным вызовом. Час торжества Дон Гуана, наивысшего напряжения его воли, стал часом его гибели.

Сохранив традиционную развязку легенды, Пушкин

придал ей многообразный смысл. Фантастическая, легендарная форма развязки символически запечатлела губительность своевольных чувств героя, в характере которого совместились холодная жестокость и наивная беспечность. Дон Гуан падает не от руки Дон Альвара, а от десницы самой судьбы, карающей преступившего человеческие законы. Статуя Командора представляет уже не только старый мир, но и высшую справедливость. Ирония судьбы выступает для Дон Гуана в своей роковой сущности: когда-то он с необыкновенной легкостью проткнул Дон Альвара, а затем решил унижить его, уже мертвого. Но роли меняются: мертвый Дон Альвар — каменный истукан — отнимает у Дон Гуана жизнь.

Как и Барон, и Сальери, так и Дон Гуан надеется самоутвердиться в мире как незаурядная личность. Но в отличие от Скупого Рыцаря и Сальери, пытающихся установить свое превосходство один — золотом, другой — ядом, Дон Гуан достигает его богатством своей природы — внешним обаянием, умом, ловкостью, мужеством, темпераментом. Деньги для него — «сокровища пустые». Он не покупает любовные ласки, а сам разжигает страсти. Любовь для него — путь к обладанию, к полному и безусловному подчинению своей воле. Отсюда ненасытность любовными успехами, неудовлетворенность победами. К любви Дон Гуана примешивается убийственная ирония. Высокое человеческое чувство перерастает в пагубную страсть, отделяющую личность от мира. Казалось бы, любовь соединяет людей, приносит им счастье, но в «Каменном госте» Дон Гуан окружен мертвыми, и сама его любовь сеет смерть.

Ни один из героев «маленьких трагедий» — ни Барон, ни Сальери, ни Дон Гуан — не выдерживает испытания гуманностью, и всем им свойственно индивидуалистическое сознание. Для самого Пушкина было ясно, что принять «жестокий век» невозможно и что нужно противопоставить ему иную, высокую, человеческую нравственность. «Самостоянье человека — залог величия его» — вот девиз поэта. Но «самостоянье человека» — не поправление общечеловеческой нравственности, а всемерная защита ее в условиях социальной несвободы.

Впрямую проблема смысла жизни, личного достоинства и чести, ответственности человека перед грозной и трагиче-



ской необходимостью была поставлена в трагедии «Пир во время чумы».

Ситуация в ней нарочито условна. Чума — стихийное бедствие, угрожающее жизни людей. Люди не в силах ни бороться с ней, ни спастись от нее. Они не борются и не спасаются. Они обречены и знают, что погибнут.

Социально-исторические приметы отступают в трагедии на второй план. Суть не в них, а в том, как ведут себя люди в трагических обстоятельствах, что противопоставляют они страху смерти. Всплывут ли низменные, жестокие инстинкты, охватит ли их паника, смиренно ли склонят они голову или встретят «одиначества верховный час» мужественно и просто?

Персонажи трагедии, исключая Священника, устраивают пиршество во время чумы. Гибнут близкие им люди, мимо проезжает телега с трупами, а они пируют. Что же привело на пир этих людей и заставило объединиться? Что собой представляет пир — кощунственное действо или сознание величия человеческого духа и его бессмертия?

Трагическая ситуация задана с самого начала, но исход ее далеко не предreshен.

В отличие от других трагедий в «Пире во время чумы» внешнее драматическое действие еще более ослаблено, но это не исключило внутренней напряженности поединка героев с роком и частных конфликтов — между Луизой и Мери, Вальсингамом (Председатель) и Священником. Герои произносят монологи, поют песни, ведут диалог, но не совершают никаких поступков, способных изменить ситуацию. Драматизм перенесен в мотивы их поведения.

И вот тут оказывается, что причины, приведшие участников на пир, глубоко различны.

Молодой человек пришел на пир, чтобы забыться в вакхических удовольствиях. Он дважды просит Председателя о веселом ликовании: в память об умершем Джаксоне («Я предлагаю выпить в его память, с веселым звоном рюмок, с восклицаньем...»), а потом после обморока Луизы («...буйную, вакхическую песнь, рожденную за чашею кипящей...»). Пир для Молодого человека — лишь средство забвения: он предпочитает не думать о мраке могилы и предаваться наслаждениям. Здесь сама природа, сама молодость бунтует против смерти. Но мотивы бунта у Молодого человека чувственны, лишены сознательной силы.

Луиза явилась на пир из страха одиночества. Ей надо

быть с людьми, чтобы опереться на них. Внутренне она не подготовлена к противоборству со смертью. Сквозь видимую жестокость и явный цинизм Луизы, отвергающей высокую жертвенность, проступает страх. Перед лицом гибели она оказывается духовно слабой. Недаром Председатель говорит:

Ага! Луизе дурно; в ней, я думал,  
По языку судя, мужское сердце.  
Но так-то — нежного слабей жестокий,  
И страх живет в душе, страстьми томимой!

В отличие от Молодого человека Луизе не до веселья. Лишь Мери и Вальсингам находят силы для противоборства разбушевавшейся стихии.

Песня Мери воспроизводит отношение народа к бедствию. В «унылой и приятной» пастушьей песне есть своя мудрость: сознание народного горя и прославление самопожертвования. Отказ от своей жизни во имя жизни и счастья близкого и любимого человека — вот идеал, утверждаемый в песне Мери. Забвение себя сочетается в песне Мери с исключительным чувством любви. И чем сильнее самоотвержение, тем острее любовь, не угасающая и после смерти:

А Эдмонда не покинет  
Дженни даже в небесах!

Мери выражает ту истину, что любовь способна победить смерть. Она поет о том, как жаждущая любви Дженни мечтает о соединении с любимым за пределами земного бытия. Песня оканчивается словами любви, которые находит в себе обреченная на смерть душа. В песне Мери слышится и трогательная забота о близких, и грусть о некогда процветавшей стороне. Мери мечтает о возрождении жизни.

Однако сама Мери лишена «голоса невинности». В ней живет лишь стремление к чистоте и красоте самоотречения. Песня Мери — песня кающейся грешницы.

Только Вальсингам осознает всю остроту ситуации и смело бросает вызов смерти. В торжественно-трагическом гимне Председателя человек противопоставляет смерти, опасности свою волю. Чем грознее удары судьбы, тем яростнее сопротивление ей. Не смерть прославляет Пушкин в обликах Зимы и Чумы, а способность и готовность человека к противостоянию. Вызов слепым стихиям приносит человеку

наслаждение своим могуществом и ставит его вровень с ними. Человек как бы преодолевает свое земное бытие и наслаждается своей мощью:

Есть упоение в бою,  
И бездны мрачной на краю,  
И в разъяренном океане,  
Средь грозных волн и бурной тьмы,  
И в аравийском урагане,  
И в дуновении Чумы.

«Сердце смертное» в роковые минуты опасности обретает «бессмертья, может быть, залог». Песня Вальсингама — гимн бесстрашного человека.

В жизненных целях Мери и Вальсингама много общего. Однако между ними есть и различие. Мери поет о покорности судьбе, о жертвенности и самоотречении во имя возлюбленного. Песня Мери проникнута народными мотивами. Председатель посвящает свой гимн героизму одинокой личности. Он отвергает религиозное сознание даже в том его народном содержании, какое звучит в песне Мери. Если Мери поет о просьбе Дженни не касаться «уст умерших» ради любви, то Вальсингам видит в этом возвышающую человека отвагу:

И девы-розы пьем дыханье,—  
Быть может... полное Чумы!

Вместе с тем Пушкин вложил гимн в уста «падшего духа». Председатель — самый ранимый и самый незащищенный персонаж трагедии. Он больше других подавлен и потрясен отчаяньем. Как и Мери, Председатель кается в устройстве кошунственного пира («О, если б от очей бессмертных Скрыть это зрелище!..»). Вальсингам далеко не победитель, каким он предстал в гимне. Разум его повержен. Недаром он поет: «Утопим весело умы», а затем возвращается к той же мысли в ответе Священнику:

...я здесь удержан  
Отчаяньем, воспоминаньем страшным,  
Сознаньем беззаконья моего,  
И ужасом той мертвой пустоты,  
Которую в моем дому встречаю —

И новостью сих бешеных веселий,  
И благодатным ядом этой чаши,  
И ласками (прости меня, господь) —  
Погибшего, но милого созданья...

Священник знает о постигшем Председателя горе, но взывает к его совести. В его словах есть простая и мудрая правда. Пир нарушает траур по умершим, «смущает» «тишину гробов». Он противоречит обычаям. Священник, требующий уважения к памяти усопших, стремится увлечь пирующих на путь религиозного смирения, повторяя отчасти песню Мери:

Прервите пир чудовищный, когда  
Желаете вы встретить в небесах  
Утраченных возлюбленные души...

Он настаивает на соблюдении традиционных нравственных норм:

Ступайте по своим домам!

И хотя Священник своей проповедью и заклинаниями не достигает успеха, все же Вальсингам признает свое «беззаконье». В самом поведении Священника есть нечто такое, что заставляет задуматься Председателя.

Воспевая героизм одиночества, презрение к гибели, достойную смерть, Председатель вместе с другими участниками пира отгородился от общей народной беды, в то время как Священник, не заботясь о себе, укрепляет дух у умирающих. Он среди них:

Средь ужаса плачевных похорон,  
Средь бледных лиц молюсь я на кладбище...

Однако позиция Священника не отменяет высокого личного героизма Вальсингама. Священник идет к людям во имя спасения их душ, успокоения их совести, чтобы облегчить страдания на небесах. Он исполняет свой человеколюбивый долг, покорно склоняя голову перед несчастьем народа. Вальсингам же славит духовное мужество земного человека, который не хочет смиренно встретить смерть и не нуждается в постороннем ободрении, находя силы в себе самом. Личный героизм Председателя, таким образом, направлен на себя и пирующих, а Священник понимает под-

виг и смысл человеческой жизни как безотчетное служение народу в дни бедствий. Вальсингам отстаивает внутренние возможности человека, Священник опирается на верность обычаям. Трагедия и состоит в том, что героизм Председателя лишен жертвенности ради людей, а гуманная самоотверженность Священника отрицает личную духовную отвагу простых смертных и потому подменяет ее проповедью смирения и авторитетом религии.

Пушкин понимал, что преодоление этого противоречия невозможно в современных ему условиях, но что такая задача выдвинута самим ходом истории. Пушкин не знал, когда и в какой форме человечество достигнет единства личных устремлений и общих интересов, но он доверялся диалектике жизни и полагался также на могущество человеческого разума. Поэтому, как и многие произведения 30-х годов, «Пир во время чумы» обращен в будущее.

Ремарка, заключающая «Пир во время чумы» — «Председатель остается погружен в глубокую задумчивость», — проясняет смысл пушкинской трагедии. Глубокая задумчивость Вальсингама — это и сознание духовной неустойчивости и потерянности, и размышление над собственным поведением, и раздумья над тем, как преодолеть разрыв между замкнутой в себе героикой и мужественной самоотдачей человечеству.

Председатель больше не участвует в пире, но разум его пробужден.

Открытым финалом последней пьесы, замыкающей цикл, Пушкин взывает к светлому сознанию, к его торжеству, к нравственной ответственности людей перед собой и миром.

Пушкинские «маленькие трагедии» запечатали глубокие нравственные, психологические, философские, социально-исторические сдвиги в многотрудном пути человечества. Герои «маленьких трагедий», за исключением гениального Моцарта, терпят поражение, становясь жертвами соблазнов, искушений века и своих страстей. Как памятник животворящей силе искусства возвышается среди них вдохновенный Моцарт, жизнелюбивая духовность которого сродни его великому ваятелю.

*С. Бонди*



## РОМАН В СТИХАХ

(«Евгений Онегин» А. С. Пушкина)

### I

Роман «Евгений Онегин» занимает центральное место в творчестве Пушкина. Это самое крупное художественное произведение, самое богатое содержанием, самое популярное, оказавшее наиболее сильное влияние на судьбу всей русской литературы.

Пушкин работал над своим романом больше восьми лет — с весны 1823 до осени 1831 года. Сохранившиеся рукописи «Евгения Онегина» показывают, какой громадный труд вложил Пушкин в свое создание, как упорно и тщательно, заменяя по многу раз одно слово другим, один оборот другим, добивался он наиболее точного и поэтического выражения своей мысли и чувства, как не раз менял он в процессе работы и план своего романа, и отдельные его подробности. Целые дни, не выходя из дому, целые ночи до зари проводил Пушкин в этой трудной и радостной работе. В самом начале своей работы над «Евгением Онегиным» Пушкин писал поэту П. А. Вяземскому: «Я пишу теперь не роман, а роман в стихах — дьявольская разница».

В самом деле, стихотворная форма придает «Евгению Онегину» черты, резко отличающие его от прозаического романа. В стихах поэт не просто рассказывает или описывает, он при этом как-то особенно волнует нас самой формой своей речи: ритмом, звуками. Стихотворная форма гораздо сильнее, чем прозаическая, передает чувства поэта, его волнение. Каждый поэтический оборот, каждая метафора приобретают в стихах особую яркость, убедительность. В известных строчках:

Гонимы вешними лучами,  
С окрестных гор уже снега  
Сбежали мутными ручьями  
На потопленные луга...—

мы непосредственно чувствуем победоносную силу весны, которая гонит зимние снега с гор, и снега бегут от нее, превращаясь в мутные ручьи...

Все действие романа, все описания, все речи действующих лиц, несмотря на их простоту, полное отсутствие нарочитых эффектов, все же благодаря стихотворной форме овеяны особой поэтичностью, музыкальностью.

Своеобразный характер придает «Евгению Онегину» и постоянное участие в романе самого поэта. Онегин встречается с Пушкиным в Петербурге и в Одессе, письмо Татьяны хранится у Пушкина («его я свято берегу»), он рассказывает нам, прерывая ход событий романа, эпизоды своей биографии, делится своими размышлениями, чувствами, мечтами. В форме лирических отступлений Пушкин включил в свой роман множество прекрасных лирических стихотворений, поэтическое выражение его души —

Ума холодных наблюдений  
И сердца горестных замет.

Пушкин создал особую форму лирического романа. Стихи в «Евгении Онегине» не текут непрерывным потоком, как почти во всех пушкинских поэмах, а разбиты на небольшие группы строчек — строфы, по четырнадцать стихов (строк) в каждой, с определенным, постоянно повторяющимся расположением рифм. Этой сложной, трудной формой, при которой ход изложения должен был бы постоянно прерываться, Пушкин пользуется с величайшим искус-

ством. Она помогает ему с легкостью переходить от одной темы к другой, от рассказа к лирическому излиянию или размышлению, а когда ему нужно вести непрерывный рассказ, он делает это так мастерски, что мы вовсе не замечаем перехода от одной строфы к другой.

Сюжет «Евгения Онегина» очень прост и хорошо известен. Татьяна сразу полюбила Онегина, а он сумел полюбить ее только после глубоких потрясений, происшедших в его охлажденной душе. Но, несмотря на то что теперь они любят друг друга, они не могут стать счастливыми, не могут соединить свою судьбу. И виноваты в этом не какие-нибудь внешние обстоятельства, а их собственные ошибки, их неумение найти правильный путь в жизни.

Над глубокими причинами этих ошибок заставляет Пушкин размышлять своего читателя.

Этот простой сюжет излагается у Пушкина по очень четкой, строгой композиционной схеме. Любовное письмо Татьяны и жестокая отповедь Онегина в первой части романа раскрывают драму Татьяны. Письмо Онегина и ответный монолог Татьяны во второй части рисуют крах любовных надежд Онегина. Между этими главными сюжетными эпизодами — ряд событий, которые должны были навсегда разлучить Онегина и Татьяну: убийство на дуэли Ленского и замужество Татьяны.

На эту простую сюжетную схему нанизано в «Евгении Онегине» множество картин, описаний, показано множество живых людей с их различной судьбой, с их чувствами и характерами.

И все это «собрание пестрых глав, полусмешных, полупечальных, простонародных, идеальных» насыщено лирическими излияниями автора, по большей части очень грустными...

## II

В течение восьми лет работы над романом Пушкин несколько раз изменял и содержание его и композицию. Надо сказать несколько слов об этих изменениях.

«Евгений Онегин» начат был Пушкиным в период перелома в его творчестве, когда он уже разочаровался в романтизме, в его «возвышенных» героях и сюжетах, но не при-

шел еще к новой, реалистической задаче — познания самой жизни, отражения ее в существенных, типических чертах.

В эту переломную эпоху (1823—1824) Пушкин написал много мрачных, злых, раздраженных стихотворений, таких, как «Сеятель», «Демон», «Разговор книгопродавца с поэтом» и другие. Он решительно отошел от своих прежних, столь любимых им самим и читателями романтических героев и героинь, в которых так поэтически и искренне выражались его собственные высокие чувства и думы. Но этот отход, это разочарование в романтизме он ощущал очень болезненно, так как не дошел еще до того, чтобы увидеть поэтическую прелесть в описании, изображении простой жизни, простых, обыкновенных людей, — он еще по старой романтической привычке относился к этой простой жизни насмешливо, иронически. Так он и начал в 1823 году свой роман, где хотел полемически, в споре с господствовавшим тогда возвышенным романтизмом показать обыкновенных людей, обыкновенную жизнь во всей ее прозаической наготы, без всякой идеализации, без всякого романтического прикрашивания. Героем романа он сделал не какого-то таинственного «пленника», или хана Гирея, или изгнанника Алеко, а петербургского молодого франта, героиней — провинциальную барышню, не очень красивую, с деревенским, непоэтичным именем. Весь тон рассказа сначала был насмешливый. «Я на досуге пишу новую поэму, «Евгений Онегин», где захлебываюсь желчью», — сообщал Пушкин друзьям в 1823 году. В письме к брату в 1824 году он называет начатый им роман своим лучшим произведением. «Не верь Н. Раевскому, который бранит его<sup>1</sup>, — пишет Пушкин, — он ожидал от меня романтизма, нашел сатиру и цинизм и порядочно не расчухал». Издавая в 1825 году отдельной книжкой первую главу «Евгения Онегина», Пушкин в предисловии называет себя, как автора этого произведения, «сатирическим писателем». «Сатира» эта была направлена против романтической теории «возвышенного предмета», «возвышенного героя».

Но вот прошло время, Пушкин понял необычайную важность верного, точного, без прикрас изображения простой, обыденной жизни, окружающей нас, важность познания с помощью искусства реальной действительности, какая она

<sup>1</sup> Друг Пушкина Николай Раевский приезжал в конце 1823 года в Одессу, и Пушкин читал ему первые главы «Евгения Онегина».

есть, и продолжал писать свой роман уже спокойно, без «желчи», без полемики, без нарочитого, «сатирического», «циничского» выпячивания самых прозаических подробностей жизни.

Роман «Евгений Онегин» сделался первым подлинно реалистическим русским романом.

### III

Мы не знаем как следует ни первоначального плана «Евгения Онегина», ни подробностей изменения его содержания и композиции. Из того, что нам известно об этом, самое существенное следующее.

Сначала Пушкин хотел писать роман более крупных размеров. Он думал довести рассказ до смерти Онегина. Какова была бы дальнейшая судьба Татьяны, мы не знаем. Во всяком случае, первоначально Пушкин не думал объяснением Онегина с Татьяной закончить роман.

Сохранилось воспоминание одного из знакомых Пушкина М. В. Юзефовича (встречавшегося с Пушкиным в 1829 году) о том, как Пушкин передавал друзьям предполагаемое содержание своего (тогда еще не дописанного) романа. «Он объяснял нам довольно подробно, — пишет М. В. Юзефович, — все, что входило в первоначальный его замысел, по которому, между прочим, Онегин должен был или погибнуть на Кавказе, или попасть в число декабристов». Не совсем ясно, Пушкин ли в 1829 году колебался в выборе развязки своего романа (станет ли Онегин в последних главах декабристом или просто кончит свою бесполезную жизнь в стычке с горцами), или же это сам Юзефович на старости лет, когда он писал свои воспоминания, не мог точно вспомнить рассказ Пушкина...

Во всяком случае, в рукописях Пушкина сохранились листки с отрывками начала какой-то главы «Евгения Онегина», где, судя по всему, описывалась подготовка к восстанию декабристов, а может быть, и само восстание.

Осенью 1830 года Пушкин решил резко сократить «Евгения Онегина», отказаться от трех последних предполагавшихся глав и закончить роман объяснением Татьяны с Онегиным. Начатую работу над десятой главой (истори-

ческой и декабристской) он, видимо, прервал, а черновые рукописи свои уничтожил, сжег, очевидно из опасения, что они могут попасться на глаза царским жандармам и навлечь на него преследование. В бумагах Пушкина 1830 года есть пометка: «19 окт. сожжена X песнь».

Однако законченное им начало десятой главы Пушкин сохранил, переписав его для безопасности в зашифрованном виде, и показывал его кое-кому из своих друзей<sup>1</sup>.

Для печати же Пушкин решил в это время оставить роман всего в девяти главах, разделив его уже не на две большие части — по шести глав каждая, а на три маленькие, по три главы. В набросанном Пушкиным для себя в сентябре 1830 года плане издания романа он при номере каждой главы (или «песни») указывает одним словом содержание данной «песни». План получился такой:

## ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

### Предисловие

- I песнь (Хандра)
- II песнь (Поэт)
- III песнь (Барышня)

## ЧАСТЬ ВТОРАЯ

- IV песнь (Деревня)
- V песнь (Именины)
- VI песнь (Поединок)

## ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

- VII песнь (Москва)
- VIII песнь (Странствие)
- IX песнь (Большой свет)

Таким образом, еще осенью 1830 года Пушкин считал возможным напечатать в составе своего романа и главу, где описывалось «странствие» Онегина по России. Однако в этой главе были места, совершенно невозможные для печати по политическим, цензурным соображениям, — Пушкин,

<sup>1</sup> До нас дошли только черновики двух строк 10-й главы и лирик с зашифрованными отрывками первых шестнадцати строк главы.

очевидно, думал печатать главу, выбросив эти цензурные места.

Пушкин, как сказано выше, издавал своего «Онегина» отдельными главами.

К зиме 1830 года он выпустил уже семь глав. Но остальные две (вполне готовые, как мы видели) он не торопился печатать.

В 1832 году вышла в свет отдельной книжкой последняя (теперь ставшая восьмой) глава романа с приложением «Отрывков из путешествия Онегина».

В следующем, 1833 году Пушкин выпустил в свет весь роман полностью, в таком виде, в каком мы его сейчас и читаем.

## IV

Главное действующее лицо романа — молодой помещик Евгений Онегин показан Пушкиным как человек с очень сложным и противоречивым характером. Не так легко установить даже, как относится к нему сам автор. Тон рассказа о нем у Пушкина почти до самого конца романа иронический. Поэт не скрывает его недостатков и не старается оправдать их. Уже в эпиграфе к роману Пушкин выражает сомнение в справедливости того чувства превосходства, с которым Онегин относился к окружающим. В первой главе Пушкин иронизирует над его «ученостью», глубиной его экономических познаний, прямо говорит о том, как Онегин цинично приготавливался «денег ради, на вздохи, скуку и обман», и т. д. и т. д. Этот тон сохраняется почти до конца романа. И в то же время мы узнаем в первой главе, что сам Пушкин подружился с Онегиным, что поэту «нравились его черты», что он проводил с Онегиным ночи на набережной Невы, вспоминая свою юность, прежнюю любовь, слушая пение гребцов плывущей по реке лодки... Приведя в восьмой главе (строфа VIII) резко недоброжелательные отзывы об Онегине какого-то светского его знакомого, поэт решительно вступает за своего героя, подчеркивая его пылкую и неосторожную душу, его ум, его отличие от окружающей «посредственности», и почти отождествляет его с собой, когда говорит: «Но грустно думать, что напрасно была нам молодость дана, что изменяли ей всечасно, что обманула нас она», и т. д.

Такая противоречивость в характеристике Онегина делает его образ более жизненным, далеким от схематизма: Онегин не «положительный герой», но и не «отрицательный герой». В то же время это заставляет читателя активнее, без подсказки автора — и поэтому внимательнее и глубже, — самому разбираться в характере героя романа и в оценке его действий.

Наконец, нужно иметь в виду и то, что характер Онегина не остается неизменным. Под влиянием событий, рассказываемых Пушкиным в романе, в нем происходят значительные изменения, и в восьмой, последней главе романа Онегин уже совсем не тот, каким мы его видели в первых шести главах. Подробно об этом будет сказано дальше.

Социальное положение и воспитание определили основные черты характера Онегина. Он сын богатого барина, «наследник всех своих родных», тоже богатых помещиков (вроде того дяди, который в первой главе романа оставляет ему богатое наследство). Ему не нужно было работать из-за куска хлеба, он не умел и не хотел трудиться. Пушкин подчеркивает это, прямо говоря о своем герое, что «труд упорный ему был тошен...». Поэт подробно рассказывает в первой главе о пустой, бездельной, бессодержательной жизни этого умного и в основе своей благородного юноши в Петербурге — встречи с друзьями в ресторане, посещение театра, балы, ухаживание за женщинами, — о такой же бездельной и пустой жизни его в деревне (в четвертой главе) — купание, прогулки на коне и пешком, поцелуи крепостных девушек, чтение «плохого журнала»; никаких серьезных интересов, никакой работы. Только в первое время, приехав в деревню, Онегин попробовал заняться хозяйством, сильно облегчил положение своих крепостных — заменил легким оброком ярмо барщины, но и это недолго его занимало, да и занялся этим Онегин, как говорит Пушкин, только от безделья — «чтоб только время проводить».

Воспитание, полученное Онегиным, было самое губительное. Он рос без матери; отец, легкомысленный петербургский барин-чиновник<sup>1</sup>, видимо, не обращал на него никакого внимания, поручив его наемным «убогим» гуверне-

<sup>1</sup> Служив отлично-благородно,  
Долгами жил его отец,  
Давал три бала ежегодно  
И промотался наконец.

рам и гувернанткам («мадам и мосье»). Они почти ничему не учили мальчика, никак не воспитывали его и только слегка побранивали за шалости.

Не мудрено, что из Онегина вышел настоящий эгоист, человек, думающий только о своих желаниях и удовольствиях, не умеющий обращать внимание на чувства, интересы, страдания других людей, способный с легкостью обидеть, оскорбить, причинить горе человеку, даже не замечая этого.

Хорошие задатки его души благодаря воспитанию и жизненной обстановке оставались под спудом, не получали развития.

Встретившись на месте дуэли с секундантом Ленского Зарецким (в молодости бывшим карточным шулером, «картежной шайки атаманом»), Онегин без стеснения вслух намекает на его позорное прошлое, — он представляет ему в качестве секунданта своего слугу француза, прибавляя при этом:

«Хоть человек он неизвестный,  
Но уж конечно малый честный».  
Зарецкий губу закусил.

Противоречия в характере Онегина, сочетание в нем безусловно положительных черт с резко отрицательными обнаруживаются на протяжении всего романа.

Онегин — человек очень умный, тонкий и наблюдательный. Увидев в первый раз мельком Татьяну, не поговорив еще с ней, не слыша даже ее голоса, он тем не менее сразу почувствовал в ней поэтическую душу: он сам, если бы был поэтом, «выбрал бы другую», то есть не Ольгу, а Татьяну.

О его уме говорит и Татьяна, даже тогда, когда она в своей последней горькой отповеди осыпает его жестокими (и не всегда справедливыми, как увидим дальше) упреками:

«Как с вашим сердцем и умом  
Быть чувства мелкого рабом?»

Онегин, получив самое поверхностное образование, на протяжении романа дважды старается расширить и пополнить его. Из первой главы мы узнаем, что он много читал. Второй раз он снова принимается за систематическое чтение в последней главе романа. Здесь Пушкин перечисляет и некоторые из книг, прочитанных Онегиным, и мы узнаем,

что это не только художественная и полухудожественная литература — романы Сталь, Манзони, афоризмы Шамфора, русские альманахи и журналы, — но и философские сочинения Руссо, Бейля (у Пушкина он назван Белем), исторические и историко-литературные работы Гиббона, Гердера, книги по астрономии (Фонтенель), по физиологии и медицине (Биша, Тиссо)...

Во всяком случае, встретившись с Ленским, получившим высшее образование в лучшем тогдашнем университете в Германии, Онегин мог спорить с ним по серьезным политическим, историческим и философским вопросам как равный с равным. В дружбе с Ленским в Онегине снова обнаруживаются скрытые под корой холодного эгоизма и равнодушия возможности правильных, доброжелательных отношений к людям.

Онегин и по взглядам и по требованиям к жизни стоит несравненно выше не только своих деревенских соседей-помещиков, но и представителей петербургского высшего света. Мы видим уже в первой главе романа, что Онегина недолго удовлетворяла пустая, бессодержательная жизнь, которую считали нормальной его светские знакомые. Им овладела тоска, хандра:

Он застрелиться, слава богу,  
Попробовать не захотел,  
Но к жизни вовсе охладел,  
Как Child-Harold, угрюмый, томный  
В гостиных появлялся он...

Однако у Онегина не хватило ни силы, ни желания поправить с этой жизнью. При этом его эгоизм, невнимание к чувствам других заставляет Онегина постоянно причинять зло людям, с которыми сталкивает его судьба. Получив любовное письмо от Татьяны, он, не будучи в состоянии разделить ее чувство, правильно и честно решает прямо сказать ей об этом, чтобы сразу убить в ней всякие надежды и тем самым помочь ей освободиться от этой ненужной и безнадёжной любви. И вот во время этой тяжелой для Татьяны исповеди Онегин все же не может удержаться от привычного для него с юных лет «коккетства» в обращении с женщинами. Он говорит:

«Мечтам и годам нет возврата;  
Не обновлю души моей...

Я вас люблю любовью брата  
И, может быть, еще нежней».

Этот намек на возможность ответного чувства с его стороны, конечно, должен был вселить какие-то надежды в душу бедной Татьяны...

События быстро движутся к трагической развязке, а Онегин продолжает так же пассивно и равнодушно относиться ко всем и ко всему, кроме собственного спокойствия.

Получив через Зарецкого вызов Ленского на дуэль, Онегин, не раздумывая, принимает вызов, хотя и знает прекрасно, что для дуэли нет никаких серьезных причин. Как умный человек, он хорошо понимает свою неправоту:

...В разборе строгом,  
На тайный суд себя призвав,  
Он обвинял себя во многом:  
Во-первых, он уж был неправ,  
Что над любовью робкой, нежной  
Так подслутил вечер небрежно.

Он понимает, что еще не поздно все поправить, но он боится сплетен соседей-помещиков, насмешек Зарецкого, который может распустить слухи о его трусости. И Онегин пассивно следует событиям: приезжает на место дуэли, не решается разъяснить Ленскому всю неосновательность его ревности и, совершенно не думая о том, что он делает, убивает наповал своего молодого друга...

## V

Характер Онегина не выдуман Пушкиным. Он в этом образе обобщил черты, типичные для многих тогдашних молодых людей. Это люди, обеспеченные трудом крепостных крестьян, получившие самое беспорядочное воспитание. Но в отличие от громадного большинства представителей господствующего класса помещиков, спокойно и безмятежно относившихся и к своей бездельной жизни и к положению угнетенного народа, эти молодые люди, более умные, более чуткие, более совестливые и благородные, испытывали неудовлетворенность от окружающей их среды, от всего общественного строя и в то же время недовольство



собой. Не приученные ни воспитанием, ни своим социальным положением к труду, к работе, к активным действиям, они и не думали бороться против несправедливого общественного строя, против развращенных этим строем представителей дворянского класса. Они презрительно замыкались в себе, чувствовали себя разочарованными в жизни, озлобленными на все и на всех. Они резко выделялись среди светской толпы, казались в обществе какими-то странными людьми, но сами продолжали вести ту же бессодержательную, пустую светскую (в городе) или помещичью (в деревне) жизнь, хорошо понимая всю бессодержательность ее и не испытывая от нее ничего, кроме скуки и душевных страданий.

Пушкин прекрасно характеризует чувства скуки и безнадёжности, свойственные этим людям, в следующих стихах XI строфы восьмой главы:

Несносно видеть пред собою  
Одних обедов длинный ряд,  
Глядеть на жизнь, как на обряд,  
И вслед за чинною толпою  
Идти, не разделяя с ней  
Ни общих мнений, ни страстей.

Пушкин изображает в лице Онегина, конечно, эгоиста, но это не самодовольный, влюбленный в себя эгоист, а, как правильно назвал Онегина великий критик Белинский, — «страдающий эгоист». Онегин, видимо, понимает, что одним из главных источников его тоски, «хандры» является отсутствие труда, какой бы то ни было деятельности общественного характера. Но он настолько умен, что не может пойти по проторенным путям, доступным в то время молодому дворянину, желающему найти себе «полезное» занятие. Он не станет служить ни офицером, ни чиновником, потому что понимает (или чувствует), что это значило бы активно поддерживать тот строй, несправедливости которого и являются конечной причиной его тоски и разочарования.

Делать целью своей жизни те или иные мелкие улучшения в труде или быте своих крестьян он не смог бы, чувствуя, что это были бы отдельные заплатки, незначительные, частные меры, не решающие основной и главной проблемы — уничтожения рабства крестьян, крепостного права...

Единственным делом, которому мог бы достойно посвятить все свои силы, всю свою жизнь молодой просвещенный дворянин, подобный Онегину, была бы прямая борьба с основным злом тогдашней русской жизни — с крепостным правом и царским самодержавием. Но мы уже видели, что как раз к этому-то он и не был способен в силу своего воспитания и условий жизни, убивших в нем всякую общественную активность. «Тоскующая лень» — вот характерная черта Онегина, «труд упорный ему был тошен...».

Были в этой среде передовых, просвещенных дворян и такие, которые сумели преодолеть свой классовый эгоизм, у которых безотрадные впечатления от тяжелого положения крестьян, от жестоких мучений солдат, от грубости и реакционности самодержавия взяли верх над вредными последствиями их воспитания и социального положения. Они и вступили решительно на путь революционной борьбы с царским правительством, борьбы за свержение самодержавия и уничтожение крепостного права. Таковы были декабристы, которые как раз в те годы, когда происходит действие пушкинского романа (1819—1825), тайно готовили революционное восстание; таков был и сам Пушкин, который своими революционными стихами воспитывал у читателей ненависть к угнетателям, страстную любовь к свободе и к родине, жажду революционного подвига.

Такие люди, как Онегин, не принадлежали к этой категории дворянских революционеров. Но уже и то, что они чувствовали себя неудобно в тогдашней общественной обстановке, тосковали, хандрили, говорит о том, что они все же стояли значительно выше общего уровня дворянской молодежи. И если бы обстоятельства жизни Онегина помогли ему излечиться от эгоизма, от гордого невнимания к окружающим, то вполне естественным и закономерным было бы сближение его с людьми, разделяющими его основные взгляды, его резко отрицательное отношение к существующему строю, — с революционерами-декабристами.

## VI

Почти до конца шестой главы романа все действия Онегина, его речи, его мысли, характеристики, даваемые ему автором, рисуют нам один и тот же неизменяющийся образ.

Но события, рассказанные Пушкиным в последних главах (начиная с шестой), производят сильнейшее действие на героя его романа, и мы видим, что он обнаруживает такие свойства характера, которых он, может быть, и сам у себя не подозревал.

Первый удар его привычному эгоистическому и пассивному невниманию ко всему окружающему наносит убийство им на дуэли его молодого друга, Ленского. Только теперь он вдруг понимает, что он наделал, к чему привела его невнимательность к людям, забота только о своем собственном спокойствии:

Мгновенным холодом облит,  
Онегин к юноше спешит,  
Глядит, зовет его... напрасно:  
Его уж нет. Младой певец  
Нашел безвременный конец!

Здесь уже Онегин не тот высокомерный, стоящий выше всех жизненных впечатлений, иногда только недовольный сам собой, холодный эгоист. Он приходит в ужас от своего бессмысленного преступления:

В тоске сердечных угрызений,  
Рукою стиснув пистолет,  
Глядит на Ленского Евгений.  
«Ну, что ж? убит», — решил сосед.  
Убит!.. Сим страшным восклицаньем  
Сражен, Онегин с содроганьем  
Отходит и людей зовет.

Убийство Ленского перевернуло всю жизнь Онегина. Он только о нем и думает. Он не в состоянии оставаться дольше жить в тех местах, где все напоминало ему о его страшном преступлении,

Где окровавленная тень  
Ему являлась каждый день...

Он, как затравленный угрызениями совести, мечется по свету:

Им овладело беспокойство,  
Охота к перемене мест  
(Весьма мучительное свойство,  
Немногих добровольный крест).

Онегин теперь не может, как прежде, проходить по жизни, вовсе игнорируя чувства и переживания людей, с которыми он сталкивается, и думать только о себе...

Вторым ударом по эгоистической замкнутости Онегина, по его душевной слепоте ко всему окружающему были те впечатления о русской жизни, о страданиях русского народа, которые должны были поразить его во время трехлетнего путешествия. Этому путешествию Онегина Пушкин посвятил было целую главу (первоначально — восьмую), но затем выбросил эту главу из романа и оставил только небольшие «Отрывки из путешествия Онегина», которые дал в приложении к своему роману. В этой главе было рассказано, как Онегин побывал в «военных поселениях». Так назывались устроенные императором Александром I и его помощником генералом Аракчеевым специальные деревни для солдат, где они жили со своими семьями под строжайшим присмотром военного начальства. Трудно представить себе те мучения, побои, истязания вплоть до смерти, которые приходилось испытывать этим «военным поселенцам» от жестоких «аракчеевцев»! Онегин все это узнал, увидел, и, конечно, эти страдания народа должны были оставить самый тяжелый след в его душе. Теперь презрительно отвернуться от жизни и думать только о себе он был не в состоянии...

Пушкин уничтожил даже в рукописи все написанные им стихи о «военных поселениях», так как не только напечатать это ему не позволили бы, но за сочинение таких стихов ему грозила бы ссылка или тюрьма.

Однако некоторые следы содержания этой уничтоженной главы остались в романе. Мы видим, что Онегин, вернувшийся из путешествия, не похож на прежнего Онегина. Он стал гораздо серьезнее, внимательнее к окружающему. Теперь он способен переживать самые сильные чувства, целиком захватывающие и потрясающие его душу. И тон рассказа Пушкина о нем изменяется.

Вернувшись после путешествия, Онегин снова встречается с Татьяной. И здесь его, уже наученного ударами судьбы внимательно всматриваться в людей, интересоваться их внутренней жизнью, поражают высокие душевные качества этой женщины, когда-то отвергнутой им: ее ум, благородная и спокойная простота ее поведения, ее сдержанность в выражении своих чувств, ее такт и доброжелательность по отношению к окружающим. Онегин влюбляется в Татья-

ну, и сила его чувства такова, что он тяжело заболевает, чуть не умирает от любви.

Проболев целую зиму, просидев безвыходно у себя дома, Онегин ранней весной, еще не выздоровевший, едет к Татьяне, чтобы хоть увидеть ее еще раз. «Идет, на мертвеца похожий», — и застаёт Татьяну дома одну. Татьяна сразу понимает, в каком тяжелом состоянии он находится:

Его больной, угасший взор,  
Молящий вид, немой укор,  
Ей внятно всё.

Как далек этот глубоко и тяжело переживающий свою любовь человек от Онегина первых глав романа! Как сильно сказались на нем испытанные им душевные потрясения!

И здесь Онегин терпит окончательный крах своих надежд на личное счастье: Татьяна решительно отказывается соединить свою судьбу с его судьбой.

«Я вас люблю (к чему лукавить?),  
Но я другому отдана;  
Я буду век ему верна».

На этом заканчивается роман. Что случилось с Онегиным дальше, Пушкин нам не рассказывает. Белинский в своей работе о «Евгении Онегине» пишет:

«Что стало с Онегиным потом? Воскресила ли его страсть для нового, более сообразного с человеческим достоинством страдания? Или убила она все силы души его, и безотрадная тоска его обратилась в мертвую, холодную апатию? — Не знаем, да и на что нам знать это, когда мы знаем, что силы этой богатой природы остались без приложения, жизнь без смысла, а роман без конца?»<sup>1</sup>

Белинский предполагает, как видим, что любовная катастрофа Онегина могла воскресить его душу для нового страдания, «более сообразного с человеческим достоинством». Так Белинский, передовой общественный деятель, борец за счастье народа, называет общественные, политические интересы, которые, по его мнению, теперь могли захватить Онегина. Это страдание уже не личное, а вызванное тяжелым, угнетенным состоянием русского народа. Белинский,

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. «Статьи о Пушкине» (статья восьмая, «Евгений Онегин»).

видимо, считал возможным, что Онегин после всех пережитых им катастроф мог воскреснуть душой, приняв участие в борьбе за счастье народа, иначе говоря, примкнув к революционерам, декабристам.

Есть основания, как мы видели, предполагать, что Пушкин, когда он думал в своем романе довести описание жизни Онегина до самой смерти своего героя, такую именно судьбу и предназначал ему. Полностью разочаровавшись в надеждах на личное счастье, излечившись от своего крайнего эгоизма, Онегин встречается с декабристами, принимает вместе с ними участие в восстании и в конце концов гибнет, сосланный на Кавказ.

Но все эти события лежат за пределами того романа, который Пушкин нам оставил. Это были только его планы, предположения на будущее. В написанном им романе Онегин вовсе не декабрист, «силы этой богатой природы остались без приложения» и «жизнь без смысла».

## VII

Образ Татьяны, созданный Пушкиным в «Евгении Онегине», имеет не меньшее значение, чем образ Онегина. Здесь главной задачей Пушкина было показать тип простой, казалось бы, обыкновенной русской девушки, провинциальной «барышни», лишенной по внешности каких бы то ни было романтических, необычных, из ряда вон выходящих черт, но в то же время удивительно привлекательной и поэтичной.

Пушкин все время подчеркивает отсутствие в Татьяне черт, которыми постоянно одаряли своих героинь авторы классических, сентиментальных и романтических произведений: поэтическое имя, необычайная красота... Пушкин, наоборот, сразу сообщает нам, что Татьяна вовсе не красавица. Красавица в романе есть, это — Ольга, невеста Ленского:

Как поцелуй любви мила,  
Глаза как небо голубые;  
Улыбка, локоны льняные,  
Движенья, голос, легкий стан,  
Всё в Ольге... но любой роман  
Возьмите и найдете, верно,  
Ее портрет: он очень мил,

Я прежде сам его любил,  
Но надоел он мне безмерно.

О Татьяне Пушкин прямо говорит:

Ни красотой сестры своей,  
Ни свежестью ее румяной  
Не привлекла б она очей.

Это же подчеркивается в последней главе, где мы видим Татьяну уже петербургской знатной дамой, «равнодушною княгиней, неприступною богиней роскошной, царственной Невы», «законодательницей зал». Пушкин не забывает напомнить:

Никто б не мог ее прекрасной  
Назвать...

И в то же время она, сидя за столом рядом с «блестящей Ниной Воронскою», знаменитой петербургской красавицей, ничем не уступала ей, «беспечной прелестью мила». Очевидно, эта прелесть была не в ее внешней красоте, а в ее душевном благородстве, уме, простоте, богатстве душевного содержания.

Пушкин нарочно дает своей героине необычное в тогданных романах, простонародное имя — Татьяна. Теперь, в наше время, это имя ничем не отличается по характеру от остальных обыкновенных женских имен — Наталья, Катерина, Мария, Ольга, Анна, Вера и т. д. Но во времена Пушкина оно звучало как простое, деревенское имя, вроде Акулина, Матрена, Дарья, Прасковья... Пушкин сам указывает на необычность такого «грубого» имени для героини романа (хотя в жизни нередко в дворянских семьях встречались эти имена):

Ее сестра звалась Татьяна...  
Впервые именем таким  
Страницы нежные романа  
Мы своевольно освятим.

Рисуя в своем романе пленительный образ простой русской девушки, не очень красивой, с деревенским именем, Пушкин и в характеристике ее душевного склада, и в изображении ее поведения несколько не прикрашивает, не иде-

ализирует ее, хотя и заявляет не раз о своей глубокой симпатии к этой девушке:

Татьяна, милая Татьяна!  
С тобой теперь я слезы лью...

Простите мне: я так люблю  
Татьяну милую мою!

Татьяна растет в семье дичком, одинокой, неласковой девочкой, не любящей играть с подругами, большею частью погруженной в себя, в свои переживания. Любознательная, пытливая, она старается понять все окружающее и свою собственную душу и, не находя ответа на свои запросы у старших — матери, отца, няни, ищет их в книгах, к которым она пристрастилась с самого детства и которым привыкла верить безраздельно:

Ей рано нравились романы;  
Они ей заменяли всё...

О жизни, о людях она привыкла судить по прочитанным ею романам. В них же она искала выражение своих собственных переживаний.

Пушкин не раз писал в своих произведениях о громадном влиянии на деревенских барышень, помещичьих дочек, прочитанных ими книг, романов. «Воспитанные на чистом воздухе, в тени своих садовых яблонь, — писал Пушкин в повести «Барышня-крестьянка», — они знание света и жизни почерпают из книжек». То же было и с Татьяной.

Окружающая ее жизнь, среда деревенских помещиков, их жен и детей мало удовлетворяла ее требовательную душу и пылкий ум. В книгах, в романах она видела другую жизнь, более значительную и богатую событиями, других людей, более интересных; она верила, что такая жизнь и такие люди не выдуманы авторами, а существуют на самом деле, и была уверена, что и ей предстоит когда-нибудь встретиться с такими людьми и пожить такой жизнью. Пушкин говорит:

Она влюблялася в обманы  
И Ричардсона и Руссо.

Здесь названы два автора сентиментальных романов XVIII века. В других местах романа упоминаются и другие

сентиментальные произведения. Во всех них говорится главным образом о любви, описываются глубокие чувства героев, сложные препятствия, стоящие на дороге влюбленных... Герой — обычно не похожий на других, высокоблагородный, способный на подвиги молодой человек... Пушкин иронически рассказывает о таком герое старого сентиментального романа:

Свой слог на важный лад настрой,  
Бывало, пламенный творец  
Являл нам своего героя  
Как совершенства образец.  
Он одарял предмет любимый,  
Всегда несправедливо гонимый,  
Душой чувствительной, умом  
И привлекательным лицом.  
Питая жар чистой страсти,  
Всегда восторженный герой  
Готов был жертвовать собой,  
И при конце последней части  
Всегда наказан был порок,  
Добру достойный был венок.

На таких романах и воспитывалась Татьяна. Таким она и представляла себе своего будущего избранника, и в такой счастливой судьбе для себя она была уверена...

Неудивительно, что, увидев в первый раз Онегина, так разительно не похожего на всех знакомых ей молодых людей, провинциальных помещиков или офицеров, Татьяна, по своей крайней неопытности и непоколебимой вере в истину того, что она вычитала в романах, сразу приняла Онегина за такого «всегда восторженного героя» и влюбилась в него, как героиня ее любимых книг.

Своеобразие характера Татьяны сказывается в том,

...что в милой простоте  
Она не ведает обмана  
И верит избранной мечте...

в том, что она

...любит без искусства,  
Послушная влечению чувства,  
Что так доверчива она,  
Что от небес одарена

Воображением мятежным,  
Умом и волею живой,  
И своенравной головой,  
И сердцем пламенным и нежным...

Вот почему она решается написать и послать Онегину свое наивно-трогательное и поэтическое любовное признание. Она не сомневается в том, что и Онегин должен ее полюбить, и поэтому каждый день с утра ждет его приезда и одевается заранее, как для приема гостей.

Но день протек, и нет ответа.  
Другой настал: всё нет, как нет.  
Бледна как тень, с утра одета,  
Татьяна ждет: когда ж ответ?

Суровое, резкое объяснение Онегина, его обидно-пренебрежительное отношение к ее любви является для Татьяны полной неожиданностью. Онегин оказывается вовсе не похожим на того, каким она воображала себе своего героя по прочитанным романам. Но она не перестает любить Онегина, тем более что в своей «исповеди» он все-таки оставил ей какую-то надежду на возможность счастья:

«Я вас люблю любовью брата  
И, может быть, еще нежней».

Чем дальше, тем больше Татьяна перестает понимать Онегина и его поступки. Ее любимые романы уже не помогают ей. В день именин Татьяны Онегин неожиданно приезжает к Лариным. Молча поздравляя Татьяну, он смотрит на нее с нежностью. Этот молчаливый взгляд «сердце Тани оживил...». Но Онегин тут же начинает нарочно, на глазах у всех ухаживать за Ольгой, он танцует только с ней, он говорит ей на ухо любезности... Все это приводит Татьяну в полное недоумение. Когда взбешенный Ленский уехал домой, а затем уехал и Онегин, все же остальные гости улеглись спать,—

Одна, печальна под окном  
Озарена лучом Дианы,  
Татьяна бедная не спит  
И в поле темное глядит.

Его неожиданным появлением,  
Мгновенной нежностью очей  
И странным с Ольгой поведением  
До глубины души своей  
Она проникнута; не может  
Никак понять его; тревожит  
Ее ревнивая тоска,  
Как будто хладная рука  
Ей сердце жмет, как будто бездна  
Пред ней чернеет и шумит...

А через два дня она с ужасом узнает еще об одном страшном и непонятном для нее поступке Онегина — об убийстве им на дуэли юного жениха ее сестры... Вскоре Онегин и вовсе уезжает из деревни. Татьяна знает, что

Она его не будет видеть;  
Она должна в нем ненавидеть  
Убийцу брата своего...

Но она продолжает его любить.

Зайдя во время прогулки в опустелый дом Онегина, Татьяна видит в его кабинете книги, которые он читал, и сразу набрасывается на них. Ведь она привыкла по книгам узнавать о жизни. Те романы, которые она знала, ее жестоко обманули. Может быть, в этих незнакомых для нее книгах она найдет объяснение всего того, что она не может понять в Онегине, в его чувствах и поступках...

И вот «в молчаливом кабинете» Онегина Татьяна впервые знакомится с новой литературой, совершенно ей до тех пор неизвестной, совершенно непохожей на ее любимые сентиментальные романы XVIII века.

...Чтенью предалася  
Татьяна жадною душой;  
И ей открылся мир иной.

Это — литература европейского романтизма начала XIX века: произведения английских писателей Байрона, Матюрена, французских писателей Бенжамена Констан, Шатобриана, Шарля Нодье. В этих трагических поэмах и романах изображается настроение западноевропейской передовой молодежи, довольно похожей на русскую молодежь

1820-х годов. Герои этой литературы — мрачные, озлобленные, холодные, разочарованные во всем люди, порожденные эпохи после французской революции конца XVIII века, от которой многие ждали обновления человечества, эры «свободы, равенства и братства», а увидели наглое и жестокое господство буржуазии, капитала.

Онегин с интересом читал эти книги: он находил в них знакомые и близкие ему чувства, мысли.

Читая эти произведения, Татьяна действительно открыла в них «мир иной», людей с незнакомой ей до сих пор душевной жизнью и поступками, очень похожих на Онегина с его странными и непонятными ей действиями. Книги помогли ей разобраться в его душе, в смысле его поведения:

И начинает понемногу  
Моя Татьяна понимать  
Теперь яснее — слава богу —  
Того, по ком она вздыхать  
Осуждена судьбою властной...

Но тут же она делает неверный, скорспелый вывод о причине сходства Онегина с героями прочитанных ею поэм и романов. Она решает, что Онегин просто в своих чувствах и действиях копирует этих героев, подражает им, строит свою жизнь по литературным образцам. Вот что она думает об Онегине, по словам Пушкина:

Чудак печальный и опасный,  
Созданье ада иль небес,  
Сей ангел, сей надменный бес,  
Что ж он? Ужели подражанье,  
Ничтожный призрак, иль еще  
Москвич в Гарольдовом плаще<sup>1</sup>,  
Чужих причуд истолкованье,  
Слов модных полный лексикон?..  
Уж не пародия ли он?

Далее Пушкин спрашивает:

Ужель загадку разрешила?  
Ужели слово найдено?

<sup>1</sup> То есть русский подражатель разочарованному герою байроновской поэмы «Странствование Чайльд-Гарольда».

Но мы хорошо знаем, что ответ должен быть отрицательный, что Пушкин вовсе не думал так об Онегине. Уже в первой главе Пушкин подчеркивает искренность, оригинальность Онегина, ему нравится «неподражательная странность» его характера. То же он повторяет и в восьмой главе — в своих резких возражениях некоему воображаемому собеседнику, также подозревавшему Онегина в притворстве, в щеголянии модными «масками», в подражании модным литературным героям.

Здесь автор называет этого светского «критика» самолюбивой ничтожностью, человеком посредственным, злым и глупым, любящим с важностью заниматься пустяками, вздором. Пушкин спрашивает своего собеседника:

— Зачем же так неблагоприятно  
Вы отзываетесь о нем? <sup>1</sup>  
За то ль, что мы неугомонно  
Хлопочем, судим обо всем,  
Что пылких душ неосторожность  
Самолюбивую ничтожность  
Иль оскорбляет, иль смешит,  
Что ум, любя простор, теснит,  
Что слишком часто разговоры  
Принять мы рады за дела,  
Что глупость ветрена и зла,  
Что важным людям важны вздоры  
И что посредственность одна  
Нам по плечу и не странна?

Между тем Татьяна твердо убеждена в правильности своего вывода, и это делает ее положение совершенно безнадежным: она не может разлюбить Онегина и в то же время знает, что это человек, недостойный ее любви, ничтожный подражатель литературных образцов, пародирующий в своем поведении героев модных романов... Теперь ей все в жизни безразлично, все неинтересно. Ее везут в Москву, но и там она скучает и тоскует. Даже попав в первый раз на настоящий светский бал в Благородное собрание, она не чувствует никакой радости.

Мать хочет выдать Татьяну замуж за какого-то важного генерала, князя. Она сначала сопротивляется, но потом

<sup>1</sup> Об Онегине.

соглашается, так как ей, в сущности, все равно, как жить, — счастье для нее уже невозможно.

Она становится важной светской дамой. Все относятся к ней с глубоким почтением. Она строго выполняет свои обязанности жены и хозяйки дома; в ее салоне собирается самое избранное общество. Но сама она удовлетворения, радости от этого не получает.

«...Сейчас отдать я рада  
Всю эту ветошь маскарада,  
Весь этот блеск, и шум, и чад  
За полку книг, за дикий сад,  
За наше бедное жилище,  
За те места, где в первый раз,  
Онегин, видела я вас,  
Да за смиренное кладбище,  
Где нынче крест и тень ветвей  
Над бедной нянею моей...»

Когда Татьяна снова встречает Онегина в Петербурге и видит вспыхнувшую в нем любовь к ней, она сначала чувствует себя оскорбленной. Ведь она, исходя из своего нового представления об Онегине, не верит в искренность и силу его чувства, приписывает его ухаживания мелким, эгоистическим расчетам. И только увидев его у себя, «на мертвеца похожего» после тяжелой, чуть не смертельной его болезни, вызванной неразделенной любовью к ней, увидев

Его больной, угасший взор,  
Молящий вид, немой укор...—

она понимает, как сильно и глубоко чувство Онегина и как жестоко он страдает.

Ее речь, обращенная к Онегину (строфы XLII—XLVII восьмой главы), представляет собой в художественном отношении одну из вершин пушкинского творчества, да, пожалуй, и всей русской литературы. Трудно найти что-нибудь равное ей по верности, реалистической точности выражения чувства любящей и оскорбленной женщины, по тонкости и естественности переходов и противоречий этого чувства, по силе, краткости, простоте и в то же время необыкновенной, волнующей поэтичности речи! Обвинения, которые она предъявляет Онегину в этой речи, далеко не

все справедливы, но все совершенно естественны в ее устах. Она напоминает ему «страшный час», когда ей пришлось смиренно выслушивать его высокомерно-небрежную, холодную «проповедь» в ответ на ее искреннее, нежное и пылкое письмо. Этих минут она никогда не забудет:

«И нынче — боже! — стынет кровь,  
Как только вспомню взгляд холодный  
И эту проповедь...»

В то же время ее упреки в мелкости нынешнего чувства Онегина, в том, что он домогается ее любви из-за «соблазнительной чести» в светском обществе, — конечно, глубоко несправедливы. Да она и сама, в сущности, понимает это, и у нее тут же прорывается в речи горькое сознание сделанной ею второй ошибки, основанной, как и первая, на слишком доверчивом отношении к тому, что она прочитала в книгах. Ведь только окончательно уверив себя в мелкости, ничтожности любимого ею человека, в невозможности для нее счастья с ним, она согласилась выйти замуж за генерала, которого ей сватали мать и тетушки... А теперь она видит, чувствует, что Онегин вовсе не такое ничтожество, не «лексикон модных слов», не пародия чужих образцов... Она могла бы быть с ним счастлива! И у нее вырывается признание, что она неосторожно решила вопрос о своем замужестве, определившем окончательно ее судьбу:

«А счастье было так возможно,  
Так близко!.. Но судьба моя  
Уж решена. Неосторожно,  
Быть может, поступила я...»

Татьяна любит и сейчас Онегина и знает, что он ее любит. Она верит в возможность счастья в соединении с ним. Но тем не менее она решительно отказывается от этого счастья и кладет непреходимую грань между собой и Онегиным:

«Я вышла замуж. Вы должны,  
Я вас прошу, меня оставить;  
Я знаю: в вашем сердце есть  
И гордость и прямая честь.  
Я вас люблю (к чему лукавить?),  
Но я другому отдана;  
Я буду век ему верна».

Белинский в своей статье о «Евгении Онегине» видит в этом решении Татьяны результат ее подчинения господствующим в дворянском обществе лицемерным, рабским понятиям о нравственности, «рабскую боязнь общественного мнения». Он иронически восклицает: «Вот истинная гордость женской добродетели! Но я другому отдана, именно отдана, а не отдалась!»

В данном случае Белинский неправ. Он слишком буквально понимает неточное выражение Татьяны: «отдана». Ведь мы знаем из романа, что Татьяна вовсе не была кем-то отдана замуж, принуждена к замужеству, — мы знаем, что она сама решила свою судьбу. Мать никогда не посягала на ее волю в этом вопросе. Она давно уже мечтала увидеть Татьяну замужем, были и подходящие женихи, но Татьяна не хотела выходить, и мать примирялась с этим. Еще в седьмой главе она говорит на эту тему с соседом:

«Буянов сватался: отказ.  
Ивану Петушкову — тоже.  
Гусар Пыхтин гостил у нас;  
Уж как он Танею прельщался,  
Как мелким бесом рассыпался!  
Я думала: пойдет авось;  
Куда! и снова дело врозь».

За генерала Татьяна вышла тоже вовсе не по чьему-либо принуждению:

«Меня с слезами заклиняй  
Молила мать...»

И только потому, что для нее

«Все были жребии равны...» —

она согласилась на этот брак. Именно не «отдана» была кем-то, а сама сознательно пошла замуж.

Поэтому-то она и отказывает Онегину.

Главное свойство Татьяны — высокое душевное благородство, сильно развитое чувство долга, которое берет у нее верх над самыми сильными ее чувствами. Она считает, что если она сама, своей волей, свободно дала обещание нелюбимому ей человеку быть верной ему женой, то она обязана хранить нерушимо это данное ею слово. Пускай она теперь



понимает, что это была ошибка с ее стороны, что она поступила неосторожно, страдать за эту неосторожность, за эту ошибку должна она сама.

Это подчинение всех своих действий чувству долга, неспособность к обману, к сделкам со своей совестью — все это составляет основное свойство характера Татьяны, которое делает ее душевный облик таким привлекательным. Может быть, она не всегда правильно понимает свой нравственный долг, может быть, в данном случае, решая свою судьбу и судьбу Онегина, она и ошиблась, — но она-то сама видела в этом свой долг и, следовательно, так только и могла поступить.

Татьяна — женщина с сильной душой. Пушкин знал, видел вокруг себя таких женщин. Таковы были жены декабристов, добровольно отправившиеся, вопреки всяческим препятствиям и помехам, за своими мужьями в ссылку, в далекую Сибирь, на жизнь, полную лишений и страданий.

Тип такой русской женщины Пушкин и создал в своем романе.

## VI

Кроме главных действующих лиц, Онегина и Татьяны, в романе Пушкина живет множество людей, самых различных по характеру и положению, показанных автором то довольно близко и подробно, то очерченных слегка, двумя-тремя словами.

Больше всего рассказано о Ленском, его кратковременной жизни и грустной судьбе. В его лице Пушкин дал художественное изображение очень распространенного тогда типа юного восторженного романтика. Ленский очень молод, ему всего 18—19 лет. Он талантливый поэт-лирик, убеждения его самые благородные, самые передовые: мечты о свободе народа, «вольнлюбивые мечты», как называет их Пушкин... Но, несмотря на свое довольно солидное по тому времени образование (он обучался в германском университете, в Геттингене), Ленский, как настоящий романтик, не только совсем не знает жизни, но и не стремится узнать ее. Изучение действительности ему заменяет безотчетная, но непоколебимая вера его в романтические идеалы: высокую дружбу, вечную идеальную любовь...

Он верил, что душа родная  
Соединиться с ним должна,  
Что, безотрадно изнывая,  
Его вседневно ждет она;

Он верил, что друзья готовы  
За честь его принять оковы  
И что не дрогнет их рука  
Разбить сосуд клеветника...

Когда он встречается в жизни противоречия своим идеалам, он приходит в уныние, в отчаяние, изливает свои чувства, свое «разочарование» в элегических стихах или же, как человек необыкновенно горячий и решительный, сразу пускается на самые необдуманные действия. Так, увидав на именинах Татьяны ухаживания Онегина за Ольгой, он немедленно делает вывод об ее измене, о ее хитрости, обмане. Он готов ее ненавидеть, так же как и своего коварного друга, которому он на следующий же день без всяких предварительных объяснений посылает вызов на поединок. Скоро он убеждается в полной неосновательности своих подозрений: Ольга так же любит его, как и раньше.

Исчезла ревность и досада  
Пред этой ясностию взгляда,  
Пред этой нежной простотой,  
Пред этой резвою душой!..  
Он смотрит в сладком умиленье;  
Он видит: он еще любим...

Казалось бы, теперь для дуэли нет оснований. Но нет! Романтическое воображение пылкого Ленского создает ему небывалую картину того, как «развратитель» Онегин искушает молодое сердце его невесты, подобно презренному ядовитому червю, который подтачивает стебелек лилии... И, полный этих столь далеких от действительности, но несомненных для него предположений, Ленский, «кипя враждой нетерпеливой» к своему вчерашнему другу, становится под пулю холодного и равнодушного ко всему Онегина...

Пушкин очень верно и художественно реалистично показал образ настоящего романтика и его судьбу. Когда человек основывает свои действия не на внимательном изучении жизни и размышлении о ней, а только на непосредственных горячих чувствах да на созданных им для

себя беспочвенных и не проверенных жизнью высоких «идеалах» — последствия бывают если не всегда такими трагическими, как у бедного Ленского, то всегда грустными, тяжелыми как для самого человека, так и для окружающих...

Пушкин говорит о Ленском не с осуждением, а с любовью и глубоким сожалением. Ведь это был не только наивный, пылкий и безрассудный юноша, но и благородный, душевно чистый человек, полный «вольнoлюбивых» надежд, жажды труда, знаний, — и притом талантливый поэт.

«Друзья мои, вам жаль поэта», — говорит Пушкин, описав раннюю гибель Ленского, и продолжает:

...Где жаркое волнение,  
Где благородное стремление  
И чувств и мыслей молодых,  
Высоких, нежных, удалых?  
Где бурные любви желанья,  
И жажда знаний и труда,  
И страх порока и стыда,  
И вы, заветные мечтанья,  
Вы, призрак жизни неземной,  
Вы, сны поэзии святой!

Пушкин считает, что поэт Ленский мог вырасти в великого писателя:

Его умолкнувшая лира  
Гремучий, непрерывный звон  
В веках поднять могла. Поэта,  
Быть может, на ступенях света  
Ждала высокая ступень.

Но тут же Пушкин указывает и на другую возможную судьбу поэта-романтика. Если бы он, растеряв при столкновении с подлинной жизнью, ее трудностями и противоречиями свои «высокие идеалы», свою «веру» (а это было неизбежно, так как эти идеалы не основывались на изучении, познании жизни), не нашел в самой жизни новых, реальных идеалов, осуществимых задач, то он неминуемо превратился бы мало-помалу в обывателя, пошляка:

А может быть и то: поэта  
Обыкновенный ждал удел.

Прошли бы юношества лета:  
В нем пыл души бы охладел.  
Во многом он бы изменился,  
Расстался б с музами, женился,  
В деревне, счастлив и рогат,  
Носил бы стеганный халат;  
Узнал бы жизнь на самом деле,  
Подагру б в сорок лет имел,  
Пил, ел, скучал, толстел, хирел,  
И наконец в своей постеле  
Скончался б посреди детей,  
Плаксивых баб и лекарей.

Это настолько типичная судьба восторженного мечтателя, столкнувшегося с реальной жизнью, что позже, в 1840-х годах, этот «обыкновенный удел» поэта-романтика сделался главной темой целого романа — «Обыкновенная история» И. А. Гончарова.

Остальные действующие лица пушкинского романа разработаны им не с такой подробностью.

Населив свой роман множеством самых разнообразных людей, Пушкин в основном показывает нам представителей господствующего класса — дворян, помещиков. В первых главах (начиная со второй) изображена жизнь деревенских, провинциальных помещиков, в седьмой главе Пушкин рисует картину московского барства, в восьмой — петербургского высшего света. Следовавшие за Пушкиным великие писатели-реалисты расширили круг лиц, данный в произведениях Пушкина: с Гоголя началось реалистически верное, типическое изображение чиновников, царской бюрократии; Островский живо показал впервые образы купцов, московской буржуазии... В «Евгении Онегине» нет также изображения народа, крепостных крестьян (хотя в других своих произведениях Пушкин и изображал их). В роман введена только старушка, «дворовая» прислуга, няня Филипьевна и рассказана ее горькая судьба: замужество против воли в возрасте тринадцати лет, страх и одиночество в чужой семье...

Но в основном, как сказано, Пушкин изображает именно господ, а не слуг и не крестьян. Таков замысел его романа: дать широкую, полную и верную картину дворянского, помещичьего общества его времени.

В «Евгении Онегине» рассыпано множество картин рус-

ской природы, русских городов. В первой и последней главах мы читаем чудесные, хотя и очень сжатые, лаконичные описания Петербурга, в седьмой главе читатель вместе с Татьяной подъезжает к Москве, видит издали «церквей и колоколен, садов, чертогов полукруг» старой столицы Русского государства, проезжает мимо Петровского замка, богатого воспоминаниями о войне 1812 года, мчится по Тверской...<sup>1</sup> В XXXVIII строфе седьмой главы живо воспроизведены быстро мелькающие перед путешественником образы:

Возок несется чрез ухабы.  
Мелькают мимо будки, бабы,  
Мальчишки, лавки, фонари,  
Дворцы, сады, монастыри...  
Бульвары, башни, казаки,  
Аптеки, магазины моды,  
Балконы, львы на воротах  
И стаи галок на крестах.

В «Отрывках из путешествия Онегина» описываются Кавказ, Крым, дается подробное поэтическое и в то же время реалистически верное изображение Одессы. Целая поэтическая география России, подаренная нам гениальным поэтом!

Особое место в «Евгении Онегине» занимают описания деревенской русской природы. Пушкин описывает весну, рисует зимние, осенние пейзажи. При этом он, как и в изображении людей и их характеров, вовсе не стремится выбирать какие-то исключительные, необыкновенные картины. Наоборот, все у него просто, обыденно и в то же время прекрасно.

До Пушкина поэты, изображая природу в классических и романтических произведениях, искали красоты, поэтичности только в грандиозных, необычных для русского человека картинах высоких гор, пропастей, водопадов, бурно текущих рек, бурного моря и т. п. Пушкин так говорит о романтических вкусах своей молодости:

В ту пору мне казались нужны  
Пустыни, волн края жемчужны,  
И моря шум, и груды скал...

(Отрывки из *Путешествия Онегина*)

<sup>1</sup> Тверская улица — теперь улица Горького.

Своими высокопоэтическими изображениями простой, скромной природы средней России Пушкин решительно изменил вкусы читателей (и писателей тоже). Он воочию показал, сколько прелести и поэтичности заключается в этих всем знакомых, родных, но недостаточно оцененных нами картинах.

Пушкин, сумевший увидеть красоту в самом простом и обыкновенном, сумевший найти самые верные, самые поэтические слова для выражения этой красоты, заражает и нас. Он учит нас видеть, понимать и любить нашу скромную по сравнению с пышным Югом, но прекрасную в своей простоте природу...

## IX

Какова же главная мысль, главная идея «Евгения Онегина»? Этот роман не принадлежит к тем произведениям, в которых автор или сам от себя, или устами кого-нибудь из действующих лиц высказывает свою идею, причем все содержание произведения, все его действие должно подтвердить правильность этой идеи, убедительно ее раскрыть и развернуть во всех подробностях. «Евгений Онегин» не похож и на произведения вроде «Полтавы», «Медного всадника», «Бориса Годунова» и др. В них автор нигде не высказывает своей основной идеи, но действующие лица так выбраны и охарактеризованы, события так развиваются, что для внимательного читателя мысль, идея автора (обычно очень четкая и ясная) сама как бы вытекает из содержания произведения.

Читая «Евгения Онегина», кажется сначала, что автор ничего не хотел им доказать, никакой ясной, конкретной идеи в свой роман не вкладывал. Он показывает нам разнообразные картины русской жизни, развертывает перед нами судьбы разных людей, рисует характерные для эпохи типы представителей дворянского общества — словом, изображает действительность такой, какая она есть, во всей ее жизненной правде, ничего не подбирая специально, никаких событий не сгущая нарочно.

Но если внимательно всмотреться в ту жизнь, которую рисует Пушкин в романе, вдуматься в ту правду, которую он нам показывает, то поневоле читатель должен прийти к определенным выводам: неправильно, нехорошо устроена

та жизнь, которую так широко и богато развернул перед нами Пушкин! Счастливыми могут быть в ней только самодовольные пошляки, обыватели, посредственности, люди, стоящие на невысоком моральном и умственном уровне, вроде деревенских соседей Онегина или отца Татьяны и Ольги — «доброто малого», никогда не читавшего книг и считавшего их «пустой игрушкой», проводившего свою спокойную жизнь в еде и питье... Такой же оказалась и Ольга, скоро забывшая своего убитого жениха и нашедшая счастье в браке с молодым офицером; такова же была и ее мать, насильно выданная за нелюбимого человека; она

Рвалась и плакала сначала,  
С супругом чуть не развелась;  
Потом хозяйством занялась,  
Привыкла и довольна стала.

Люди же благородные, с высокими требованиями к жизни, тонко и сильно чувствующие, всегда несчастны. Или они гибнут, как Ленский, и притом в значительной степени по вине своего неправильного отношения к жизни, или же продолжают жить с опустошенной душой, без надежд на счастье, как Онегин и Татьяна. Ни богатство, ни высокое положение в обществе несколько не облегчают им жизнь. Находить удовлетворение, счастье в рабстве для какой-нибудь высокой цели, для помощи другим они не в состоянии по своему воспитанию и положению, а устроить себе личное счастье им мешает их характер, их ошибки, связанные с их воспитанием и положением. Они осознают эти ошибки, но слишком поздно, чтобы их можно было исправить.

Я думал: вольность и покой  
Замена счастью. Боже мой!  
Как я ошибся! Как наказан...—

жалуется Онегин. Татьяна понимает, что «счастье было так возможно, так близко», что она слишком поспешно, неосторожно поступила, выйдя замуж за нелюбимого человека, но и это признание приходит слишком поздно: «Судьба моя уж решена...»

Пушкин отчетливо показывает, что во всех этих роковых ошибках виноваты не его герои, а та среда, та обстановка, которая сформировала такие характеры, которая сдела-

ла несчастными этих по существу или по своим задаткам прекрасных, умных и благородных людей.

Помещичий, крепостнический строй, непосильный тяжелый труд крестьян и полное безделье помещиков, господ делали несчастными, коверкали жизнь не только крепостных рабов, но и лучших, наиболее чутких из их господ.

Это грустное убеждение в ненормальности всего жизненного уклада, в невозможности настоящего счастья, в том, что почти нет в окружающем поэта дворянском обществе благородных, честных людей, звучит у Пушкина и в лирических отступлениях «Евгения Онегина».

В конце шестой главы необычайно сильными и резкими выражениями Пушкин характеризует то самое светское, дворянское общество, которое он изображает в своем романе, ту среду, которая неумолимо искажает, черствит, ожесточает всякую чистую, благородную душу, попавшую в эту обстановку. Разве только высокий поэтический дар, «поэтическое вдохновение» может спасти от духовного разложения человека, воспитанного этой средой и возвращающегося в ней.

А ты, младое вдохновенье...  
Не дай остыть душе поэта,  
Ожесточиться, очерстветь  
И наконец окаменеть  
В мертвящем упоенье света...  
Среди бездушных гордецов,  
Среди блистательных глупцов,  
Среди лукавых, малодушных,  
Шальных, балованных детей,  
Злодеев и смешных и скучных,  
Тупых, привязчивых судей,  
Среди кокеток богомольных,  
Среди холопьев добровольных...

В сем омуте, где с вами я  
Купаюсь, милые друзья! <sup>1</sup>

Эти печальные и горькие мысли о тяжелом неблагоприятии всего жизненного строя выражены Пушкиным и в

<sup>1</sup> В окончательном тексте романа Пушкин сократил эти горькие выпады против светского общества, а полный текст перенес в примечания к роману.

последних грустных строках романа. Поэт завидует людям, рано покинувшим жизнь с ее горестями:

Блажен, кто праздник жизни рано  
Оставил, не допив до дна  
Бокала полного вина,  
Кто не дочел ее романа  
И вдруг умел расстаться с ним,  
Как я с Онегиным моим.

Однако «Евгений Онегин» вовсе не пессимистическое произведение. Пушкин в нем вовсе не говорит о безнадежности борьбы со злом, не предлагает опускать руки и только грустить о неосуществимом счастье. В самом романе столько светлых картин, столько радующей душу красоты в изображении жизни, природы, столько проникновенных изображений хороших, честных, высоких чувств, переживаний и поступков, что эта светлая сторона содержания романа берет верх над печальными размышлениями автора.

А главное, так ясно, четко, художественно реалистично показаны Пушкиным все общественные причины неблагополучия жизни героев романа, все обстоятельства, создавшие характеры действующих лиц и предопределившие их судьбу, что перед читателем сразу возникает вопрос о необходимости борьбы с этими причинами, этими обстоятельствами. Пушкин так точно и ярко, образно указывает главного врага — бесцельную и бездельную жизнь людей дворянского класса, обеспеченную трудом крепостных крестьян, что этим самым подсказывается и то, что нужно сделать, чтобы люди, подобные Татьяне, Онегину, Ленскому, могли жить счастливо, содержательно, интересно.

Неизбежность борьбы с калечащими людей условиями жизни, с крепостническим, самодержавным строем вытекала для общественно настроенного, внимательного, чуткого человека при чтении «Евгения Онегина», как и всех реалистических произведений Пушкина.

Эту борьбу и вели лучшие люди того времени — декабристы, сам Пушкин, а позже — революционные демократы.

И русская реалистическая литература, в частности такие романы, как «Евгений Онегин» Пушкина, показывая верно, без прикрас, смягчений и утешений, всю жестокую правду жизни, всегда помогала и помогает этой издавна ведущейся борьбе лучших людей за счастье народа, всего человечества.

Д. Благой



## РОМАН О ВОЖДЕ НАРОДНОГО ВОССТАНИЯ

(«Капитанская дочка»  
А. С. Пушкина)

Пушкин — «взыскательный художник», очень строго относившийся к тому, что писал, но о двух своих вершинных творениях, как поэта-стихотворца, — романе в стихах «Евгений Онегин» и народной исторической трагедии «Борис Годунов» — отзывался как о литературных подвигах. Подобным же литературным подвигом является и вершинное творение Пушкина-прозаика, которое он называл то исторической повестью, то историческим романом, «Капитанская дочка».

Действительно, по своему объему она невелика. Но в эту тесную раму Пушкин со свойственным ему мастерством гениального писателя-художника вместил огромное жизненное содержание. В этом отношении повесть Пушкина не только не уступает, но и далеко оставляет за собой любой многотомный исторический роман.

В своей повести-романе Пушкин в ярких и рельефных образах-картинах раскрывает самые разнообразные стороны русской жизни 70-х годов XVIII века. Читая «Капитанскую дочку», мы переносимся из патриархальной дворян-

ской усадьбы центральных областей России в глухую крепость на далекой окраине; из затерянного в бесконечных снежных просторах казачьего постоянного двора — «умета» — и простой крестьянской избы — штаба повстанцев Пугачева и его ближайших соратников — в великолепную резиденцию императрицы Екатерины II — парк и дворец Царского Села. Перед нами проходят типические образы людей того времени — провинциального и столичного дворянства, высшего и низшего офицерства, солдат, казаков, представителей угнетенных царизмом народностей, крепостных крестьян, безропотно несущих свое иго, и крестьян, восставших против своих вековых угнетателей, против царско-дворянского правительства. И все эти образы исполнены изумительной, небывалой дотоле в литературе жизненности — психологической и исторической правды.

«Сравнительно с «Капитанскою дочкою», — восхищенно замечал младший современник Пушкина и его восторженный почитатель Гоголь, — все наши романы и повести кажутся приторною размазною. Чистота и безыскусственность вошли в ней на такую высокую степень, что сама действительность кажется перед нею искусственною и карикатурною; в первый раз выступили истинно-русские характеры: простой комендант крепости, капитанша, поручик». Эти истинно русские характеры, к которым прежде всего относится замечательный образ вождя повстанцев — Пугачева, поставлены в определенные условия места и времени, несут на себе все типичные черты той исторической эпохи, которая, как живая, встает перед нами со страниц «Капитанской дочки».

В основу «Капитанской дочки» положены картины народного крестьянского восстания, крестьянской войны, вызванной тяжелым, бесправным положением закрепощенного народа. Вопрос о крепостничестве — «крепостном праве», как его тогда называли, «праве» дворян-помещиков на бесплатный труд принадлежавших им крестьян, — был основным общественно-политическим вопросом всей жизни русского народа на протяжении XVIII и большей части XIX века.

Подневольный, из-под палки и потому малопродуктивный крепостной крестьянский труд чем дальше, тем все более мешал экономическому развитию страны. Помимо того, по самому существу своему он являлся глубоко несправедливым, лишавшим большинство народа — много-

миллионную крестьянскую массу, находившуюся в рабской зависимости у сравнительно ничтожного меньшинства, — самых основных человеческих прав. Это вызывало естественный и вполне законный отпор со стороны самих же закрепощенных крестьян, отпор, выражавшийся в непрерывном и широком народно-крестьянском движении против поработителей-помещиков. Потеряв всякую меру терпения и не имея возможности добиться правосудия, многие крестьяне сами убивали своих наиболее жестоких господ. То там, то здесь стихийно вспыхивали крестьянские «бунты», выраставшие подчас в большие народные восстания. Крупнейшим из них и было восстание под предводительством Пугачева, разгоревшееся в первой половине 70-х годов XVIII века (1773—1775) и охватившее огромную часть страны.

Против крепостного права выступали и боролись наиболее передовые русские люди из среды самого дворянства. Таким борцом был первый русский писатель-революционер, «рабства враг» (слова о нем Пушкина), Радищев, автор «Путешествия из Петербурга в Москву», дворянские революционеры-декабристы, восславивший свободу вслед Радищеву великий поэт и одновременно великий гражданин — певец декабристов — Пушкин.

Вскоре после разгрома царским правительством восстания декабристов, в 30-е годы XIX века, по России прокатилась новая волна крестьянских восстаний — так называемые «холерные бунты», «бунты» в военных поселениях и многие другие. Они привлекали к себе пристальное и взволнованное внимание Пушкина, который, будучи гениальным художником-мыслителем, не мог не отразить в своем творчестве наиболее значительных явлений своей современности.

Тема народного горя и вместе с тем народного гнева — народного протеста, выступлений крестьян против помещиков — настойчиво ставится и разрабатывается Пушкиным в целом ряде его произведений 30-х годов. Крестьянским «бунтом», по замыслу Пушкина, должна была завершиться его замечательная, но, к сожалению, неоконченная повесть о разорении помещиками крестьян — «История села Горюхина» (1830), уже самое название которой подчеркивало горькую крестьянскую долю. О «бунте» крестьян против жестокого самодура-крепостника Троекурова и народной расправе с покрывавшими его произвол и насилия продаж-

ными царскими чиновниками — приказными — рассказывается в романе «Дубровский» (1832—1833). Центральное место в задуманной и частично написанной Пушкиным исторической драме из эпохи западноевропейского средневековья «Сцены из рыцарских времен» (1835) занимает тема восстания крестьян против рыцарей-феодалов. Наконец, тема крестьянского восстания с особенной яркостью и полнотой развернута Пушкиным в одном из величайших его созданий — «Капитанской дочке».

В работе над этой повестью-романом Пушкин соединил в себе и писателя-художника и ученого-исследователя. Задумав написать роман из времен пугачевского восстания и набросав первые планы его, он затем много времени отдал упорному и настойчивому труду по изучению исторической действительности, выбранной им для своего повествования. Пушкин не только внимательно прочитал всю имевшуюся тогда историческую литературу, но тщательно и пылливо, по впервые добытым им архивным материалам, как историк-профессионал, самостоятельно изучил заинтересовавшую его эпоху.

Мало того, он посетил Поволжье и Оренбургские степи, как бы реально ощутив географическую и историческую обстановку, в которой разворачивается действие его романа. Здесь он пробыл около месяца, объезжая окрестности, осматривая места сражений; жадно слушал и записывал песни и рассказы о Пугачеве; встречался со стариками, лично его знавшими, расспрашивал их, делал заметки.

О серьезности этой работы лучше всего свидетельствует написанный им большой исторический труд «История Пугачева», имевший для своего времени крупное научное значение. И только после того, как собранный материал был совершенно освоен, а «История Пугачева» написана и опубликована (в печати, по требованию Николая I, она была названа «Историей пугачевского бунта»), Пушкин приступил к завершающей работе над издавна вынашивавшимся им замыслом своего романа.

Изучение истории восстания Пугачева дало возможность Пушкину точно и правдиво рассказать о тех событиях, которые он изображает в «Капитанской дочке».

Необычайно живо и наглядно показать людей того времени помогло Пушкину и прекрасное знание художественной литературы и искусства XVIII века. В лучших своих образцах они были для него также своего рода художе-

ственными документами эпохи, давали живое, картинное изображение людей той поры, их исторически сложившиеся характеры. Так, например, для описания внешнего облика «незнакомой дамы», которую Маша Миронова встретила в царскосельском саду и которая оказалась императрицей, он мастерски использовал портрет Екатерины II, написанный одним из самых выдающихся русских портретистов XVIII века — Боровиковским. Очень помогли Пушкину и литературные произведения того времени: стихотворные комедии видного драматурга XVIII века Княжнина и прежде всего произведения Фонвизина — сатирическое стихотворное «Послание к слугам моим» и знаменитая комедия «Недоросль», в которых художественно закреплены картины жизни и быта, типические характеры и особенности речи людей второй половины XVIII века. Пушкин сам подчеркивает все это эпитафиями, заимствованными из произведений писателей XVIII века, и некоторыми цитатами из них внутри текста.

Однако и этот материал Пушкин подвергает творческой обработке. Так, например, описание детства и воспитания одного из главных действующих лиц «Капитанской дочки» — Петра Андреевича Гринева, от лица которого ведется все повествование, очень напоминает многими чертами действительно типичную для того времени картину воспитания Митрофанушки из фонвизинского «Недоросля». Но в персонажах комедии Фонвизина — отце, матери и сыне Простаковых, дядюшке Митрофана, Скотинине, — показаны представители грубого, дикого и невежественного большинства провинциальных дворян, вконец развращенных бесчеловечным правом владеть другими людьми, как рабами. Наоборот, в образе Гринева-отца Пушкин показывает представителя тех немногочисленных лучших людей из числа дворян, которые выведены Фонвизиним в той же комедии в лице Стародума. Не имея образованности Стародума, Андрей Петрович Гринев похож на него своей патриархальной простотой, честностью и глубокой принципиальностью.

XVIII век был веком так называемых «дворцовых переворотов». Русские монархи обладали неограниченной, «самодержавной» властью. Однако самодержавие не всегда оказывалось для них достаточно надежной защитой. Молодые петербургские дворяне, служившие в гвардейских полках, представлявших собой основную военную силу в сто-

лице, неоднократно свергали с престола не угодивших им почему-либо или, как им казалось, недостаточно служивших их классовым интересам русских самодержцев. На их место они сажали других, за что новый самодержец осыпал их всяческими милостями и наградами — чинами, орденами, деньгами, поместьями.

Так в 1741 году был свергнут с царского престола малолетний Иван Антонович, а за десять лет того времени, когда начинается повествование в «Капитанской дочке», был свергнут с престола и убит император Петр III. После него царем по закону должен был стать сын его и Екатерины — Павел. Однако на трон села жена Петра III, умная, широкообразованная, умевшая окружать себя нужными ей людьми — своими «фаворитами», но отвратительно лицемерная и распутная Екатерина II, до замужества захудалая немецкая принцесса, не имевшая никаких — ни юридических, ни моральных — прав на русский престол.

Дворцовые перевороты развращали их участников, которые часто, не обладая никакими личными качествами или государственными заслугами, без всяких усилий делали головокружительную карьеру. При царском дворе господствовала атмосфера бесстыдного цинизма, безудержного мотовства, подлой лести, презрения к низшим и заискивания перед «сильными людьми», как тогда говорили, вошедшими в «случай», то есть пользовавшимися особым царским расположением. Об этом негодующе рассказывает в комедии Фонвизина Стародум, который называет царский двор самым зараженным местом в империи и, не желая оставаться при нем — пресмыкаться в «чужой передней», уходит в отставку.

Именно так поступает Андрей Петрович Гринев, с сообщения о чем и начинается повесть Пушкина. Пушкин не указывает года выхода в отставку А. П. Гринева, но из упоминания о том, что он служил при графе Минихе, который после дворцового переворота 1741 года был отправлен на двадцать лет в ссылку в Сибирь, можно заключить, что тогда же, не желая нарушать данную им присягу, демонстративно ушел со службы и Гринев-отец. Резко отрицательно относился он к легким, но бесчестным способам делать карьеру при дворе. Потому-то с таким возмущением читал он «Придворный Календарь»; по этому же самому не захотел посылать на службу в Петербург, в гвардию, и своего сына Петрушу. «Чему научится он, служа в Петербурге?

мотать да повесничать? — говорит он своей жене. — Нет, пускай послужит он в армии, да потянет лямку, да понюхает порошу, да будет солдат, а не шаматон», то есть шалопай, бездельник, пустой человек.

Однако если сравнить между собой Стародума и Андрея Петровича Гринева, то мы обнаружим и существенную разницу в их изображении. Фонвизин наделяет Стародума одними лишь достоинствами, не указывая ни одной не только отрицательной черты, но хотя бы и самой маленькой человеческой слабости. Равным образом свои отрицательные персонажи, которые Фонвизину удалось показать с большой художественной убедительностью, он рисует сплошь черной краской. В жизни так обычно не бывает, и потому-то при всей обличительной силе своего творчества Фонвизин стоит еще только у истоков критического реализма, подготавливая пути Грибоедову, Пушкину, Гоголю.

Великий художник-реалист Пушкин создает в лице своего Андрея Петровича Гринева глубоко жизненный, правдивый, разносторонний образ.

Гринев-отец не лишен отрицательных черт, присущих ему как человеку своего времени. Вспомним его суровое обращение с любящей и безропотной женой, матерью Петруши; вспомним его крутую расправу с французом-учителем и, в особенности, возмутительно грубый тон его письма к Савельичу: «Стыдно тебе, старый пес... Я тебя, старого пса! пошлю свиной пастой...» В этом эпизоде перед нами проступает дворянин-крепостник.

Не лишен Гринев-отец и обычных человеческих слабостей. Так, при чтении «Придворного Календаря» он явно испытывает некое смешанное чувство: к возмущению нравами двора и гвардии примешивается у него чувство огорчения и досады, вызывающее «волнение желчи», когда он узнает, что младшие его сверстники достигли столь высоких степеней, а сам он за свою честную службу навсегда остался в сравнительно небольшом офицерском чине.

Однако наряду со всем этим в Гриневе-отце имеются несомненные положительные качества: честность, прямолинейность, оппозиционность царскому двору, большая сила характера. Эти черты и вызывают невольную и естественную симпатию читателя к этому суровому, строгому к себе и к другим человеку.

С еще большей разносторонностью и широтой нарисован Пушкиным образ Гринева-сына.



Если в лице Гринева-отца перед нами с самого начала предстает человек с уже вполне сложившимся и окончательно установившимся характером, то характер молодого, шестнадцатилетнего юноши, Петра Андреевича Гринева, замечательно показан Пушкиным в его движении, развитии.

Поначалу Петруша — беспечный и легкомысленный помещичий сынок, бездельник-недоросль, почти под стать фонвизинскому Митрофану, мечтающий о легкой, исполненной всяческих удовольствий жизни столичного гвардейского офицера. Все эти черты его характера наглядно выступают в эпизоде встречи в Симбирске с гусарским офицером Зуриным и в обращении, в связи с этим, с преданным ему не за страх, а за совесть Савельичем. Подражая взрослым, он грубо и несправедливо ставит Савельича на «подобающее», как это ему кажется, место крепостного слуги, раба. «Я твой господин, а ты мой слуга... советую не умничать и делать то, что тебе приказывают», — говорит он Савельичу. Но в этом же эпизоде сказываются и хорошие стороны природы молодого Гринева. Он кричит на Савельича и в то же время сознает, что кругом неправ, и ему глубоко «жаль бедного старика». Через некоторое время он просит у него прощения.

В Петруше Гринева как бы соединились доброе, любящее сердце его матери с большой внутренней честностью, прямоотой, смелостью — качества, которые мы уже видели в его отце и которые последний еще более укрепил в нем своим твердым прощальным напутствием: «Служи верно, кому присягнешь; слушайся начальников; за их лаской не гоняйся; на службу не напрашивайся; от службы не отговаривайся; и помни пословицу: береги платье снову, а честь смолоду». Присущая Петруше доброта проявилась и в щедром подарке вожатому заячьего тулупа — случай, который неожиданно сыграл такую решающую роль во всей его дальнейшей судьбе, — и в острой жалости к несчастному, зверски изуродованному царским «правосудием» башкирцу. Его доброта проявилась и во многом другом; например, в том, как он бросился на выручку захваченному в плен Савельичу. Глубина природы Петруши Гринева сказалась в том большом и чистом чувстве, которое возникло в нем на всю жизнь к Маше Мироновой, — чувстве, ради которого он готов был пойти на любую опасность, на любую жертву.

Всем своим поведением в Белогорской крепости и позд-

нее Петр Андреевич Гринева доказал свою верность заветам отца, не изменил тому, что считал своим долгом и своей честью, как бы ни было самое понятие чести и долга определено и ограничено его классовыми, дворянскими предрассудками.

Хорошие черты и задатки, свойственные натуре Петруши Гринева, окрепли, закалились и окончательно восторжествовали под действием той суровой жизненной школы, в которую отдал его отец, послав вместо Петербурга и гвардии на глухую степную окраину. Здесь под влиянием больших исторических событий, грандиозного крестьянского восстания сообщилось его душе «сильное и благое потрясение». Эти же события, участником которых он стал, не позволили ему, по его собственным словам, после испытанных больших личных огорчений — отказа отца дать разрешение на брак с Машей Мироновой — пасть духом и опуститься. Вследствие своих дворянских понятий Петр Гринева не только не смог перейти на сторону крестьянского восстания, но и отнесся к нему резко отрицательно и даже, считая это своим воинским долгом и выполнением заветов отца, активно боролся с ним. Но тем замечательнее несомненное и большое сочувствие Гринева к главе восстания Пугачеву, сочувствие, которое было вызвано не только признательностью за все то, что Пугачев для него сделал, но и прямой, непосредственной симпатией к этому сильному, смелому, незаурядному человеку из народа.

Полной противоположностью честному и прямому Гринева является его соперник, Алексей Иванович Швабрин.

Верный своему методу «поэта действительности» художника-реалиста, Пушкин не лишает Швабрина известных положительных черт. Он образован, умен, наблюдателен, остер на язык, интересный собеседник. Но ради своих личных целей Швабрин готов совершить любой бесчестный поступок. Он бесстыдно клеветает на Машу Миронову; походя, ради красного словца, бросает тень на ее мать. Он наносит Гринева вероломный удар на дуэли и вдобавок пишет лживый донос на него Гринева-отцу. На сторону Пугачева Швабрин переходит отнюдь не по идейным побуждениям: он рассчитывает сохранить свою жизнь, надеется в случае успеха Пугачева сделать при нем карьеру временщика, а главное, хочет, расправившись со своим соперником, насильно жениться на девушке, которая его не любит.

В лишенном каких бы то ни было моральных устоев Швабрине Пушкиным дан тип того развращенного фаворитизмом, столичными, придворными нравами, интригами, заговорами, дворцовыми переворотами офицера-гвардейца, каким ни за что не хотел видеть своего сына старик Гринев. По контрасту со Швабриным, болтающим по-французски и презиравшим отечественную действительность, особенно выпукло выступают «истинно-русские характеры» презираемых и высмеиваемых им обитателей Белогорской крепости — ее коменданта, капитана Миронова, его энергичной и верной жены и боевой подруги Василисы Егоровны, их дочери Маши, наконец, добродушного кривого поручика, потерявшего глаз в боевых походах «под шведа и под турку».

XVIII век был трудным временем для русского народа, развитию которого, как великой нации, старались всячески помешать многочисленные соседи-враги.

Блестящими победами над ними русский народ был обязан, конечно, не столичным «шаматонам» вроде Швабрина, а рядовому боевому русскому офицерству и в особенности героическим русским солдатам, о которых так красочно и выразительно пелось в народной песне того времени, посвященной исторической победе русских над шведами под Полтавой:

Распахана шведская пашня,  
Распахана солдатской белой грудью;  
Орана шведская пашня  
Солдатскими ногами,  
Боронена шведская пашня  
Солдатскими руками,  
Посеяна новая пашня  
Солдатскими головами,  
Поливана новая пашня  
Горячей солдатской кровью.

К рядовому офицерству, тесно связанному с солдатской массой, принадлежали и кривой гарнизонный поручик Иван Игнатьевич и сам капитан Миронов, даже и не бывший по происхождению дворянином, «вышедший,—как это подчеркивает Пушкин,— в офицеры из солдатских детей».

И капитан, и его жена, и кривой поручик были люди необразованные, с весьма ограниченным кругозором, кото-

рый не давал им никакой возможности разобраться в происходивших событиях — в причинах и целях народного восстания. Не лишены они были и обычных для того времени недостатков. Вспомним хотя бы своеобразное «правосудие» энергичной капитанши, подобно Простаковой управлявшей и своим простоватым супругом, и всем хозяйством крепости: «Разбери Прохорова с Устиньей, кто прав, кто виноват. Да обоих и накажи».

Но в то же время всё это были люди в высшей степени простые и добродушные, преданные своему долгу, готовые, как и Гринев-отец, бесстрашно умереть за то, что они считали «святыней своей совести».

С особенной симпатией и теплотой дан Пушкиным образ Маши Мироновой — капитанской дочки. Совсем необразованная и простая, как и ее родители, девически наивная и робкая, «трусиха», она в трудные минуты обнаруживает замечательные свойства своей природы. Под нежностью внешнего облика в Маше Мироновой таятся стойкость и сила, раскрывающиеся в глубокой и искренней любви к Гриневу, в решительном сопротивлении Швабрину, во власти которого она полностью оказалась, и в ее отважной поездке в Петербург, предпринятой с целью спасти своего жениха. Образ Маши Мироновой перекликается до известной степени с другим замечательным женским образом, созданным Пушкиным в романе «Евгений Онегин», — с его «русской душой» Татьяной Лариной. Но Маша Миронова в еще большей степени, чем Татьяна, близка и родственна народной среде, связана с жизнью простого народа. Это очень тонко подчеркивается и оттеняется Пушкиным. Ко всем главам повести, в которых видная роль отведена капитанской дочке, даны эпиграфы, заимствованные из народного творчества — из народных песен, пословиц (глава V — «Любовь», глава XII — «Сирота», глава XIV — «Суд»). Совсем в духе и почти словами народной песни, из которой заимствован второй эпиграф к главе «Любовь», говорит Маша Гриневу о том, что не пойдет за него за муж против воли его родителей: «Коли найдешь себе суженую, коли полюбишь другую — бог с тобою, Петр Андреич...»

С не меньшей правдой и теплотой показаны в повести Пушкина и образы людей из самого народа. Таков образ крепостного крестьянина, дядьки Гринева — Савельича. В уже упоминавшемся выше «Послании к слугам моим» Фонвизина крепостной дядька Шумилов в ответ на обра-

щенный к нему мудреный вопрос барина о смысле и цели всего существующего, о том, «на что сей создан свет», — не мудрствуя лукаво, отвечает:

...не знаю я того,  
Мы созданы на свет и кем и для чего.  
Я знаю то, что нам быть должно век слугами  
И век работать нам руками и ногами,  
Что должен я смотреть за всей твоей казной,  
И помню только то, что власть твоя со мной.

Именно так и думали в ту пору многие крепостные крестьяне, именно так думал в простоте сердечной и пушкинский Савельич. Но преданность его своим господам далека от рабской приниженности. Вспомним его слова в письме к своему барину — Гриневу-отцу в ответ на грубо несправедливые упреки последнего: «...а я, не старый пес, а верный ваш слуга, господских приказаний слушаюсь и усердно вам всегда служил и дожид до седых волос». В письме сам Савельич называет себя «рабом», как это было принято тогда при обращении крепостных к своим господам, но весь тон его письма дышит чувством большого человеческого достоинства, проникнут горьким упреком за незаслуженную обиду. «Взгляните на русского крестьянина, есть ли и тень рабского унижения в его поступи и речи? О его смелости и смысленности и говорить нечего», — замечал Пушкин в наброске одной из своих статей, писавшихся им как раз в те годы, когда он работал над «Капитанской дочкой». Таким предстает перед нами и Савельич. Большое внутреннее благородство, душевное богатство его природы полностью раскрываются в совершенно бескорыстной и глубоко человеческой привязанности бедного, одинокого старика к своему питомцу.

Образом Савельича Пушкин наглядно и убедительно опровергает тех современных ему дворян-крепостников, которые облыжно заявляли, что крепостные неспособны ни на какие благородные чувства и поступки, и тем самым оправдывали свое «право» обращаться с ними, как с рабочим скотом. Образ Савельича ярко доказывает глубокую несправедливость, бесчеловечность такого «права». Это сразу же поняли и оценили некоторые наиболее чуткие читатели-современники. «Савельич чудо! Это лицо самое трагическое, то есть которого больше всех жаль в по-

вести», — писал один из них, писатель В. Ф. Одоевский, Пушкину.

Но Пушкин не ограничился тем, что дал в своей повести в лице Савельича типический образ крепостного крестьянина, который покорно и безропотно сносит крепостнический гнет. Самым значительным и ценным в романе-повести Пушкина является яркий показ им народного протеста против крепостного ига, непокоренности народа, вольного и мятежного народного духа.

Еще за десять лет до появления «Капитанской дочки», в период своей ссылки в Михайловском, Пушкин живо интересовался носителями этого непокоренного, вольного и мятежного народного духа, вождями народных восстаний — Степаном Разиным, Емельяном Пугачевым.

В 1826 году Пушкин написал три «Песни о Стеньке Разине», полностью выдержанные в духе и стиле народного творчества и рисующие яркий образ грозного и бурно мятежного народного вождя.

В 30-е годы, как уже сказано, Пушкин усиленно занимается историей Пугачева, которому Николай I отказывал, как «бунтовщику», в самом праве на историю. Поэтому он и потребовал изменения заглавия пушкинского труда.

Изучение истории помогло Пушкину создать в «Капитанской дочке» правдивый и художественно убедительный образ Пугачева. Этот образ резко отличается от тех его изображений, которые имелись в допушкинской литературе.

Дворянские писатели изображали Пугачева бездушным «злодеем», зверем, не имеющим ничего человеческого, изливали на него все мыслимые ругательства, именуя «драконом», «крокодиллом» и т. д. Так, например, называл Пугачева в своих стихах поклонник Вольтера, очень известный в свое время поэт XVIII века, находившийся вместе с тем в оппозиции самодержавию, А. П. Сумароков.

Совсем по-другому рисует Пугачева Пушкин. Образ вождя народного восстания дан им без всяких прикрас, во всей его суровой — порой весьма жестокой — реальности. В то же время Пушкин замечательно раскрывает в нем и некоторые лучшие черты, некоторые типичные стороны русского национального характера.

Пугачев в изображении Пушкина отличается исключительной «сметливостью» — ясностью ума, вольным и мятежным духом, героическим хладнокровием и удалью, орлиной широтой природы. Вспомним рассказываемую им Гриневу

народную калмыцкую сказку об орле и вороне, смысл которой, не понятый Гриневым, заключается в том, что миг вольной и яркой жизни лучше многих лет прозябания. Вспомним народную песню — любимую песню Пугачева — «Не шуми, мати зеленая дубровушка», которую он и его товарищи поют хором и которая дышит большим внутренним достоинством, спокойной отвагой, твердой решимостью перед лицом неминуемой смерти. Вспомним его слова, обращенные к тому же Гриневу: «Казнить так казнить, миловать так миловать». Снова повторит это почти теми же словами, характерно добавив: «таков мой обычай», в главе «Сирота». И действительно, Пугачев беспощаден к своим классовым врагам: он казнит офицеров — защитников Белогорской крепости, которые не хотят признавать народной власти; но в то же время он справедлив: заступает за народ, за слабых и обиженных. Пугачев способен к чувству глубокой признательности, обладает замечательной памятью за сделанное ему добро. Вспомним его удивительное великодушие по отношению к ласково обошедшему с ним в свое время Гриневу, которому он не только сохраняет жизнь, но и устраивает его личное счастье.

Образ Пугачева — лучшее доказательство того, как глубоко сумел величайший русский национальный поэт Пушкин понять и высокохудожественно отразить могучую, щедрую и раздольную натуру руководителя народного восстания. Недаром этот образ во всем основном совпадает с тем, как воспринимал Пугачева сам народ, с тем, как он изображен в дошедших до нас народных песнях, народных преданиях и рассказах.

Замечательно даны Пушкиным и образы ближайших сподвижников Пугачева, в особенности образ предводительствовавшего отрядами восставших уральских рабочих Афанасия Соколова по прозвищу Хлопуша. Ничего «зверского» нет и в рядовых участниках восстания. Вспомним хотя бы рассказ Гринева о том, как его потащили на виселицу: «Не бось, не бось», повторяли мне губители, может быть и вправду желая меня ободрить».

В отношении Пушкина к народному восстанию, в частности к крестьянской войне XVIII века под предводительством Пугачева, в известной мере проявилась его классовая принадлежность — то, что сам он называл своими дворянскими «предрассудками». Пушкин не поднялся на революционно-демократический уровень, которого достиг в

данном случае Радищев в своем «Путешествии из Петербурга в Москву», прямо призывавший народ к восстанию против его вековых угнетателей.

Но, в противоположность своим персонажам — Гриневым, капитану Миронову и другим, — сам Пушкин пронизательно осмыслил исторические причины и социальный антикрепостнический характер восстания под предводительством Пугачева, которое он правильно рассматривал как широкое общенародное движение. «Весь черный народ был за Пугачева... Одно дворянство было открытым образом на стороне правительства», — писал он в «Замечаниях» к своей «Истории Пугачева» и тут же пояснял, что «выгоды» дворян и восставшего народа «были слишком противоположны». Народный характер восстания под предводительством Пугачева Пушкин неоднократно подчеркивает в своей повести.

В так называемой «пропущенной главе» «Капитанской дочки», которая не была включена в окончательный текст, Пушкин ярко — одним выразительным образом — показывает основной состав участников восстания. Гринев встречается на Волге «пльвучую виселицу», одну из тех, которые, по приказу царского правительства, пускались по реке для «устрашения» восставшего народа. На ней висят рядом трупы крепостного крестьянина, крепостного же уральского рабочего и «старого чуваша», то есть представителя одной из угнетенных царским самодержавием национальностей. Так неоднократно подсказывает Пушкин читателю и ту мысль, что причиной восстания были тяжесть угнетения, невероятные жестокости и самовластие царских генералов и чиновников. Из всего этого видно, как глубоко смог Пушкин понять ход и развитие исторических событий.

Замечательной стороной «Капитанской дочки» является язык, которым она написана.

Многие современники Пушкина писали излишне усложненным и изукрашенным цветистым слогом, произведения их отличались ненужным многословием, искусственной и ложной «поэтичностью». Пушкин всегда подчеркивал, что язык художественной прозы должен быть «языком мысли». Мыслить следует ясно, точно и наивозможно более кратко и просто. Так же надо и писать.

«Капитанская дочка» является непревзойденным в своем

роде, классическим образом ясной, точной и простой русской речи.

Пушкин был наделен от природы исключительным художественным дарованием. Но для того, чтобы сделать то, что он сделал, — первым заложить на века основы русской литературы, как великого национального искусства слова, поднятого на уровень величайших мировых шедевров, — одного дарования было мало: необходим был гигантский, упорный, настойчивый, целеустремленный труд. Гениальный писатель-художник, он был и неутомимым тружеником. Без постоянного труда, говаривал он, не может быть создано ничего «истинно великого». Увлекательная и поучительная картина именно такого труда ярко предстает перед нами, если мы обратимся к истории создания завершающего всю его литературную работу, истинно великого произведения — романа «Капитанская дочка».

Как и «Евгений Онегин», «Капитанская дочка» — «многолетний труд» Пушкина-прозаика, работа над которым продолжалась около четырех лет и потребовала как многочисленных специально исторических изучений, так и длительного художественного вынашивания. Об этом свидетельствуют целых пять дошедших до нас планов романа, существенно отличающихся от окончательного текста и во многом отличающихся друг от друга. Правда, это различие (как ни для какого другого произведения Пушкина) предварительных планов, и в особенности отличие от них окончательного текста, объясняется весьма трудными поисками наиболее цензурно приемлемого варианта для воплощения очень острой политической темы — о переходе дворянина на сторону народного восстания. Но наряду с этим планы отражают и специфически художественные искания Пушкина, вызванные его неизменным стремлением к предельному художественному лаконизму, к невозможному сжатию фабулы, числа действующих лиц. Стремление к устранению всего лишнего, ненужных подробностей, необязательных деталей, наглядно обнаруживается и при изучении последующей работы Пушкина над текстом «Капитанской дочки».

Например, описывается степной «умёт» — постоянный двор, куда вожатый привез Гринева и Савельича во время бурана. Умет содержал «яицкий казак... мужик лет шестидесяти, еще свежий и бодрый». В первоначальных вариантах читаем: «Хозяин встретил нас у ворот, держа фонарь под

полою, и ввел меня в горницу, где горела лучина (в другом варианте: «хозяйка засветила лучину») и где на столе стоял горшок со щами»; «ввел меня в горницу довольно чистую — лучина освещала ее. На столе стоял горшок щей. На стене висела винтовка и высокая казацкая шапка». Из окончательного текста Пушкин устраняет и «хозяйку», и «горшок щей». Остается только один хозяин и предметы, имеющие прямое отношение к боевому казачьему быту: «Хозяин встретил нас у ворот, держа фонарь под полою, и ввел меня в горницу, тесную, но довольно чистую; лучина освещала ее. На стене висела винтовка и высокая казацкая шапка».

Винтовка, висящая на стене хозяина умета, указана Пушкиным не зря: из последующих глав мы видим, как застреляли вскоре винтовки яицких казаков! Равным образом «высокая шапка» является в дальнейшем постоянной приметой самого Пугачева (в главе седьмой: «На нем был красный казацкий кафтан, обшитый галунами. Высокая соболья шапка с золотыми кистями была надвинута на его сверкающие глаза»; в главе одиннадцатой: «Пугачев сидел... в красном кафтане, в высокой шапке...»).

Таким образом, винтовка на стене и высокая шапка не просто живописные бытовые детали, они — своего рода интродукция к основному историческому содержанию романа — к «пугачевщине».

Наоборот, «горшок щей», имеющийся в черновом варианте, является как раз таким «ружьем», которое «не стреляет». Щей в дальнейшем ходе данного эпизода никто не ест, а как еще одна бытовая деталь это только рассеивало бы внимание, отвлекало от главного и потому единственно нужного — от винтовки и высокой шапки.

И во всей «Капитанской дочке» нет ни одного «нестреляющего ружья» — ни одного ненужного штриха, ни одной лишней детали.

В романе довольно много персонажей, но среди них почти нет случайных, так сказать, «проходных» лиц (появился и исчез). Все они обычно связаны между собой в общий композиционный узел.

Гусарский ротмистр Зурин, который в начале романа (первая глава) учит молодого Гринева «привыкать к службе» и, пользуясь его совершенной неопытностью, жестоко обыгрывает его на бильярде, снова появляется в конце романа (предпоследняя глава), чтобы помочь Гриневу в трудную для него минуту.

Еще более важную, прямо-таки решающую роль в судьбе Гринева играет случайно встретившийся ему в Оренбургской степи во время бурана вожатый, оказавшийся впоследствии не кем иным, как самим Пугачевым. В первоначальных планах этот эпизод излагался иначе. По одному из планов герой, который назывался здесь не Гринев, а Башарин (документально засвидетельствованная фамилия одного офицера, перешедшего на сторону Пугачева) встречается во время бурана не Пугачева, а «изувеченного» башкирца.

«Башарин дорогою во время бурана спасает башкирца (le mutilé). Башкирец спасает его по взятии крепости.— Пугачев щадит его, сказав башкирцу — Ты своею головою отвечаешь за него.— Башкирец убит — etc.»

В другом плане (герой зовется здесь Шванвич — тоже офицер, который перешел к Пугачеву; (имя Гринева Пушкин, кстати, также взял из исторических источников о восстании Пугачева) читаем:

«Мятель — кабак — разбойн<ик> вожатый — Шванвич ст<арый>... Мол<одой> Шва<нвич> встречается разб<ойника> вожатого — вступает к Пугачеву».

По-видимому, здесь разбойник-вожатый и Пугачев также не одно и то же лицо; чем-то располагает к себе вожатого, видимо, не сам герой, а Шванвич-отец; в благодарность же за это разбойник-вожатый спасает сына.

Таким образом, по обоим планам между героем и Пугачевым оказывалось еще одно лицо (по второму плану, по-видимому, даже два). В окончательном тексте Пушкин, сразу же сталкивая героя лицом к лицу с самим Пугачевым, сжимает круг действующих лиц и дает возможность полнее и глубже развернуть характер вождя народного восстания.

Что касается весьма характерной в историческом отношении (с точки зрения состава участников восстания Пугачева) фигуры изувеченного башкирца, она тоже не пропала. В главе «Пугачевщина» (в окончательном тексте романа) рассказывается, что «схвачен был башкирец с возмутительными листами». Затем следует вопрос башкирца с применением пытки, причем оказывается, что за участие в восстании 1741 года у него не только были отрезаны царскими усмирителями нос и уши, но и вырезан язык. Не удивительно, что в следующей же главе («Приступ») именно этот самый башкирец вешает допрашивавшего его накануне коменданта Белогорской крепости капитана Миронова:

«Несколько казаков подхватили старого капитана и по-

тащили к виселице. На ее перекладине очутился верхом изувеченный башкирец, которого допрашивали мы накануне. Он держал в руке веревку, и через минуту увидел я бедного Ивана Кузмича, вздернутого на воздух».

Не менее характерна в романе и другая фигура — казачьего урядника Максимыча, который во главе своих казаков переходит на сторону Пугачева и, подобно изувеченному башкирцу, активно содействует гибели капитана Миронова. «Который комендант?» — спросил самозванец. Наш урядник выступил из толпы и указал на Ивана Кузмича». Но — в целях художественной экономии — Пушкин не только заставляет казачьего урядника выполнить в романе определенную историческую функцию — явиться наглядной иллюстрацией кровной связи между Пугачевым и яицким казачеством, а и крепко вплетает его в романтическую фабулу «Капитанской дочки», дважды сталкивая непосредственно с Гриневым. В первый раз урядник догоняет Гринева, помилованного Пугачевым и отправлявшегося вместе с Савельичем пешком в Оренбург, и вручает ему по приказанию Пугачева лошадь и овчинный тулуп. Во второй раз, очевидно, не только по просьбе единственной крепостной Мироновых, Палаши, которая заставляла урядника «плясать по своей дудке», а и в благодарность за то, что Гринев не потребовал с него посланной Пугачевым «полтины денег» (повторение, хотя и в ослабленном виде, мотива со знаменитым «заячьим тулупчиком»), урядник доставляет ему в Оренбург письмо от Маши Мироновой.

Туго затянутый фабульный узел дает возможность крепко сладить и общую композицию романа — расположение его отдельных частей по отношению ко всему целому, к основному идейному замыслу.

Первые две главы до приезда в Белогорскую крепость — экспозиция; друг подле друга поставлены два главных лица, история отношений которых и составляет основную внутреннюю тему романа: молодого дворянина Гринева и вождя крестьянского восстания Пугачева. Это композиционное расположение подчеркнуто названиями глав: «Сержант гвардии», «Вожатый». А в том сне, который видит Гринев сразу же после встречи с неведомым вожатым и в котором сам он усматривает «нечто пророческое», как бы предсказывается «странная» история их будущих взаимоотношений, образно выражена основная внутренняя тема романа.

Совершенно очевидно, что если бы вместо вожатого — самого Пугачева — Гринев встретил в степи, как это предполагалось первоначальными планами, «изувеченного башкирца» или кого-то из приверженцев Пугачева, такая стройная и четкая композиция не могла бы иметь места.

Следующие семь глав (III—IX) повествуют о приезде Гринева в Белогорскую крепость и о жизни его там. Первые три из этих семи глав (III—V) представляют собой как бы непосредственное продолжение самой первой главы романа — первой части экспозиции. Пугачева здесь нет, и все эти главы не выходят за рамки семейной истории Гринева, перипетий его романа. В них дается подробное описание семейства Мироновых, рассказывается о возникновении чувства Гринева к Маше Мироновой, столкновение его из-за нее со Швабриным, объяснений в любви между раненым Гриневым и Машей. Однако после резкого письма Гринева-отца, категорически отказавшего в согласии на брак сына с капитанской дочкой, роман их заходит в тупик, ибо Маша столь же решительно отказывается выйти замуж за Гринева «без благословения» его родителей.

«Я впал в мрачную задумчивость, которую питали одиночество и бездействие. Любовь моя разгоралась в уединении и час от часу становилось мне тягостнее. Я потерял охоту к чтению и словесности. Дух мой упал. Я боялся или сойти с ума, или удариться в распутство. Неожиданные происшествия, имевшие важное влияние на всю мою жизнь, дали вдруг моей душе сильное и благое потрясение».

Так заканчивает последнюю из этих трех глав Гринев.

О «неожиданных происшествиях», которые принесли с собой ряд суровейших испытаний и для самого Гринева и для Маши Мироновой, но вместе с тем сообщили душе Гринева «сильное и благое потрясение» и вывели его роман с Машей из тупика, повествуется в главе «Пугачевщина». В этой главе дается совсем краткая историческая справка о политическом положении в Оренбургском крае в годы, непосредственно предшествовавшие восстанию под предводительством Пугачева, рассказывается о начале восстания и о приближении войск Пугачева к Белогорской крепости.

Глава «Пугачевщина» является как бы водоразделом, членящим семь «белогорских» глав на две почти равные половины, отделяющим первые три, чисто «семейные», главы от других трех глав, в которых романтические отношения Гринева и Маши вовлекаются в вихрь исторических собы-

тий и политических потрясений, разграничивающим белогорскую идиллию, нарушенную на короткое время лишь поединком между Гриневым и Швабриным, от белогорской трагедии.

Соответственно меняется и самый темп рассказа. В первых трех белогорских главах описывается то, что происходило в течение почти целого года (с начала зимы 1772 года до октября 1773 года); в трех последних — то, что произошло на протяжении всего около суток.

Подобно тому как три первые белогорские главы связаны с первой частью экспозиции, три последние непосредственно связаны и как бы продолжают вторую ее часть (вторую главу). Снова рядом с Гриневым оказывается Пугачев, причем прямым связующим звеном между этими главами и второй главой является «пророческий» сон, который видит во время бурана Гринев.

Гринев во сне возвращается домой и узнает, что отец его при смерти. Однако, став на колени у его постели, чтобы получить последнее отцовское благословение, Гринев вдруг видит, что перед ним совсем не отец:

«Вместо отца моего вижу в постели 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 посажёный 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... Страшный мужик ласково меня кликал, говоря: «Не бойсь, подойди под мое благословение...» Ужас и недоумение овладели мною...»

Яркая символика сна («топор», которым размахивает «мужик», «мертвые тела», «кровавые лужи») подчеркнута прообразует реальные события, свидетелем которых является Гринев после взятия Пугачевым Белогорской крепости. А слова «страшный мужик ласково меня кликал» точно определяют отношения, складывающиеся в дальнейшем между Пугачевым и Гриневым, так же как и отношение Пугачева к Маше после того, как он узнал, что она — сирота и невеста Гринева: «Потом обратился он к Марье Ивановне и сказал ей ласково: «Выходи, красная девица; дарую

тебе волю. Я государь». То же слово «ласково» находим и в эпиграфе, который Пушкин предпосылает главе «Мятежная слобода», непосредственно связывая его с Пугачевым:

В ту пору лев был сыт, хоть с роду он свиреп.  
«Зачем пожаловать изволил в мой вертеп?» —  
Спросил он ласково.

Эта тесная связь между сном и последующей явью усиливается и прямыми текстуальными переключками. Казаки-«губители», которые тащат Гринева к виселице, повторяют: «Не бось, не бось». Помилowanego Пугачевым Гринева приводят к нему и ставят перед ним «на колени».

«Пугачев протянул мне жилистую свою руку. «Целуй руку, целуй руку!» — говорили около меня... «Батюшка, Петр Андреич! — шептал Савельич, стоя за мною и толкая меня. — Не упрямясь! что тебе стоит? плюнь да поцелуй у злод... (тьфу!) поцелуй у него ручку».

Нетрудно установить и другие параллели. Слова Гринева в рассказе о сне: «вижу в постели лежит мужик с черной бородою, весело на меня поглядывая», — переключаются с последующим описанием облика Пугачева. О его черной бороде неоднократно упоминается, начиная с той же второй главы: «Где же вожатый?» — спрашивает Гринева у Савельича после приезда на постоялый двор. «Здесь, ваше благородие», — отвечал мне голос сверху. Я взглянул на полати и увидел черную бороду и два сверкающих глаза». Через несколько строк снова: «В черной бороде его показывалась проседь». В восьмой главе: «Пугачев на первом месте сидел, облокотясь на стол и подпирая черную бороду своим широким кулаком». То же и о веселости Пугачева: «Пугачев смотрел на меня пристально, изредка прищуривая левый глаз с удивительным выражением плутовства и насмешливости. Наконец он засмеялся, и с такою непритворной веселостию, что и я, глядя на него, стал смеяться, сам не зная чему» (восьмая глава). «Пугачев весело со мною поздоровался...» (одиннадцатая глава).

Прием «пророческого» сна применяется Пушкиным неоднократно (вспомним сон Татьяны в «Евгении Онегине», сон Григория в «Борисе Годунове»). В «Капитанской дочке» Пушкин дает этому психологическую, то есть, по сути дела, реалистическую мотивировку, вкладывая в уста Гринева следующее «извинение» перед читателями: «Мне

приснился сон, которого никогда не мог я позабыть и в котором до сих пор вижу нечто пророческое, когда соображаю с ним странные обстоятельства моей жизни. Читатель извинит меня: ибо, вероятно, знает по опыту, как сродно человеку предаваться суеверию, несмотря на всевозможное презрение к предрассудкам».

Однако в данном случае мотив «пророческого» сна интересует нас не сам по себе, а по тому, с каким мастерством использовал его Пушкин в чисто художественных целях, плотно скрепив этим мотивом отдельные звенья романа в единое и стройное композиционное целое.

Если в экспозиции Пугачев оказывает серьезную услугу Гринева во время бурана, если в белогорских главах он из благодарности за «стакан вина и заячий тулуп», которыми вознаградил его Гринева, дарует ему жизнь, то в этих четырех главах он является своего рода земным провидением Гринева, устраивает его семейное счастье, то есть в сущности играет по отношению к нему ту роль, которую Петр I играет по отношению к своему крестнику Ганнибалу в пушкинском «Арапе Петра Великого».

Эта благодетельная роль вождя крестьянского восстания выступает особенно выпукло, поскольку от представителей противоположного — правительственного — лагеря Гринева никакой поддержки не получает.

Узнав из письма Маши о требовании Швабрина не позже трех дней выйти за него замуж под угрозой — в противном случае выдать ее Пугачеву в качестве дочери капитана Миронова, — Гринева бросается к немцу-генералу, коменданту Оренбурга. «Ваше превосходительство, — сказал я ему, — прибегаю к вам как к отцу родному; ради бога, не откажите мне в моей просьбе: дело идет о счастье всей моей жизни». В ответ на это генерал предлагает ему «взять терпение» и простодушно утешает его тем, что Маше лучше «быть покамест женою Швабрина: он теперь может оказать ей протекцию; а когда его расстреляем, тогда, бог даст, сыщутся ей и женишки».

Именно после этого-то Гринева и решает обратиться за помощью к Пугачеву. Этот важнейший, можно сказать, кульминационный момент в развитии внутренней темы романа первоначально так и излагался. Гринева сам приехал в Бердскую слободу к Пугачеву искать у него суда и защиты. На вопрос Пугачева: «От кого и зачем ты ко мне послан?» «Я приехал сам от себя», — отвечал я; — «прибегаю



к твоему суду. Жалуюсь на одного из твоих людей, и прошу тебя защитить сироту, которую он обижает».

Однако, работая над «Капитанской дочкой» — произведением весьма рискованным в политическом отношении, Пушкину приходилось, как уже сказано, все время думать о цензуре. И вот по соображениям явно цензурного порядка он вынужден был несколько смягчить это место: в окончательном тексте после отказа генерала помочь Гриневу он едет в Белогорскую крепость, по дороге его схватывают караульные Пугачева и насильно приводят в Бердскую слободу; таким образом в «пристанище Пугачева» он попадает не намеренно, а случайно.

Но это автоцензурное смягчение не нарушило главного. Реакция Пугачева, услышавшего, что обижают сироту, в обоих случаях одна и та же:

«Глаза у Пугачева засверкали. «Кто из моих людей смеет обижать сироту? — закричал он. — Будь он семи пядень во лбу, а от суда моего не уйдет. Говори: кто виноватый?»

— Швабрин виноватый, — отвечал я. — Он держит в неволе ту девушку, которую ты видел, больную, у попадьи, и насильно хочет на ней жениться.

— Я проучу Швабрину, — сказал грозно Пугачев. — Он узнает, каково у меня своевольничать и обижать народ. Я его повешу».

Реакция эта не только диаметрально противоположна тому, как принял известие об участии Маши генерал Р., но и яркое свидетельство народности дела Пугачева, поднявшегося на защиту народа, который обижают. Причем здесь, как и в ряде других мест романа, Пушкин дает характер, душевный облик Пугачева совершенно таким, каким воспринимал его сам народ, каким он рисовался в народном творчестве — песнях, преданиях.

Контраст двух лагерей — правительства и Пугачева — подчеркивается и композиционно: расположением двух глав — оренбургской («Осада города») и бердской («Мятежная слобода») — непосредственно друг подле друга. Мало того, этот контраст проводится, но только в обратном порядке, и расположением двух следующих глав — «Сирота» и «Арест».

В главе «Осада города» генерал отказывает Гриневу в помощи; в главе «Мятежная слобода» Пугачев ее обещает. И в главе «Сирота» сдерживает свое обещание, едет вместе

с Гриневым в Белогорскую крепость, освобождает Машу из-под власти Швабрин и даже предлагает Гриневу (опять в соответствии с его «пророческим» сном) быть его «посажённым отцом». В следующей главе («Арест») представители правительственного лагеря сперва грубо схватывают Гринева и Машу (все обошлось благополучно лишь потому, что правительственным отрядом начальствует старый знакомец Гринева — гусар Зурин), а затем, в конце главы, Гринева арестуют и под конвоем, как преступника, отправляют в страшную «следственную комиссию», учрежденную по делу Пугачева: «Меня посадили в тележку. Со мною сели два гусара с саблями наголо, и я поехал по большой дороге».

После главы «Арест» следует еще одна — и последняя, заканчивающая весь роман, — глава: «Суд». И, как это почти всегда у Пушкина, начало «Капитанской дочки» гармонически перекликается с концом.

В начале романа птенец вылетает из своего дворянского гнезда; в конце романа, после ряда волнующих событий и происшествий, выпавших на его долю, он снова в него возвращается. И такая композиция так же закономерна, создает такую же типическую обстановку для произведения, оформленного в качестве семейных дворянских мемуаров, как композиция «Пиковой дамы» — повести об игроке, начинающейся и заканчивающейся за картами.

Между первой и последней главами Пушкин протягивает нити соответствий и даже прямых совпадений. В середине последней главы мы — снова в симбирском поместье Гриневых. Перед нами опять те же старики Гриневы — властный и суровый отец, безропотная, любящая мать; та же обстановка; повторяются и те же характерные детали (чтение отцом «Придворного Календаря», упоминание о влиятельном петербургском родственнике, князе Б.). Но подле стариков Гриневых новое лицо — полюбившаяся им невеста сына, Марья Ивановна Миронова, и нет самого сына, Петруши, осужденного за участие «в замыслах бунтовщиков» и приговоренного к ссылке «в отдаленный край Сибири на вечное поселение». И вот всё, словно бы и то же самое, предстает совсем по-иному. Поместная идиллия первой главы, перекликающаяся с первыми тремя белогорскими главами, оборачивается, как в трех последних белогорских главах, трагедией.

В последней главе, как и в первой, батюшка — с «При-

дворным Календарем» в руках. Но в первой главе он внимательно читает его: «Эта книга имела всегда сильное на него влияние: никогда не перечитывал он ее без особенного участия, и чтение это производило в нем всегда удивительное волнение желчи...» В последней главе он рассеянно переворачивает листы: «...но мысли его были далеко, и чтение не производило над ним обыкновенного своего действия».

В первой главе — «матушка варила в гостиной медовое варенье»; в последней — в той же гостиной «матушка молча вязала шерстяную фуфайку, и слезы изредка капали на ее работу». Совершенно очевидно, что каждая из этих деталей органически связана со всем остальным, полностью соответствует данной ситуации и потому ложится нужной краской в общий колорит каждой из сцен. Варить варенье матушка должна была именно в первой, в основном идиллической главе; наоборот, так естественно, что в последней главе она вяжет «шерстяную фуфайку» (сперва Пушкин написал было «вязала чулок», но поправил: «фуфайку»), конечно, для сосланного теперь в Сибирь Петруши, который в первой главе, «облизываясь, смотрел на кипучие пенки».

Дальше ход действия в обеих параллельных сценах разворачивается совершенно симметрично. В первой главе принимается решение об отъезде Петруши не в Петербург, а в Белогорскую крепость; в последней главе повествуется о решении Марьи Ивановны, приехавшей из Белогорской крепости, ехать в Петербург. И в том и в другом случае упоминается о слезах матушки. Но «слезы» эти тоже разные. В первом случае матушка плачет горькими слезами при мысли о разлуке с сыном; во втором случае — радостными слезами, слезами надежды на то, что Марье Ивановне удастся ее замысел — добиться оправдания Петруши.

Симметрия в разворачивании сюжета и действия романа проводится и далее, до самого конца. Гринева смело явился к вождю крестьянского восстания Пугачеву (я уже говорил, что в окончательном тексте это несколько смягчено), в его «резиденцию» — «мятежную слободу» — для спасения своей невесты и достиг этого. Маша едет к императрице в ее резиденцию — Царское Село — для спасения своего жениха и также добивается этого: в свою очередь спасает своего спасителя. И, как всегда у Пушкина, это отнюдь не только внешний композиционный прием.

«В наше время под словом роман разумею историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании», — замечает Пушкин. Путем параллельного развертывания сюжета «Капитанской дочки» Пушкин получает возможность непосредственно сопоставить между собой двух главных антагонистов — вождя крестьянского восстания и дворянскую императрицу, на столкновении которых основана историческая канва романа, и наряду с этим наиболее полно раскрыть характеры двух главных персонажей «вымышленного повествования».

Нет никаких сомнений, что в изображении императрицы Пушкин должен был чувствовать себя особенно стесненным политическими и цензурными условиями. Резко отрицательное отношение к «Тартюфу в юбке и короне», как называл он Екатерину II, засвидетельствовано его многочисленными суждениями и высказываниями. Между тем так показать Екатерину в произведении, предназначенном для печати, он, понятно, не мог. Пушкин нашел двойной выход из этих затруднений. Во-первых, образ Екатерины дается восприятием дворянина восемнадцатого века, Гринева, который, при всем своем сочувствии Пугачеву как к человеку, остается верным подданным императрицы. Во-вторых, в своем описании Екатерины Пушкин опирается, как уже сказано, на определенный художественный «документ». Изображение «дамы» с «белой собачкой», которую встретила в царскосельском саду Маша Миронова, в точности воспроизводит знаменитый портрет Екатерины II Боровиковского: «Она была в белом утреннем платье, в ночном чепце и в душегрейке. Ей казалось лет сорок. Лицо ее, полное и румяное, выражало важность и спокойствие, а голубые глаза и легкая улыбка имели прелесть неизъяснимую».

Вместе с тем Пушкин необыкновенно тонко — без всякого нажима и в то же время в высшей степени выразительно — показывает, как эта привычная «тартюфовская» маска мгновенно спадает с лица Екатерины, когда она узнает, что Маша просит за Гринева.

От «прелести неизъяснимой» облика незнакомки не остается и следа. Перед нами не приветливо улыбающаяся «дама», а разгневанная, властная императрица, от которой бесполезно ждать снисхождения и пощады.

Тем ярче по сравнению с этим проступает глубокая человечность в отношении к Гриневу и его невесте Пугачева. Именно на этом-то отношении Пушкин получает воз-

можность и как художник, и в обход цензурных рогаток развернуть — в духе народных песен и сказаний о Пугачеве — замечательный, с ярко выраженными национально-русскими чертами характер вождя крестьянского восстания, показать, наряду с его суровой беспощадностью по отношению к угнетателям народа и их защитникам, вольный дух, «орлиную» удаль и широту его натуры, глубоко заложенное в нем чувство справедливости, щедрость душевную, благодарность за оказанное ему добро.

С другой стороны, лучшие черты характера Гринева также особенно рельефно проступают на отношениях его с Пугачевым, которого он покоряет своей отзывчивостью и добротой (все тот же эпизод с «заячьим тулупом»), честностью, смелостью, прямоотой, искренностью.

Наконец, в параллельном эпизоде — встреча Маши с императрицей — по-настоящему раскрывается нам и характер капитанской дочери, простой русской девушки, отец которой, мы знаем, вышел «в офицеры из солдатских детей», в сущности без всякого образования, нашедшей, однако, в себе в необходимую минуту достаточно «ума и сердца», твердости духа и непреклонной решительности, чтобы добиться оправдания своего ни в чем не повинного жениха.

Замечательный образ вождя крестьянского восстания и пафос конечного торжества простых хороших людей — именно эти черты и сообщают пушкинскому историческому роману присущую ему глубокую внутреннюю демократичность. Наиболее полному и яркому выражению этих черт служат все художественные средства и приемы, применяемые здесь Пушкиным. Среди них одно из важнейших мест принадлежит, как мы только что могли убедиться, гродуманной и стройной, сложной и в то же время в высшей степени простой композиции романа. Она реализуется автором не только в замечательном соответствии, но и в тесном взаимодействии с разворачиванием сюжета, движением фабулы, развитием характеров, определена всеми этими задачами и вместе с тем помогает их наиболее полному художественному разрешению.

Необычайная гармоничность «Капитанской дочери» придает пушкинскому роману в прозе исключительную поэтичность, ставит его в ряд величайших образцов мирового искусства слова. Гениальный мастер стиха Пушкин предстает перед нами и как гениальный художник-прозаик.

М. Еремин



## МУЗА СВОБОДЫ

(Стихотворение «Я памятник себе  
воздвиг нерукотворный...» А. С. Пушкина)

1

Это, пожалуй, одно из самых знаменитых стихотворений Пушкина. Содержание его выражено в простой и доступной форме. Но известно, что простота гениальных произведений искусства часто бывает обманчивой. Увлеченные гармоничностью стихотворной речи, энергией ее ритмов, необыденностью всего ее строя, мы незаметно для самих себя приобщаемся к ее поэтическому содержанию. И вместе с тем обнаруживаем, что оно необычайно сложно; мы снова и снова перечитываем или даже заучиваем наизусть стихи великих поэтов. И вот, когда мы перечитываем «Памятник», наше внимание прежде всего задерживается на латинских словах эпиграфа: *Exegi monumentum* («Я памятник себе воздвиг»). Во времена Пушкина среди образованных людей это латинское словосочетание было хорошо известно, как ходовая поговорка, потому что им начинается самый, может быть, знаменитый из всех изучавшихся тогда латинских текстов — ода Горация «Памятник». Вероятно, по этой причине Пушкин не называл его имени. Пушкин напомнил читателю древнее сочинение прежде всего пото-

му, что в нем провозглашена мысль о величии подвига поэта:

Создал памятник я, меди нетленнее,  
Пирамидных высот, царственных, выше он<sup>1</sup>.

В наше время мысль о том, что наиболее совершенные произведения поэзии переживают время своего создания и что в духовной жизни человечества поэзия имеет неизмеримо большее значение, чем подвиги царей и завоевателей, кажется само собой разумеющейся. При Пушкине было не так. Правящая Россия ценила человеческое достоинство и гражданские заслуги по табели о рангах, а в ней ее создатель — Петр I — чин поэта не предусмотрел. Отношение к Пушкину эта Россия выразила устами министра просвещения С. С. Уварова. Когда он узнал, что в «Литературных прибавлениях» к газете «Русский инвалид» было напечатано краткое извещение о гибели Пушкина, начинавшееся словами: «Солнце нашей поэзии закатилось!», то приказал вызвать редактора газеты в цензурный комитет и сделать ему строгое внушение. «К чему эта публикация о Пушкине? Что это за черная рамка вокруг известия о кончине человека не чиновного, не занимавшего никакого положения на государственной службе... «Солнце поэзии!!» — помилуйте, за что такая честь? «Пушкин скончался... в середине своего великого поприща!» Какое это такое поприще?.. Разве Пушкин был полководец, военачальник, министр, государственный муж?! Писать стихи не значит еще... проходить великое поприще!»

Свой «Памятник» Пушкин, по-видимому, намеревался опубликовать, и ссылка на Горация в предстоящих цензурных хлопотах могла стать важным доводом. Классическая древность тогда была государственно одобряемой и почитаемой: в основе главных положений официально признанной классицистской эстетики лежала мысль о непререкаемом авторитете античного искусства; даже некоторые государственные установления прямо связывались с традициями Римской империи. Достаточно вспомнить хотя бы то, что титулование русских царей (император, августейшая особа и т. п.) было заимствовано из терминологии императорского Рима, сложившейся как раз в эпоху Горация, которому покровительствовал сам император Август. Не трудно по-

<sup>1</sup> Перевод Н. И. Шатерникова.

нять, почему в России этот римский поэт был чем-то вроде государственно учрежденной поэтической инстанции. Если русский поэт «прибегал» под защиту Горация, то цензура не могла с этим не считаться. Потому-то и Державин свой «Памятник» начал (первые семь стихов) весьма точным переводом соответствующих строк «Памятника» Горация. Пушкин, разумеется, знал это популярнейшее произведение Державина. И он хотел, чтобы его «Памятник» напомнил читателям «Памятник» Державина. Напомнил и возбудил желание сравнить. Ведь не случайны же эти совпадения:

в «Памятнике» Державина: «От тлена убежав...»;

в «Памятнике» Пушкина: «...и тленья убежит...»;

у Державина: «Слух пройдет обо мне...»;

у Пушкина: «Слух обо мне пройдет...» (в черновике это полустихие было написано в точности «по Державину»: «Слух пройдет обо мне...»);

у Державина: «Всяк будет помнить то в народах исчисленных...»;

у Пушкина: «И назовет меня всяк сущий в ней язык...» (здесь слово «язык» имеет утраченное в наше время значение — народ).

Державин в конце XVIII века и в первые десятилетия XIX века был государственно признанным классиком, певцом Фелицы (то есть Екатерины II) и «екатерининских орлов», поэтом российской самодержавной государственности. С точки зрения правящих верхов, его литературный авторитет был непоколебим; Пушкин не мог не знать, что почитательная ориентация на художественные идеи Державина, на его стиль была в глазах властей и прежде всего цензуры верным признаком благонамеренности.

## II

Но была еще одна, более существенная причина обращения Пушкина к Горацию и Державину. Гораций, как и многие его современники, был убежден, что другие государства могут, подобно древнеегипетскому, исчезать с лица земли, но только Рим — вечен; империя римская, ее государственные установления, господствующая религия, римская речь не исчезнут никогда. Поэтому и вечность своей поэзии он соизмерял с существованием Рима:

Нет! не весь я умру,— часть меня лучшая  
Избежит похорон; славою вечною  
Буду я возрастать, в храм Капитолия  
Жрец восходит пока с девою безмолвною.

Державин совершил ту же ошибку. Российское государство — именно такое, каким оно было при нем, самодержавное государство — он считал вечным и неизменным; в интересах и потребностях государства, как он думал, выражались главные и высшие интересы всего народа и каждого отдельного человека. Поэтому польза, принесенная государству, была, по его мнению, абсолютной мерой всех человеческих достоинств и дел, включая и достоинства поэта. Он был убежден, что такой взгляд на русское самодержавное государство разделяют и вечно будут разделять все живущие в России люди; славяне и другие «народы неисчетны» будут помнить о нем прежде всего потому, что он первый «дерзнул» «о добродетелях Фелицы возгласить...» «и истину царям с улыбкой говорить».

В основе пушкинского «Памятника» лежат мысли и убеждения, диаметрально противоположные державинским. Это различие отчетливо выражено уже в первом четверостишии:

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,  
К нему не зарастет народная тропа,  
Вознесся выше он главою непокорной  
Александрійского столпа.

Сначала — о конкретной детали. Известно, что Александрійским столпом здесь названа колонна, установленная в Петербурге на Дворцовой площади в память Александра I.

Николай I и его окружение всеми средствами старались раздуть посмертную славу Александру I: его величали победителем Наполеона, благодетелем русского народа, миротворцем и пр. и пр. Но идеологи нового царствования, ратая хвалы покойному царю, не забывали и его наследника — Николая I; создание колонны они представляли как знак его верности «великому» делу Александра. Этой двойной цели было подчинено и торжественное открытие колонны. Пушкина на этом пышном празднестве не было. 28 ноября 1834 года он сделал в своем «Дневнике» следующую запись: «Я ничего не записывал в течение трех месяцев. Я был в отсутствии — выехал из Петербурга за 5 дней до

открытия Александровской колонны, чтоб не присутствовать при церемонии вместе с камер-юнкерами — мои товарищами...» Пушкин недвусмысленно осудил не только Александра — мстительного гонителя своей молодости, — но и Николая; последнего даже вдвойне: он был главным распорядителем затеи по увековечению памяти «плешивого щеголя» и он же «упек» великого поэта «в камер-пажи».

Это осуждение запечатлено и в «Памятнике». Александровская колонна представлена здесь как символ двух царствований. Но памятник, воздвигнутый поэтом, — это ведь тоже символ, символ поэтического творчества, духовного созидания. Эти два символа, как и в оде Горация, сопоставлены: подвиг поэта выше, чем все «подвиги» царей; но у Пушкина они и прямо противопоставлены: в памятнике поэта, то есть в тех важнейших свойствах его поэзии, благодаря которым его имя войдет в благодарную память народа и навечно сохранится в ней, есть свойство *непокорности* верховным властителям России.

Эти смысловые соотношения дополнены и развиты в четвертой строфе «Памятника»:

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.

Пушкин, разумеется, понимал, что стихотворение, в котором Александровская колонна представлена как символ зла, цензор (а им мог оказаться и Николай I, который, как известно, еще в 1826 году сам себя назначил цензором великого поэта) не разрешит печатать; поэтому он слегка видоизменил ее название — «Александрійского» вместо, допустим, «Александровского», — с тем чтобы «высочайший» цензор мог подумать, будто речь идет о колонне в египетском городе Александрии, воздвигнутой, как принято было считать, на могиле Александра Македонского. Но эта отвлекающая подробность не могла усыпить подозрительности цензора: ему, как и любому тогдашнему русскому читателю, при чтении четвертой строки стихотворения естественнее было вспомнить Россию, а не далекий Египет, легче представить себе недавно открытый в Петербурге памятник русскому царю, чем весьма редко упоминаемую даже в специальной исторической литературе колонну на пустынной

окраине Александрии. Что же касается «ссылок» на Горация и Державина, то уже одно верное понимание смысла четвертого стиха сразу же раскрывало их защитно-декоративное значение. Примерно так должен был рассуждать Жуковский, прежде чем отважиться на переделки, приносившие стихотворение Пушкина к требованиям цензуры. В четвертом стихе он слово «Александрийского» заменил словом «Наполеонова», а пятнадцатый стих «Что в мой жестокий век восславил я свободу» вычеркнул почти целиком и вместо него вписал другой — собственного сочинения, после чего четвертая строфа «Памятника» приобрела такой вид:

И долго буду тем народу я любезен,  
Что чувства добрые я лирой пробуждал,  
Что прелестью живой стихов я был полезен  
И милость к падшим призывал.

На первый взгляд может показаться, что эти переделки не так уж и значительны: из двадцати стихов переиначено три, причем в одном из них — в тринадцатом — изменен только порядок слов. Но содержание стихотворения от этих замен и перестановок стало совсем иным.

Присочиненный Жуковским образ Наполеонова столпа<sup>1</sup> вытеснил из первой строфы ее подлинное социальное и эстетическое значение. В августе 1836 года, когда был написан «Памятник», завоевательские идеи Наполеона и в самой Франции имели не так уж много сторонников, а о непосредственной их опасности для России не могло быть и речи.

И уже совсем неузнаваемым стало содержание четвертой строфы «Памятника»: «прелесть живая стихов» ни с «чувствами добрыми», ни с призывами «милости к падшим» ни явно ни скрыто не соотносится.

### III

Заключительная, пятая строфа «Памятника» представляет собою, как у Горация и Державина, обращение к музе:

Веленью божию, о муза, будь послушна,  
Обиды не страшась, не требуя венца,

<sup>1</sup> Так иногда называли парижскую Вандомскую колонну, вылитую из металла захваченных неприятельских пушек и по «скромному» соизволению Наполеона увенчанную статуей самого Наполеона.

Хвалу и клевету приемли равнодушно  
И не оспоривай глупца.

Однако по своему содержанию эти строки Пушкина радикально отличаются от соответствующих строк как Горация, так и Державина.

В оде Горация муза близка к своему мифологическому образу; ей, божественной покровительнице, поэт «переверяет» гордость своими успехами и у нее же вымаливает награду:

Гордость заслуженно,  
Мельпомена, яви,— мне ж, благосклонная,  
Кудри лавром обвей, ветвью дельфийскою.

Державин говорит в сущности то же:

О муза! возгордись заслугой справедливой,  
И презрит кто тебя, сама тех презирай;  
Непринужденною рукой неторопливой  
Чело твое зарей бессмертия венчай.

Творческая природа музы ни у Горация, ни у Державина даже и не упомянута; и в том и в другом случае это — муза торжественного финала, муза, возносящая («возгордись») поэта за его заслуги перед государством над всеми остальными людьми и награждающая его высшей наградой — венцом бессмертия.

В пушкинской музе нет ничего церемониально-парадного; она — олицетворение посланного поэту судьбой (природой, богом) творческого дара. Именно поэтому первые обращенные к ней слова — не о венце, а о творчестве, о том, что поэт всегда должен быть послушен «веленью божию», то есть должен быть верен своему призванию.

Вопросы о сущности поэзии, о тайнах вдохновения, о временном и вечном в творениях поэта, о положении поэта в обществе и, в частности, о его отношениях с читателями всегда были в центре внимания Пушкина. Многие его стихотворения, посвященные этим темам («Разговор книгопродавца с поэтом», «Пророк», «Поэт», «Поэт и толпа», «Арион», «Ответ анониму», «Эхо» и др.), были к 1836 году напечатаны, и, стало быть, наиболее вдумчивые и памятливые читатели того времени могли сравнить содержание этих стихотворений с содержанием «Памятника». И все-та-

ки поэт решил помочь им и напомнил свой сонет «Поэту» (1830):

Поэт! не дорожи любовью народной.  
Восторженных похвал пройдет минутный шум;  
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,  
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.

Ты царь: живи один. Дорогою свободной  
Иди, куда влечет тебя свободный ум,  
Усовершенствуя плоды любимых дум,  
Не требуя наград за подвиг благородный.

Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд;  
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.  
Ты им доволен ли, взыскательный художник?

Доволен? Так пускай толпа его бранит  
И плюет на алтарь, где твой огонь горит,  
И в детской резвости колеблет твой треножник.

Сразу же бросаются в глаза дословные совпадения:  
в сонете «Поэту»: «Услышишь суд *глупца*...»;  
в «Памятнике»: «...и не оспаривай *глупца*...»,  
в сонете: «*Не требуя наград*...»;  
в «Памятнике»: «...*не требуя венца*...».

Кроме того, в сонете «Поэту» сопоставлены и уравнены восторженные похвалы — с одной стороны — и суд глупца, смех толпы — с другой, точно так же как в «Памятнике» — хвала и мнение глупца заодно с клеветой. И треножник, и горящий на нем огонь, и алтарь — все это детали, взятые из образного арсенала античности, имеют то же значение, что и муза в «Памятнике».

Если бы сходство двух этих стихотворений ограничивалось только что приведенными примерами, то его смысл был бы более или менее ясен: «ссылкой» на сонет Пушкин как бы дополнял и, естественно, подтверждал содержание пятой строфы «Памятника». Но такое заключение было бы преждевременным. Во втором стихе «Памятника» говорится о благодарной памяти народной:

К нему не зарастет народная тропа...

А в первом стихе сонета сказано нечто, по-видимому, прямо противоположное:

Поэт, не дорожи любовью народной.

И еще один, не менее важный контраст: в «Памятнике» любезная народу и самому поэту свобода противопоставлена жестокому веку; это значит, что речь здесь идет прежде всего (хотя и не исключительно) о социальной свободе, тогда как в сонете говорится о свободе поэта от всякого воздействия извне (в том числе и со стороны народа), то есть, в сущности, все о той же послушности поэта одному только «велению божию», о его верности своему призванию.

Таким образом, обнаруживается двоякий смысл соотношения этих двух произведений: сонет «Поэту» всем своим содержанием действительно подкрепляет и дополняет содержание пятой строфы и вместе с тем отрицает то, что утверждается в предшествующих четырех строках «Памятника».

В свое время было высказано мнение, что коренные, заветные свои эстетические взгляды Пушкин высказал именно в пятой строфе, а в четвертой и в трех предыдущих он предсказал и иронически пересказал суждения тех будущих историков литературы и критиков, которые руководствуются обветшалым и ложным принципом, будто нравоучительная польза является истинной целью поэзии.

#### IV

Пушкинское время — это время великих событий, великих надежд и великих разочарований. Лучшие люди Европы, в том числе и России, уже и тогда пытались осмыслить уроки недавней революции во Франции. Пушкин был младшим современником участников Отечественной войны и заграничного похода; у него на глазах героическими усилиями его товарищей и друзей создавались тайные общества первых русских революционеров, и он же был свидетелем укрепления нравов и порядков жестокого века. Мало сказать, что этот великий парадокс времени повлиял на мировоззрение Пушкина, он во многом предопределил самую структуру его творческого сознания, одна из важнейших особенностей которого состоит в том, что пушкинские идеи и построения при всей их кажущейся простоте отличаются необычайной сложностью. Именно поэтому они, как правило, и не поддаются однозначному истолкованию.

Пушкин всегда стремился увидеть предмет или явление полно, всесторонне, во всех противоречиях. И, если ему это не удавалось, если противоречия оказывались слишком глубокими, он считал необходимым хотя бы «указать» на них, выставить их на всеобщее обозрение. Эта особенность при-  
суща и развитию темы народа.

Для Пушкина и его ровесников вопрос о народе был вместе с тем и вопросом о судьбах свободы в России. Они видели, как русский народ, поднявшись против нашествия Наполеона и отстояв свою национальную независимость, даже не попытался что-то предпринять для завоевания социальной и политической свободы и после войны покорно возвратился, как писал Грибоедов, «под палку господина». Мощь народа и его бессилие — эти два полюса во многом определяли направление исканий русской общественной мысли так же, как и художественного сознания, от Радищева до Чернышевского. Между этими полюсами билась и мысль Пушкина — вплоть до последних дней его жизни.

Еще в «Вольности» Пушкин писал о том, что в ходе французской революции народ отступился от завоеванной им свободы: «...народ молчит, падет преступная секира...» Но о народном равнодушии к свободе он не мог думать, как сторонний наблюдатель, оно возбуждало в нем гнев и боль. Может быть, сильнее всего эти чувства выразились в его стихотворении «Свободы сеятель пустынный...»:

*Изыде, сеятель, сеяти семена своя.*

Свободы сеятель пустынный,  
Я вышел рано, до звезды;  
Рукою чистой и безвинной  
В порабощенные бразды  
Бросал живительное семя —  
Но потерял я только время,  
Благие мысли и труды...

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

Разочарование было так велико, что он временами действительно готов был усомниться в ценности и самой гражданской свободы.

Эти мрачные мысли обострялись или, напротив, отходили на второй план под непосредственным воздействием общественной борьбы в России и в Европе. Драматизм этих исканий, пожалуй, с наибольшей силой выявился в элегии «Андрей Шенье» (1825). В страшные минуты неотвратимой гибели сознание поэта омрачила мысль о том, что его, рожденного «для любви, для мирных искушений», какой-то «враждебный гений» завлек туда, «где ужас роковой, где страсти дикие, где буйные невежды, и злоба, и корысть!..». В этот момент ему начинает казаться, что и сама свобода — лишь «призрак ложный», «звук пустой». Но едва не вырвавшаяся из уст поэта хула на свободу прервала «ропот малодушный»: сознание того, что он, поэт, славил торжество свободы и смело бичевал ее врагов, укрепляет его душевные силы. Путь свободы тернист, но в конце концов она все-таки победит:

Мы свергнули царей. Убийцу с палачами  
Избрали мы в цари. О ужас! о позор!  
Но ты, священная свобода,  
Богиня чистая, нет, — не виновна ты,  
В порывах буйной слепоты,  
В презренном бешенстве народа,  
Сокрылась ты от нас; целебный твой сосуд  
Завешен пеленой кровавой:  
Но ты придешь опять со мщением и славой, —  
И вновь твои враги падут;  
Народ, вкушивший раз твой нектар освященный,  
Все ищет вновь упиться им...  
Так — он найдет тебя.

Переживания любви, дружества, уединенные созерцания в тишине и мире вдохновляющие и плодотворны для поэта; но не менее плодотворны для него — именно как для поэта — и гражданские переживания. Пушкин мыслит теперь идею свободы как идею универсальную: личная, внутренняя свобода поэта и социальная, гражданская свобода — та, которая прежде всего необходима народу, — это разные грани одной и той же сущности. В универсальности свободы проявляется и всеобщая значимость поэзии: когда народ полностью оценит дары свободы, он поймет и поэта.



Когда это будет и как народ обретет свободу — это вопрос особый и в творчестве Пушкина один из важнейших. Достаточно сказать, что его исследованию посвящены многие страницы таких произведений, как «Борис Годунов», «Дубровский», «История Пугачева», «Капитанская дочка», «Сцены из рыцарских времен» и др. Ответа на него так же, как и на общий вопрос о народе, Пушкину найти не удалось, но веру в неизбежность торжества народной свободы он сохранил до конца своих дней. Эта вера вдохновляла его гимны свободе до декабрьской катастрофы:

А я — беспечной веры полн,—  
Пловцам я пел...—

она же вдохновляет его теперь:

Я гимны прежние пою...

«Арион» (1827)

Но ведь о том же сказано и в четвертой строфе «Памятника».

Вывод этот в основе своей верен. И, отправляясь от него, можно было бы продолжать наши рассуждения дальше. Но у Пушкина есть стихотворение, как будто бы и написанное только для того, чтобы проверить справедливость этого вывода.

## V

Стихотворение «Из Пиндемонти» не принадлежит к числу наиболее популярных пушкинских стихотворений, и поэтому его необходимо здесь привести полностью:

Не дорого ценю я громкие права,  
От коих не одна кружится голова.  
Я не ропщу о том, что отказали боги  
Мне в сладкой участи оспоривать налоги,  
Или мешать царям друг с другом воевать;  
И мало горя мне, свободно ли печать  
Морочит олухов, иль чуткая цензура  
В журнальных замыслах стесняет балагура.  
Все это, видите ль, слова, слова, слова<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Hamlet. (Прим. Пушкина.)

Иные, лучшие мне дороги права;  
Иная, лучшая потребна мне свобода:  
Зависеть от царя, зависеть от народа —  
Не все ли нам равно? Бог с ними.

Никому

Отчета не давать, себе лишь самому  
Служить и угождать; для власти, для ливрен  
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи;  
По прихоти своей скитаться здесь и там,  
Дивясь божественным природы красотам,  
И пред созданными искусствам и вдохновенья  
Трепеща радостно в восторгах умиленья.  
— Вот счастье! вот права...

Яснее и определеннее — особенно стихами — сказать, кажется, нельзя.

Историки литературы и критики, провозглашающие Пушкина защитником и провозвестником теории «чистого искусства», считают само собой разумеющимся, что именно в этом стихотворении запечатлена окончательная победа той — аполитической по своей сущности — тенденции, которая наметилась еще в «Сеятеле», а позднее была подтверждена и развита в таких стихотворениях, как «Поэт», «Поэт и толпа», «Эхо», сонет «Поэту».

В современном советском пушкиноведении упоминаемая здесь концепция, разумеется, отвергнута, но смысловое соотношение двух этих написанных почти одновременно стихотворений «Из Пиндемонти» и «Памятника» — до сих пор еще не изучено. В стихотворении «Из Пиндемонти» речь идет о политике, и одно это позволяет отнести его к политической или, точнее, к публицистической лирике. Значит, надо прочесть его в контексте пушкинской публицистики во-первых и в контексте социально-политических обстоятельств 30-х годов во-вторых.

В литературной деятельности Пушкина публицистика в собственном смысле этого слова и публицистическая лирика занимают немаловажное место. Поэтому естественно, что он всегда серьезно и заинтересованно следил за современной ему журналистикой. После возвращения из ссылки он принимал непосредственное участие в редактировании журнала «Московский вестник», а позднее — «Литературной газеты». С осени 1831 года Пушкин настойчиво хлопотал о том, чтобы ему разрешили издавать политическую газету

с литературным приложением. Доверить Пушкину издание политической газеты Николай I, конечно, не захотел, но после длительных проволочек изъявил согласие на издание (начиная с 1836 года) литературного журнала по четыре номера в год. Пушкин объединил вокруг «Современника» лучшие литературные силы: на его страницах печатались произведения Гоголя, Жуковского, Тютчева, Баратынского, Языкова, Кольцова, Вяземского, Дениса Давыдова, В. Ф. Одоевского. Летом 1836 года все труды Пушкина были посвящены журналу: в июне он допечатывал второй его номер и одновременно собирал и подготавливал материалы для третьего и четвертого, написал шесть больших статей, свыше пятнадцати редакционных заметок и несколько десятков исторических и литературных анекдотов, объединенных в цикл «Table Talk»; кроме того, он заканчивал в это время работу над «Капитанской дочкой». И все эти бесценные сокровища были предназначены для «Современника». Тогда же (5 июля) было написано и стихотворение «Из Пиндемонти». Вполне вероятно, что и оно должно было быть напечатано там же.

Но если даже допустить, что оно было бы напечатано в «Современнике» анонимно и никто не догадался бы, что его автором является сам Пушкин, то и в таком случае буквальное понимание строк о печати и о журналистах было бы маловероятным: ведь подписчики журнала названы здесь *олухами*, а сам издатель, помимо воли которого стихотворение, конечно, не могло появиться на страницах его журнала, если не прямо, то косвенно признается, что он их *морочит!*

Еще больше противятся буквальному пониманию слова о «чуткой цензуре». Рассказы и анекдоты о чрезмерной, полицейски тупой придирчивости царской цензуры знали в те годы все, кто хоть немного интересовался литературой. Известно было также, что Пушкина цензура читала с удвоенной подозрительностью. Особенно тягостным был ее надзор именно в 1836 году, когда издавался «Современник». «Тяжело, нечего сказать,— жаловался Пушкин Д. В. Давыдову,— и с одною цензурою напляшешься; какво же зависеть от целых четырех? знаю, чем провинились русские писатели... Но знаю, что никогда не бывали они притеснены, как нынче...

Цензура дело земское; от нее отделили опричнину — а опричники руководствуются не уставом, а своим крайним

разумением». Здесь в разговоре о цензуре Пушкин вспомнил опричнину, раньше он сравнивал ее с инквизицией — таково было его постоянное и устойчивое мнение. Видимо, и по этой причине так трудно дался ему изысканный комплимент цензуре. В черновике сначала был образ в знакомом уже нам средневековом духе:

Или несет ценсурные вириги;

затем появился смягченный вариант:

Или стеснительной опутана ценсурой;

потом испытана антитеза:

Иль вдохновенный ум... ценсурой;

и еще — в той же негативной тональности:

грозная цензура;

наконец, возникла хвалебная интонация:

важная цензура;

и только в заключение этой мучительной работы был найден окончательный, саркастически открытый вариант:

чуткая цензура!

Но этими, без особых затруднений распознаваемыми сигналами иронии Пушкин не ограничился. Первая часть стихотворения завершается стихом:

Все это, видите ль, слова, слова, слова!

Следует прежде всего обратить внимание на словечко «видите ль». Оно с давних пор имеет устойчивую ироническую окраску и здесь как бы предвещает сложную перемену иронических значений.

В начале XIX века было уже хорошо известно, откуда взята фраза о словах. И Пушкин ссылался на Шекспира, наверно, не ради того, чтобы свою «образованность показать». Вероятнее всего, он надеялся, что эта странная (потому что ненужная) сноска возбудит любопытство читателя, и он отыщет и перечитает соответствующий эпизод трагедии (акт II, сцена 2): «Что читаете, милорд?» — спросил Полоний; «Слова, слова, слова», — ответил ему Гамлет. Полоний всегда был твердо убежден, что все высокие понятия и принципы, о которых пишется в книгах, не более чем слова, слова, слова! Возвратить читателю исходный смысл

гамлетовской реплики необходимо было потому, что в обыденном хождении в качестве «крылатого» выражения она отождествлялась с убеждениями не Полония, а Гамлета и стала, таким образом, одной из самых «внушительных» формул расхожего гамлетизма. Обыватель вспоминал о ней, когда хотел отвести беспокоящие его совесть понятия о гражданских правах, которых он не имел и не смел требовать, о свободах и, в частности, о свободе печатного слова, которая, как он, обыватель, вместе с Хлестаковым думал, нужна только баронам Брамбеусам и Тряпичкиным — чтобы удобней было «морочить олухов».

Известно, что «Из Пиндемонти» — оригинальное произведение, а не перевод. Сначала стихотворение было озаглавлено иначе — «Из Alfred Musset»; имя этого французского поэта Пушкин вычеркнул, скорей всего, из опасения, что русские читатели могли подумать, будто и на самом деле речь идет о Франции. Николаевское правительство старательно препятствовало проникновению политических известий из этой страны, где совсем недавно произошла еще одна революция, но, несмотря на это, многие русские люди все-таки знали, что там «отвергаемые» поэтом права и свободы хоть и в урезанном виде, но существовали: была и относительная свобода печати, были и парламентские обсуждения государственного бюджета и даже дебаты по вопросам войны и мира. Так что французскому поэту было от чего отказываться. Указание на итальянского поэта Пиндемонти в значительной степени уменьшало опасность переадресовки читательского внимания: в Италии почти так же, как и в России, поименованных в стихотворении прав не было; итальянский поэт, как и его русский «переводчик», отвергал то, чего не имел.

Таким образом обнаруживается соотношение и назначение двух смысловых пластов. Лежащая на поверхности обывательская, самодовольная и трусливая ирония («громкие права», «в сладкой участи», «мало горя мне») благожелательному цензору — были и такие — давала возможность принять стихотворение за перевод с итальянского и спокойно разрешить его к печати. Представленные в стихотворении конкретные и легко узнаваемые обстоятельства и приметы тогдашней русской действительности, они же вместе с тем были обстоятельствами и приметами жизни самого Пушкина (журнальные замыслы, чуткая цензура) — должны были взорвать эту иронию изнутри и подвести

вдумчивого читателя к пониманию того, что под ее покровом в подцензурной печати названы как раз те отсутствующие в России права и свободы, которые позволяли бы обуздывать или хотя бы ограничивать тиранический произвол властей.

Именно этот внутренний обличительный смысл первой части стихотворения определяет содержание и второй его части, которая кажется такой простоудушно открытой только по первому впечатлению. Мы видели, с каким трудом Пушкин сдерживал порывы к открытому обличению, когда сочинял строки о цензуре. Пожалуй, еще нагляднее это сказалось в работе над 15-й и 16-й строчками стихотворения. В черновике сначала писалось подлинное:

Пред силой беззаконной  
Не гнуть ни совести, ни мысли непреклонной...

Затем было испробовано прямо противоположное:

Пред силой законной...

И только после этого была найдена деталь, недвусмысленно указывающая на Николая I, нанесшего Пушкину всенародное оскорбление, «пожаловав» ему камер-юнкерский мундир:

...для власти, для ливреи  
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи...

Не о «французском» и уж тем более не об «итальянском» противостоянии личной свободы и свободы политической идет речь в этом стихотворении; истинное его содержание образует тема чисто русская, с давних пор занимающая в творчестве Пушкина одно из центральных мест, — тема ухода из царства бесправия и произвола, то есть тема отрицания и обличения этого царства.

Контуры обличительной темы еще отчетливее проступают в свете следующего обстоятельства: 5 июля 1936 года, кроме стихотворения «Из Пиндемонти», была закончена также «Мирская власть» — одно из самых значительных произведений пушкинской поэтической публицистики. Внимание поэта привлек как будто бы незначительный факт: в одном из храмов, находящихся скорее всего в аристократической части столицы, начальство во избежание беспорядка распорядилось поставить у распятия «в ружье и ки-

вере двух грозных часовых». Пушкин увидел в этом символическое выражение лицемерия и динизма мирской, то есть царской, власти, отгораживающей господ от народа даже в совершении религиозных обрядов. «К чему, скажите мне, хранительная стража?» — обращается поэт к держателям этой власти без различия рангов, а стало быть, прежде всего к верховному из них — к царю:

Иль опасаетесь, чтоб чернь не оскорбила  
Того, чья казнь весь род Адамов испутила,  
И, чтоб не потеснить гуляющих господ,  
Пускать не велено сюда простой народ?

Два эти написанные одновременно стихотворения не противостоят, а дополняют друг друга. И тут и там в различных формах выражения Пушкин обличает силу власти беззаконной, иными словами, обличает господствовавший в то время в России общественно-политический строй. Под леденящим взором «чуткой цензуры» Пушкин в духе «гимнов прежних» продолжает борьбу за свободу; он отстаивает и личную свободу поэта, то есть творческую свободу, и свободу социальную, нисколько не упрощая своего понимания идеи свободы как идеи универсальной. Но есть в них и одно, для нашей темы весьма важное различие. «Мирская власть» — это страстная защита нравственного достоинства народа, защита прав его совести; поэт вместе с народом, и обиду народную он переживает, как свою собственную, тогда как в стихотворении «Из Пиндемонта» он противопоставляет себя народу: зависимость поэта от народа осуждена и отвергнута здесь так же, как и зависимость от царя.

## VI

В современных комментариях обыкновенно сообщается, что в стихе «зависеть от царя, зависеть от народа» сопоставлены две системы управления — самодержавная и парламентская. Неосновательность этого объяснения очевидна: когда Пушкин писал стихотворение «Из Пиндемонта», он думал, как мы видели, о русской цензуре, а не о западно-европейских цензурных уставах или о каких-нибудь других средствах подчинения поэта властям парламентского режима. Смысл этого и последующих стихов — не в отрицании таких принципов демократии, как подчинение меньшин-

ства большинству или предпочтение интересов народа интересам индивида; речь здесь идет прежде всего о проблеме эстетической — об отношении поэта к народу и об отношении народа к специфической, чрезвычайно сложной отрасли духовной деятельности — к поэзии и ее служителю — поэту.

В предпоследнем стихе «Памятника» —

Хвалу и клевету приемли равнодушно...—

Пушкин вовсе не намеревался уверить читателей, будто хвала ничем не отличается от клеветы и все хвалители заслуживают презрения наравне с клеветниками. Конечно, были тогда такого сорта хвалители, которые считали поэзию странной и ненужной игрой в слова, забавой, а поэта — забавником. Правда, в то время поэтов уже не заставляли выполнять шутовские обязанности, как Тредьяковского при Бироне; напротив, Державину, например, за его стихи были пожалованы самые высокие чины и награды. Стало быть, заключали они, хоть чин поэта табелью о рангах и не предусмотрен, но поэзия в государственном механизме нужна — скорее всего, для украшения его фасада; а так как они признавали себя государственными деятелями, то, значит, и для их удовольствия. Именно из них и составлялось то множество, которое Пушкин называл толпой:

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, иль порой  
Неблагодарно кивает головой.

«Ответ анониму»

Люди толпы безапелляционно судили о поэзии, снисходительно хвалили в произведениях поэта красоты, указывали недостатки и не переставали напоминать ему, что цель поэзии — польза, польза государства прежде всего, а стало быть, и народа, поскольку, уверяли они, польза государства — это и есть польза народа. Они делали вид, что говорят от имени народа, включая и ту самую чернь, кото-

рую на деле презирали. Больше того, эти циники сами себя не стеснялись называть народом. Пушкин знал цену этой демагогии; он оставил за ними самозванно присвоенные имена, но только с соответствующими поправками: бессмысленный народ, тупая, светская чернь.

Но в пятой строфе «Памятника» есть предостережение и насчет другой — благожелательной, неподдельно искренней хвалы. К ней равнодушно относиться почти невозможно, и при этом незаметно может возникнуть суетное желание понравиться хвалителям еще и еще раз. Это — соблазн славы. Стоит только поддаться ему, как станет вполне реальной опасность измены своему собственному призванию. Ведь непоэт — как бы ни был развит и утончен его вкус — в своих суждениях о поэзии руководствуется знанием лишь общих ее законов, а каждый талант, не говоря уже о гении, самобытен и, в сущности, неповторим. Высказанная еще в сонете «Поэту» мысль —

...Ты сам свой высший суд;

Всех строже оценить умешь ты свой труд...—

продиктована отнюдь не гордыней, а пониманием той непреложной истины, что степень и полнота верности своему призванию могут быть определены только самим поэтом, потому что в творческом даре заключена и его мера — способность поэта проверять создаваемое им не только общими законами поэзии, но и — порою, может быть, даже и неясно сознаваемыми, а чувствуемыми, и то лишь в моменты вдохновения — возможностями и свойствами собственного дара.

О соблазне славы сказано и в парадоксальном на первый взгляд стихе:

Поэт, не дорожи любовью народной.

Слава, в том числе и слава поэта, — нечто обоюдоострое. Восторженные похвалы образуют славу, без них она существовать не может, но в свою очередь слава, раз уж она возникла, многократно их умножает и усиливает. Эта магия славы могла повлиять и на народ, по крайней мере на ту его часть, которой что-то было известно о существовании поэзии и поэтов. И тогда в его восторженных похвалах выражается не только бескорыстная любовь к поэзии. «...Уважение наше к Славе, — писал Пушкин, — происходит,

может быть, от самолюбия: в состав Славы входит ведь и наш голос». Возлюбив славу, поэт на деле отказывается от единственно верного принципа — «ты сам свой высший суд», изменяет своему призванию и добровольно ставит себя в зависимость от тех, кем она держится, то есть и от народа — в только что указанном значении этого понятия. Именно об этом он и писал в стихотворении «Из Пиндемонти»:

Зависеть от царя, зависеть от народа —  
Не все ли нам равно...

Но не противоречит ли это заключение тому, что сказано во второй строфе «Памятника»?

Нет, весь я не умру — душа в заветной лире  
Мой прах переживет и тленья убежит —  
И славен буду я, доколь в подлунном мире  
Жив будет хоть один пиит.

По убеждению Пушкина, смысл пребывания поэзии в мире определяется не внешними по отношению к ней причинами, не потребностями хотя бы и такого важного, но все-таки преходящего установления, как государство (вспомним судьбу обожествляемого Горацием Рима); ее существование в конечном счете предопределено ее внутренней природой. Но это, конечно, вовсе не значит, что Пушкин представлял себе поэзию как нечто автономное, в своем существовании и развитии не нуждающееся ни в каких связях с остальным миром. Поэзия живет в человечестве и вне его, конкретнее, без его заинтересованного внимания к ней ее существование немыслимо. В реальной жизни поэт может творить лишь при том условии, если среди непоэтов находятся и такие люди, которые внимательно слушают его, не расточая ни советов, ни похвал, потому что видят в поэзии возвышающий душу дар. С великой болью вспомнил Пушкин о таких людях в заключительной строфе «Евгения Онегина»:

Но те, которым в дружной встрече  
Я строфы первые читал...  
Иных уж нет, а те далече...

Это — пловцы из «Ариона», самоотверженные борцы; поэзия была для них воодушевляющей песнью свободе.

А народ? Прижизненная слава поэта возникает не по его воле и не по его почину. И если народ не сбит с толку шумихой этой славы, он способен расслышать в поэзии то, что является одной из сторон ее сущности — песню свободе, потому что в его собственных песнях — или упоение свободой, или тоска по ней:

Что-то слышится родное  
В долгих песнях ямщика:  
То разгулье удалое,  
То сердечная тоска...

Именно об этом нерасторжимом родстве песни и свободы писал Пушкин в первоначальных вариантах четвертой строфы «Памятника»:

И долго буду тем любезен я народу,  
Что звуки новые для песен я обрел,  
Что вслед Радищеву восславил я свободу  
И милосердие воспел.

Заканчивая «Памятник», Пушкин уже знал, что его статья «Александр Радищев» не будет пропущена цензурой; поэтому имя этого великого провозвестника свободы пришло, не дожидаясь цензурного запрета, вычеркнуть из строфы. Одновременно был заменен и второй стих строфы.

В трагедии «Моцарт и Сальери» сказано: «гений и злодейство — две вещи несовместные». Это — одна из самых важных, «выстраданных», «любимых дум» Пушкина: этическое и эстетическое, нравственность и красота в подлинной поэзии неразделимы.

В статье «Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности как иностранной, так и отечественной», написанной примерно в то же время, что и «Памятник», эта мысль развернута и уточнена так: «Мелочная и ложная теория, утвержденная старинными риториками, будто бы польза есть условие и цель изящной словесности, сама собой уничтожилась. Почувствовали, что цель искусства есть идеал, а не правоучение». Понятие о цели поэзии прямо предопределяется ее сущностью, а это значит, что истинная поэзия всегда несет в себе идеи свободы, добра и красоты — то есть такие идеи, которые составляют основу общечеловеческого, а стало быть, и народного идеала.

Пушкин в «Памятнике» с гордостью говорит о своей преданности поэзии: его противостояние жестокому веку, восславление свобод во всех ее проявлениях, возбуждение добрых чувств и великодушия — все это было предопределено именно ею, преданностью поэзии.

Он верил, что обитатели подлунного мира никогда не перестанут стремиться к идеалу, поэтому не иссякнет их влечение к поэзии. И до тех пор, пока оно есть, будут появляться всё новые и новые поэты. В лоне живой поэзии будет жить и его, Пушкина, лира. Это будет слава. Но особая. В ней нет ничего от прижизненной суетности; она возникает из сочувствия и понимания и живет как дань народной признательности и любви. Или, как это уточнено самим Пушкиным, как дань признательности всех народов «сущих» на Руси.



ГРОЗНЫЙ  
СУД  
ПОЭЗИИ

(Стихотворение «Смерть Поэта»  
М. Ю. Лермонтова)

Давайте восстановим историю одного из самых замечательных созданий русской поэзии — стихотворения на смерть Пушкина, которое написал никому в ту пору не известный поэт — двадцатидвухлетний гусарский корнет Михаил Лермонтов. История эта прекрасная и очень трагическая.

Лермонтов не был знаком с Пушкиным лично. Но гордился им, благоговел перед ним, восхищался его гражданским мужеством. Пушкин для него — величайший поэт России, Европы, мира. И Лермонтов знает не только каждую пушкинскую строку, помнит множество его стихов наизусть. Он знает, как работает Пушкин и над чем он работает, с кем дружит, знает, как преследует Пушкина великосветское общество, как царь не любит его и каким горячим ядом облили благородное сердце Пушкина подлые анонимные письма, разосланные петербургским знакомым Пушкина злобными светскими клеветниками, насмешливыми невеждами, ничтожными сплетниками. Откуда он знает все это?

Писатель, музыкант и ученый Владимир Одоевский, журналист Андрей Краевский — сотрудники Пушкина по журналу. Лермонтов с ними на «ты». Многое он знает от них. С братом жены Пушкина — Иваном Гончаровым Лермонтов служит в одном полку. Друг Лермонтова, Екатерина Алексеевна Долгорукая, жена другого гусара-однопольчанина, — подруга Наталии Николаевны с детства. Она постоянно бывает у Пушкиных, беседует с великим поэтом. У Лермонтова с Пушкиным десятки общих знакомых, можно сказать, ему известен каждый пушкинский шаг. Но встретиться с Пушкиным, показать ему стихи, которые пишет вот уже десять лет, Лермонтов не решается. Все кажется — еще не написал такого, с чем можно явиться к Пушкину.

Лермонтов знает, что Жорж Дантес ведет себя по отношению к Пушкину вызывающе. Этого самоуверенного красавца Лермонтов встречал в кругу молодых аристократов — любимцев царской семьи. Дантес — аристократ-монархист, бежал из Парижа в дни июльской революции 1830 года. Сотни таких эмигрантов рассеялись тогда по Европе. Дантес нашел приют в императорском Петербурге. Низкопоклонствуя перед иностранцем, петербургская знать открыла перед ним двери своих гостиных. Его усыновил голландский посланник барон Геккерен. Царь принял под свое покровительство. Дантес не знал русского языка. Тем не менее царь зачислил его в один из лучших гвардейских полков. Это вызвало ропот в гвардии. Его пригрела жена министра иностранных дел графиня Нессельроде. Сам граф — сын беглого австрийского солдата, иноземец, плохо говорящий по-русски, — добрался до самой высокой ступени российской служебной лестницы. И муж и жена Нессельроде — злейшие враги Пушкина, задетые его эпиграммами. По общему мнению пушкинских друзей, графине Нессельроде принадлежит инициатива рассылки гнусного пасквиля. Николай Столыпин, родственник Лермонтова, служит в министерстве у графа и принят в этом салоне как свой. Вот еще один из тех, от кого Лермонтов знает, что говорят в свете о Пушкине и Дантесе.

Гусарский полк, в котором Лермонтов служит, квартирует в Царском Селе. Но в зимние месяцы офицеры особенно часто берут увольнительные и подолгу живут в столице. Начальство смотрит на это сквозь пальцы. Под предлогом болезни Лермонтов зимою 1836/37 года подолгу гостит

в Петербурге у бабушки. Она живет на Садовой. Кроме них, в этой квартире живет ближайший друг Лермонтова Святослав Раевский, шестью годами старше его. Раевский — юрист. Служит столоначальником в департаменте. Учится в артиллерийской школе и живет вместе с ними родственник Аким Шан-Гирей. И другой родственник — драгунский офицер Николай Юрьев. Тут собираются друзья и приятели всех четверых, чиновники — сослуживцы Раевского и его подчиненные, корнеты гвардейских полков. Тут Лермонтов и работает — диктует Шан-Гирею и Святославу Раевскому роман «Княгиня Лиговская». Написав стихотворение «Бородино», он решает наконец отдать его в «Современник» — журнал, который издает Пушкин. Лермонтов еще никогда ничего не печатал, кроме поэмы «Хаджи-Абрек», случайно, без его разрешения, попавшей к редактору журнала «Библиотека для чтения». «Бородино», кажется, можно показать Пушкину — с этим не стыдно выступить на страницах его журнала.

Но 27 января по Петербургу разносится слух, что Пушкин стрелялся на дуэли с Дантесом, ранен и положение его безнадежно. В тот же вечер множество людей разных состояний и возрастов идут и едут на набережную Мойки к дому, где живет и ныне в жестоких страданиях умирает величайший поэт России. Под окнами его квартиры толпятся чиновники, актеры, литераторы, мещане, офицеры, купцы, студенты, ученики и даже те, кого в те времена называли простолюдниками — неграмотные люди в нагольных тулупах и просто в лохмотьях. Подъезжают извозчики сани, кареты, сквозь толпу пробираются слуги, посланные узнать о здоровье Пушкина. Друзья поэта вывешивают на дверях писанные от руки бюллетени о его состоянии. Набережная запружена в такой степени, что друзьям приходится обратиться в Преображенский полк с просьбой выставить у ворот часовых, чтобы соблюдать хоть какой-нибудь порядок. Густая толпа загораживает все пространство перед квартирой Пушкина и перед соседними зданиями. К дверям почти невозможно пробраться.

Такого в Петербурге еще не бывало. Напротив Зимнего дворца стоят на этот раз не войска, выведенные на площадь восставшими офицерами, как было 14 декабря 1825 года. Стоит возбужденный и оскорбленный народ. В толпе слышится злоба и угрозы по адресу Дантеса и Геккерена. Многие плачут. То распространяется слух, что

Пушкин умер... но нет, он еще жив... Толпа не расходится ни ночью, ни днем. Весь город взволнован и опечален. И только придворная знать, затравившая Пушкина, наносит визиты в голландское посольство на Невском, чтобы выразить сочувствие Дантесу, который легко ранен в руку.

В эти дни петербургское общество особенно четко разделилось на два лагеря. С одной стороны — безродная знать, выскочки, карьеристы, решающие судьбы народа России. С другой — читатели, вдохновенные друзья пушкинского таланта и люди даже неграмотные, но гордые тем, что у России есть Пушкин...

29 января (по новому стилю 10 февраля) в 2 часа 45 минут пополудни Пушкин скончался.

Много лет спустя маститый ученый — академик Семенов-Тянь-Шанский вспоминал, как его, в те дни десятилетнего мальчика, дядя его, цензор Семенов, лицейский приятель Пушкина, взял с собою на Мойку и там, возле дома поэта, в толпе, они видели Лермонтова.

В эти часы, когда Пушкин прощался с друзьями, зарождалось одно из величайших творений поэзии. Написано оно было дома, у бабушки, на Садовой. К Лермонтову и Раевскому сошлись приятели, знакомые. Разговор идет только о Пушкине. А Лермонтов, не обращая внимания на споры и шум, пишет взволнованную элегию:

Погиб Поэт! — невольник чести —  
Пал, оклеветанный молвой,  
С свинцом в груди и жаждой мести,  
Поникнув гордой головой!..  
Не вынесла душа Поэта  
Позора мелочных обид,  
Восстал он против мнений света  
Один, как прежде... и убит!  
Убит!.. к чему теперь рыдания,  
Пустых похвал ненужный хор  
И жалкий лепет оправданья?  
Судьбы свершился приговор!  
Не вы ль сперва так злобно гнали  
Его свободный, смелый дар  
И для потехи раздували  
Чуть затаившийся пожар?  
Что ж? веселитесь... он мучений  
Последних вынести не мог:



Угас, как светоч, дивный гений,  
Увял торжественный венок.

Его убийца хладнокровно  
Навел удар... спасенья нет:  
Пустое сердце бьется ровно,  
В руке не дрогнул пистолет.  
И что за диво?.. издалека,  
Подобный сотням беглецов,  
На ловлю счастья и чинов  
Заброшен к нам по воле рока;  
Смеясь, он дерзко презирал  
Земли чужой язык и нравы;  
Не мог щадить он нашей славы;  
Не мог понять в сей миг кровавый,  
На что он руку поднимал!..

И он убит — и взят могилкой,  
Как тот певец неведомый, но милый,  
Добыча ревности глухой,  
Воспетый им с такою чудной силой,  
Сраженный, как и он, безжалостной рукой.

Зачем от мирных нег и дружбы простодушной  
Вступил он в этот свет завистливый и душный  
Для сердца вольного и пламенных страстей?  
Зачем он руку дал клеветникам ничтожным,  
Зачем поверил он словам и ласкам ложным,  
Он, с юных лет постигнувший людей?..

И прежний сняв венок — они венец терновый,  
Увитый лаврами, надели на него:  
Но иглы тайные сурово  
Язвили славное чело;  
Отравлены его последние мгновенья  
Коварным шепотом насмешливых невежд,  
И умер он — с напрасной жадой мщенья,  
С досадой тайною обманутых надежд.  
Замолкли звуки чудных песен,  
Не раздаваться им опять:  
Приют певца угрюм и тесен,  
И на устах его — печать.

Он писал, и образы «Евгения Онегина» неотступно следовали за его мыслями. И прежде всего — сцена дуэли:

«Ну, что ж? убит», решил сосед.  
Убит!..

И Лермонтов пишет:

Восстал он против мнений света  
Один, как прежде... и убит!  
Убит!..

Убит, как Ленский — «поэт неведомый, но милый», воспетый Пушкиным и точно так же сраженный на поединке.

Сердце Пушкина Лермонтов назвал вольным, страсти — пламенными, дар — свободным и смелым. Он сказал, что Пушкин всегда восставал против света и потому убит. Он назвал его невольником чести, дивным гением, нашей славой. И, подумав о тех, кто травил и преследовал Пушкина, безотчетно нарисовал на полях профиль жандармского генерала Дубельта. Потом переписал стихотворение набело. И назвал его «Смерть Поэта».

Присутствующие приняли стихи так горячо, что Лермонтов, по существу еще не выступавший в печати, решает начать свой поэтический путь этим стихотворением, распространить его, ибо чувствует неодолимое желание громко, на всю страну сказать о Пушкине правду: великий поэт казнен рукою Дантеса по приговору аристократии. Стихи должны быть прочитаны тотчас, пока вереница людей проходит через квартиру, чтобы проститься с Пушкиным. Город ждет слова правды.

С помощью своих сослуживцев Раевский берется размножить стихи. И в тот же вечер они переписываются в несколько рук и уже на следующий день прокатываются по Петербургу, как эхо речей, которые раздавались в толпе, осаждавшей пушкинскую квартиру.

По словам современников, на Мойке в те дни перебивало около пятидесяти тысяч человек. Принимая во внимание численность тогдашнего населения Петербурга — около 300 тысяч — нетрудно представить себе впечатление, какое произвели на царя и на шефа жандармов эти десятки тысяч — шестая часть населения столицы. До Бенкендорфа доходят слухи, что во время перевоза тела в Исаакиевскую церковь почитатели Пушкина отпрягут лошадей в колеснице и повезут ее на себе. Что в церковь явятся депутации от

мещан и студентов и будут сказаны речи. Шеф жандармов видит в этом манифестацию, проявление скрытых общественных сил. Вот почему гроб с телом Пушкина ночью тайно, под конвоем жандармов перенесен и поставлен не в Исаакиевской церкви, а в придворной, Конюшенной, куда будут впускать по билетам. Вот почему мертвого Пушкина отправляют из Петербурга в Михайловское тоже ночью и тоже в сопровождении жандарма.

В те дни на друзей Пушкина возведено опасное обвинение. Бенкендорф объявляет им, что Пушкин был главой тайного общества, «либеральной» или «демагогической» партии. А они — его друзья — заговорщиками, членами этой пушкинской партии. Это они ответственны за скопленные публички. Это они хотели устроить Пушкину народные похороны, подобные тем, какие устроили республиканцы в Париже генералу Ламарку. Друзья Пушкина — Жуковский, Вяземский, Александр Тургенев — встревожены. Они стараются доказать, что никогда не замыслили против правительства, что Пушкин не был ни либералом, ни демагогом, а в зрелые годы стал человеком благонамеренным и умер, как подобает христианину и верноподданному. «Он был глубоко предан государю», — стремится уверить царскую семью Вяземский. Ему вторит Жуковский. В своем известном письме о последних минутах Пушкина он изобразил благостную кончину поэта, примирившегося с престолом и с богом.

Цель Бенкендорфа достигнута. Друзья поэта, лучше других угадывающие тайных виновников его гибели, напуганы и, стремясь отвести от себя обвинения, создают ложный образ поэта — поэта, который на самом деле до конца оставался независимым и вольнолюбивым. Так под пером друзей возник образ официозного Пушкина. В своей переписке друзья поэта соблюдают предельную осторожность. И хотя Вяземский пишет, что Пушкина положили в гроб «городские сплетни, людская злоба, праздность и клевета петербургских салонов, безыменные письма», он вынужден тут же добавить, что это «неполная истина».

Полную истину во всеуслышание объявил Лермонтов.

Гроб с телом Пушкина увезен в псковскую глушь и погребен. А разговоры в Петербурге не умолкают.

Лермонтов потрясен. Он действительно заболел. Он не выходит из дому. И вот к нему заезжает с визитом род-

ственник Николай Столыпин, тот самый чиновник иностранных дел, который в салоне Нессельроде принят как свой.

Он упрекает Лермонтова и начинает повторять то, что слышит у Нессельроде.

— Иностранцам нет дела до поэзии Пушкина, — заявляет Столыпин. — Дантес и Геккерен не подлежат ни русскому суду, ни русским законам. Дантес не мог не стреляться: честь обязывает.

— Русский человек, — отвечал ему Лермонтов, — какую бы обиду Пушкин ему ни сделал, снес бы ее во имя любви к славе России.

Спор разгорается. Схватив лист бумаги, Лермонтов начинает что-то писать.

— Поэзия разрешается от бремени, — с насмешкой замечает Столыпин.

— Я ни за что не ручаюсь, если вы сейчас же не выйдете отсюда! — кричит ему Лермонтов.

Столыпин поспешно уходит. А Лермонтов недолго спустя читает Юрьеву и Раевскому добавление к стихам — шестнадцать заключительных строк.

В них сказано, что гения убили палачи свободы и славы России. Палачи декабристов сделали палачами Пушкина. Они окружают императорский трон. Им потакает царь, их защищают законы. И Лермонтов, обращаясь к ним, уже не говорит, он кричит:

А вы, надменные потомки  
Известной подлостью прославленных отцов,  
Пятою рабскою поправшие обломки  
Игрою счастья обиженных родов!  
Вы, жадною толпой стоящие у трона,  
Свободы, Гения и Славы палачи!  
Таитесь вы под сению закона,  
Пред вами суд и правда — всё молчи!..  
Но есть и божий суд, наперсники разврата,  
Есть грозный суд: он ждет;  
Он не доступен звону злата,  
И мысли, и дела он знает наперед.  
Тогда напрасно вы прибегнете к злословью:  
Оно вам не поможет вновь,  
И вы не смоете всей вашей черной кровью  
Поэта праведную кровь!

О, эти строки воспринимались тогдашним читателем куда более конкретно, чем нынешним! В мои руки попал список лермонтовского стихотворения, относящийся к тем временам, когда создавался текст. На последней странице кто-то сделал интересное добавление, поясняющее, кого Лермонтов имел в виду, говоря о «наперсниках разврата» и о «надменных потомках». Тут перечислены любимцы императриц Елизаветы и Екатерины II, их незаконные дети, фаворитки Петра III и его сына Павла I, убийцы этих царей, убийцы претендента на российский престол Ивана Антоновича... Вот чьи потомки преследовали Пушкина! Их отцы достигли высокого положения при российском дворе и причислены к знати не за заслуги перед историей. Они достигли этого путем искомательства, любовных связей, дворцовых интриг. Это — темные убийцы, готовые на все ради положения, богатства и власти.

Но о каких обломках говорит Лермонтов? Что значит «обиженных родов»? Про какую «игру счастья» сказано в стихотворении?

...пятою рабскою поправшие обломки  
Игрую счастья обиженных родов!

А вот про какую!

Пушкины и другие древние фамилии, в продолжение многих веков служившие России верой и правдой, в 1762 году остались верны Петру III и со дня восшествия на престол Екатерины II впали в немилость, отстранены от государственных дел. А новая надменная знать — потомки временщиков, удушивших Петра III шарфом, а через сорок лет пристукнувших табакеркой Павла I, — унижает и попирает тех, кто в грозный час проливал кровь на полях сражений, трудился на государственном поприще.

Попытки продажных писак унижить и умалить его род Пушкин ощущал не только как сословное, но и как национальное оскорбление, ибо Россию в правительстве Николая I представляли почти сплошь иностранцы. И в своем стихотворении Лермонтов напоминает дворцовой клике о способах ее возвышения и о ее безродном происхождении. А кроме того, в стихотворении прозвучал протест человека, оскорбленного в своем национальном достоинстве, — чужеземец убил Пушкина, проходимцы и чужестранцы его подстрекали.

Не только почитатели Пушкина поняли этот смысл лер-

монтовского стихотворения. Эти строки поняли те, кто ободрял Дантеса. Они узнали себя — графы Орловы и Бобринские, князья Барятинские и Васильчиковы, бароны Энгельгардты и Фредериксы.

Узнали и поняли, чем угрожает им Лермонтов!

Вот почему такое значение приобретает вопрос, возникший в последнее время, как печатать строки:

Но есть, есть божий суд, наперсники разврата,  
Есть грозный судия: он ждет; —

или:

Но есть и божий суд, наперсники разврата!  
Есть грозный суд: он ждет...—

ибо вслед за словами «божий суд» «грозный судия» невольно ассоциируется с «судией небесным». А

...есть и божий суд...  
Есть грозный суд...—

предполагает другое понимание — понимание в том смысле, в каком употреблялась поговорка «глас народа — глас божий» и который становится совершенно ясным из предпоследней строки:

И вы не смаете всей вашей черной кровью...

О чем говорит тут Лермонтов? О муках ада, где, по церковным представлениям, грешники горят в вечном огне?

Нет, он говорит не об огне — он говорит о кровопролитии. А между адом и кровью нет никакой связи. И Лермонтов собирается сказать не о том, что гонителей Пушкина ждет кара «на том свете» — он говорит о грядущем суде истории, о народной расправе, о революции, о часе, когда польется черная кровь убийц! Вдумайтесь: бог будет карать палачей свободы? В этом нет никакого смысла! В стихах другой смысл: убийц Пушкина покарает народ! Что же? Лермонтов, давно уже угрожавший царям земным судом («есть суд земной и для царей»), предрекавший их гибель («Погибнет ваш тиран, как все тираны погибли») в стихах, где с такой конкретностью говорится о жадной толпе придворных искателей, окруживших императорский трон, от прямых угроз перейдет к напоминанию о наказа-

нии загробном? Нет! Это редактор Ефремов по ошибке напечатал «судия», сославшись на документ, в котором этого «судии» нет.

Совсем не так понимали эти строки современники Лермонтова. Приятель поэта Павел Гвоздев, юнкер, сочинивший «Ответ М. Ю. Лермонтову на его стихи «Смерть Поэта» вскоре после гибели Пушкина, а именно 22 февраля 1837 года, писал:

Не ты ль сказал: «есть грозный суд!»  
И этот суд есть суд потомства.

«Суд потомства», восстание, революция... Толкование этих слов могло быть только одно. И Николай с Бенкендорфом именно так их и поняли.

Удивительное стихотворение — по силе, смелости, злободневности, исторической значимости, новизне формы.

Первые строки — мысли вслух, раздумье, попытка осознать совершившееся. Затем — внезапное обращение:

Не вы ль сперва так злобно гнали...  
Что ж? веселитесь...

Обращение к кому? Кто это «вы»?

Читатель должен сам угадать, о ком и о чем идет речь, кто «он», кто «они». Он не мог понять, на что он поднимал руку. И он убит. Он вступил в свет. Они надели на него терновый венец. Его последние мгновенья отравлены. Он умер. И опять: «Вы...» Но теперь это обращение уже развернутое: потомки подлецов — рабы, жадная толпа, царедворцы, палачи, наперсники разврата, черная кровь.

Ни одного имени! Предыстория предполагается известной. Обстоятельства, при которых погибает поэт, — тоже. И тем не менее все понятно! Не только современникам, но и нам, хотя уже идет второе столетие. Вот что такое — значимость темы!

Существует распространенное мнение, что вещь, новаторская по существу и по форме, недоступна восприятию современников, что правильно может оценить ее только будущее.

«Смерть Поэта» не согласуется с этой концепцией. Лермонтову не пришлось ожидать одобрения потомства. Современники, разделившие с ним скорбь о Пушкине, высоко оценили его стихи в те самые дни, когда они стали распро-

страняться по городу. Уже через несколько дней строки из «Смерти Поэта» входят в повседневную речь, цитируются в дружеских письмах, экземпляры стихотворения пересылаются из Петербурга в Москву, в Псков, в Симбирск, в Казань, в Париж, в село Михайловское... Это те, что мы знаем: адресов было неизмеримо больше...

Первоначальный текст стихотворения встречает единодушное одобрение. Прибавление к стихам настораживает читателей, даже сравнительно независимых в своих мнениях о верхушке великосветского общества. Но ни у кого решительно не вызывает разногласия в том, кому адресована строфа, получившая наименование «преступной».

«Мишенька по молодости и ветренности, — убивается бабка поэта Елизавета Алексеевна Арсеньева, — написал стихи на смерть Пушкина и в конце написал неприлично начет придворных».

Саратовский гимназист Артемьев вписывает в свой дневник: «Здесь носится слух, будто какой-то капитан написал стихи на смерть А. С. и зацепил там вельмож».

Всем ясно — Лермонтов бросил вызов именитой знати, самым высокопоставленным сановникам в государстве, любимцам царя.

Когда прибавление было прочитано, Раевский снова приступил к изготовлению копий. И в тот же вечер эти шестнадцать строк разнеслись по всему Петербургу и произвели впечатление еще большее, нежели первая часть. Будущий критик и теоретик искусства Владимир Васильевич Стасов, в то время воспитанник училища правоведения, потом вспоминал:

«Проникшее к нам тотчас же, как и всюду, тайком, в рукописи, стихотворение Лермонтова «На смерть Пушкина» глубоко восхитило нас, и мы читали и декламировали его с беспредельным жаром, в антрактах между классами. Хотя мы хорошенько и не знали, да и узнать-то не от кого было, про кого это речь шла в строфе «А вы, толпою жадною стоящие у трона» и т. д., но все-таки мы волновались, приходили на кого-то в глубокое негодование, пылали от всей души, наполненной геройским воодушевлением, готовы, пожалуй, на что угодно, — так нас подымала сила лермонтовских стихов, так заразителен был жар, пламеневший в этих стихах. Навряд ли когда-нибудь еще в России стихи производили такое громадное и повсеместное впечатление».

Лермонтов и Раевский выступили как наследники декабристов, от которых унаследовали не только ненависть к деспотизму и рабству, но и глубокую веру в то, что поэзия должна служить целям освободительной борьбы.

Но вот проходит несколько дней, и Лермонтов узнаёт, что стихотворение попало в руки шефа жандармов и через общих знакомых он передал его бабушке Елизавете Алексеевне Арсеньевой, чтобы распространение стихов было немедленно прекращено, что если стихи дойдут до царя, то его — Лермонтова — ожидает суровая кара.

Что это? Бенкендорф заботится о поэте, который бросил вызов престолу?

Нет, Бенкендорф не хочет затевать новое дело сразу же после того, как с таким трудом удалось предотвратить взрыв народного гнева, приняв для этого особые меры — обман публики, явившейся в Исаакиевскую церковь, оцепление квартиры Пушкина при выносе тела и придворной Конюшенной церкви в час панихиды, выпуск по билетам, вывоз гроба из города ночью, на санях, под рогожей... Бурный отклик всех слоев петербургского населения на дуэль и смерть Пушкина многому научил шефа жандармов. Новый громкий скандал не нужен. Нужны мягкость и постепенный ход.

Чтобы ослабить надвигающуюся кару, Лермонтов выставляет перед стихотворением эпиграф — строки из трагедии «Венцелав» Ротру, французского драматурга XVII столетия, и стремится к тому, чтобы именно такой экземпляр попал в руки правительства.

Отмщенья, государь, отмщенья!  
Паду к ногам твоим:  
Будь справедлив и накажи убийцу,  
Чтоб казнь его в позднейшие века  
Твой правый суд потомству возвестила,  
Чтоб видели злодеи в ней пример.

Поскольку эпиграф возник позже стихов и преследовал цели, не имевшие ничего общего с поэтическим замыслом Лермонтова, нынешние исследователи исключили его из текста стихотворения и перенесли в примечания. Он находится в полном противоречии с напоминанием о законе, под сенью которого таится стоящая возле трона толпа палачей. Но еще больше несоответствия между эпиграфом и послед-

ними строчками, в которых содержится угроза, что в день суда польется их черная кровь. Это уж никак не согласуется с уверением, что автор обращается за правосудием к царю.

После предупреждения Бенкендорфа о дальнейшей задаче стихов не может быть речи. Но стихов требуют. На квартиру поэта приезжают незнакомые и знакомые. И тогда Лермонтов съезжает с квартиры, живет не дома.

В аристократическом кругу стихи вызывают бурю негодования. На одном из дипломатических раутов к Бенкендорфу подходит знатная старуха Хитрово — не приятельница Пушкина, а другая.

— Слышали ли вы, Александр Христофорович, что написал про нас Лермонтов?

Тут Бенкендорф решает, что откладывать дело дальше нельзя. Придется показать стихи императору. Но царь уже предупрежден. Кто-то уже послал ему копию, снабдив надписью: «Воззвание к революции».

Предпослав стихотворению эпиграф, Лермонтов цели своей не достиг. И Николай и Бенкендорф сразу же поняли намерение провести правительство призывом к милости императора, и Бенкендорф пишет царю: «Вступление к сочинению дерзко, а конец — бесстыдное вольнодумство, более чем преступное».

«Приятные стихи, нечего сказать, — отвечает ему император. — Пока что я велел старшему медику гвардейского корпуса посетить этого господина и удостовериться, не помещан ли он; а затем мы поступим с ним согласно закону».

На следующий день — 18 февраля — Лермонтов арестован и препровожден в здание Главного штаба на Дворцовой площади. В петербургской квартире и в Царском Селе произведен обыск, отобраны бумаги и письма. На следующий день арестован Раевский. Он помещен на гауптвахту, что у Сенной. Их допрашивают. Надо дать согласные показания. Как юрист, Раевский лучше знает, что писать и о чем умолчать. Слуга Лермонтову приносит обед из дому, и Раевский вручает ему пакет — в нем черновики его показаний. Надо только передать пакет Лермонтову. Но пакет перехвачен. Показания друзей сопоставлены. В них есть расхождения, хотя оба пишут, что Лермонтов все это время болел и не выходил из дому. Сообщники у них не было. Стихи выражают нестройное столкновение мыслей, возбужденных болезненным состоянием нервов. Всю вину за

распространение стихов Раевский берет на себя. Экземпляры он раздавал всем желающим. Желающих было много, и он их не упомнил. Дурного в стихах он не видит. Лермонтов не угрожает судом, а просит правосудия у царя. Наследник, как они слышали, хвалил стихи, царь осыпал семейство Пушкина милостями, III отделение не препятствовало раздаче стихов. Сочинение их есть проявление неопытности и горячности. Однако вычерки и поправки обнаруживают то, чего в беловых показаниях Раевский не написал: «Спор разгорелся. Лермонтов и его партия...», «Разговор принял было направление политическое...». Слово «политическое» Раевский заменил: «юридическое».

Но удивительно: показания писаны 21 февраля, а четыре дня спустя, 25-го, высочайшая резолюция — решение царя:

«Лейб-гвардии Гусарского полка корнета Лермантова за сочинение известных вашему сиятельству<sup>1</sup> стихов перевести тем же чином в Нижегородский драгунский полк; а губернского секретаря Раевского за распространение сих стихов и, в особенности, за намерение тайно доставить сведения корнету Лермантову о сделанном им показании, выдержать под арестом в течение одного месяца, а потом отправить в Олонецкую губернию для употребления на службу по усмотрению тамошнего гражданского губернатора».

Что это? Милость?

Нет! Новая тактика.

За шалости, не заключавшие в себе никакого политического смысла, за дуэли, за шумное поведение в театре, за любовные похождения Николай I переводит молодых людей из гвардии в армию, шлет на Кавказ, разжалует в рядовые. А тут за «возмутительные» стихи, направленные против опоры трона — аристократии, стихи, которые гусарский корнет и губернский секретарь распространяют по Петербургу во множестве списков, за попытку обмануть правительство следует наказание, которое даже и наказанием не кажется! Ведь на Кавказ отправляются по своей охоте два офицера от каждого гвардейского полка ежегодно. И вдруг за политическим процессом, осуществленным с беспрецедентной скоростью, следует перевод тем же чином в один из привилегированных кавказских полков! Конечно, военный

<sup>1</sup> Военному министру графу Чернышеву

министр может дать секретное предписание, и посланного не будет в живых. Но император соглашается с Бенкендорфом: торопиться не следует. От наказания Лермонтов не уйдет. А куда можно сделать вид перед лицом петербургского общества, перед дипломатическим корпусом, что он, император, не придает этим стихам большого значения и не считает нужным строго наказывать за них. Возбуждать общественное мнение открытой расправой над новым поэтом несвоевременно. Не надо военного суда, ни строгого наказания, ни долгого расследования дела. Царь, собиравшийся свирепо расправиться с Лермонтовым, решает действовать без шума.

У нас нет оснований считать перевод Лермонтова на Кавказ, в Нижегородский драгунский полк, суровой репрессией. Но у нас все основания видеть в истории стихов на смерть Пушкина начало поэтической славы Лермонтова.

Никогда ни в одной из литератур мира не бывало примера, чтобы один великий поэт подхватил знамя поэзии, выпавшее из рук другого, и, как солдат в бою, стал бы на его место. И как удивительно все в этой внезапной поэтической славе. И дерзкий вызов придворной знати. И прозвучавший в стихах голос общественного протеста. И сочетание двух огромных литературных и политических событий — гибели Пушкина и выступления поэта молодого, но уже зрелого, которому отныне суждено стать преемником Пушкина в осиротевшей литературе. И самое соседство великих имен в один из самых трагических моментов русской истории. Все это легендарно — по историческому значению, по величию подвига, по одновременности совершившегося, что так редко случается в жизни и граничит с высоким искусством. Никто из поэтов не начинал так смело и вдохновенно, как Лермонтов! Ничья слава не бывала еще так внезапна! Вот он сказал слова правды о великом поэте, которого даже лично не знал. И уже обречен. И его ожидает та же судьба, и такая же гибель — на поединке. Не много знает наша история таких колоссальных трагедий, вытекающих одна из другой, и таких блистательных эстафет, являющих великие силы народа, способного послать одного гения на смену другому!



ЛУЧОМ  
ЧУДЕСНОГО  
ОГНЯ

(Поэма «Демон» М. Ю. Лермонтова)

Поэму «Демон» Лермонтов начал сочинять в пятнадцатилетнем возрасте и работал над ней около десяти лет. Много раз он за нее принимался, оставлял, потом начинал снова. Но интересно: первая строка — «Печальный демон, дух изгнанья» — прошла сквозь все редакции поэмы и сохранилась в ней до конца.

В первых вариантах действие поэмы происходит вне времени и пространства, в нереальной, условной обстановке.

Печальный демон, дух изгнанья,  
Блуждал под сводом голубым,  
И лучших дней воспоминанья  
Чредой теснилися пред ним...

Так начинается первый вариант поэмы 1829 года. Написав еще несколько строк, Лермонтов в скобках обозначил дальнейший план:

(Демон узнает, что ангел любит одну смертную. Демон узнает и обольщает ее, так что она покидает ангела, но ско-

ро умирает и делается духом ада. Демон обольстил ее, рассказывая, что бог несправедлив, и проч. свою историю.)

Уже в этом первом опыте отчетливо выражен богоборческий характер поэмы, отрицание божественной власти, неверие в бога.

Вслед за тем, в той же тетрадке, следует продолжение:

Любовь забыл он навсегда.  
Коварство, ненависть, вражда  
Над ним владывают ныне...  
В нем пусто, пусто: как в пустыне.  
Смертельный след напечатлен  
На том, к чему он прикоснется,  
И говорят, что даже он  
Своим злодействам не смеется,  
Что груди гибнущих людей  
Не веселят его очей...  
Зачем же демон отверженья  
Роняет посреди мученья  
Свинцовы слезы иногда,  
И им забыты на мгновенье  
Коварство, зависть и вражда?..

«Груды людей» не очень удачно сказано, но вспомним: поэту только 15 лет.

После этих стихов возник новый план: «Демон влюбляется в смертную (монахиню) и она его наконец любит, но Демон видит ее ангела-хранителя и от зависти и ненависти решается погубить ее. Она умирает, душа ее улетает в ад, и Демон, встречая ангела, который плачет с высот неба, упрекает его язвительной улыбкой».

Как далеки эти первые стихотворные опыты от гениального создания зрелых лет. И тем не менее они — зерно, из которого впоследствии выросла грандиозная поэтическая концепция.

И вот представим себе: живет в Москве, на Малой Молчановке, в одноэтажном домике с мезонином невысокий, коренастый и смуглолицый подросток с огромными темными глазами, сидит за столом, в своей горнице под самой крышей, время от времени отрываясь от бумаги, вскидывает глаза, видит крыши приземистых арбатских особнячков и пишет о духе зла, о демоне-разрушителе.

У него есть друзья — у этого мальчика, друзья, которые его любят, высоко ценят его стихи, порою немножко над

ним подтрунивают. А он и серьезен, и весел, остроумен. Он любит их. Но в глубине души бесконечно одинок. Он совсем иной, чем они. Он ненавидит светское общество, хотел бы бежать из этой душевной среды, от ее законов, пред-рассудков, от жизни, в которой все решает положение, связи, богатство. Он полон презрения и гнева. И герои его поэм и трагедий, как и он, одиноки в мире, их окружающем. И каждый раз они у него погибают или влачат одинокие дни. Как пушкинский Пленник, как Гирей, как Алеко. Как герои байроновских поэм. Нет, у него они чаще гибнут!

Образ Демона удивительно близок Лермонтову. «Мой демон» называется одно из стихотворений 1831 года. Лермонтову исполнилось 17 лет. Его по-прежнему тревожит его поэма. И, принимаясь за нее в третий раз, он пишет:

И гордый демон не отстанет,  
Пока живу я, от меня,  
И ум мой озарять он станет  
Лучом чудесного огня;  
Покажет образ совершенства  
И вдруг отнимет навсегда  
И, дав предчувствие блаженства,  
Не даст мне счастья никогда.

На этот раз Лермонтов написал новое начало — около 60 строк — и внизу сделал помету: «Я хотел писать эту поэму в стихах: но нет.— В прозе лучше».

Воплощение образа Демона в прозе не состоялось. В том же году появляется новое поручение себе самому: «Написать длинную сатирическую поэму: «Приключения Демона».

Но и от сатирического варианта Лермонтов отказался.

В следующем году появляется мысль создать библейский вариант «Демона», перенести действие в Вавилон. Однако и это намерение не исполнилось.

В пятом варианте, над которым Лермонтов работает уже в Петербурге, обучаясь в юнкерской школе, действие происходит где-то на берегу моря, «между прибрежных диких скал», упомянут «южный теплый день», лимонная роща. И хотя в целом поэма снова не получается, здесь мы встречаем уже довольно много стихов, которые потом без перемен войдут в окончательную редакцию «Демона».

Затем наступает длительный перерыв. И только по возвращении с Кавказа, из ссылки, в которую он был отправ-

лен за стихи на смерть Пушкина, Лермонтов снова принимается за оставленную работу. И благодаря новизне кавказского материала поэма обретает конкретность, живописность, небывалую форму.

В новой редакции вместо безликой монахини появляется красавица грузинка Тамара — дочь старого Гудала, ее жених — удалой князь. Поэма наполнилась описаниями грузинской природы и грузинского феодального быта. «Излучистый» Дарьял, Казбек, который сверху кажется Демону «гранью алмаза», Койшаурская долина, зеленые берега светлой Арагвы, угрюмая Гуд-гора — все это оказалось самой подходящей обстановкой для романтической поэмы о Демоне, приблизило отвлеченный замысел к жизни.

И над вершинами Кавказа  
Изгнанник рая пролетал:  
Под ним Казбек, как грань алмаза,  
Снегами вечными сиял,  
И, глубоко внизу чернея,  
Как трещина, жилище змея,  
Вился излучистый Дарьял,  
И Терек, прыгая как львица  
С косматой гривой на хребте,  
Ревел, — и горный зверь и птица,  
Кружась в лазурной высоте,  
Глаголу вод его внимали;  
И золотые облака  
Из южных стран, издалека  
Его на север провожали;  
И скалы тесною толпой,  
Таинственной дремоты полны,  
Над ним склонялись головой,  
Следя мелькающие волны;  
И башни замков на скалах  
Смотрели грозно сквозь туманы —  
У врат Кавказа на часах  
Сторожевые великаны!

Но вдохновила его на новое воплощение прежнего замысла не только природа Кавказа. Вдохновили грузинские обычаи, грузинские народные песни, предания, легенды.

Демон покоряет душу Тамары. Он открывает ей «пучину гордого познания». Но Тамара смертная. И, полюбив



Демона, она погибает, ибо над Демоном тяготеет проклятье: он обречен на вечное одиночество. Его борьба с небом будет вечной. И хотя зло ему и «наскучило», примирение с богом для него невозможно. Для этого надо отречься от свободы, а от свободы Демон не отречется никогда.

Лермонтов воплотил в поэме свое неукротимое стремление к свободе, силу творческой мысли.

Те, кто живут на Военно-Грузинской дороге, у подножия Казбека, до сих пор говорят, что где-то возле самой вершины горы есть монастырь, куда никто не может добраться и которого никто, кроме пастухов, не видал. «Оттуда бог прогонит, ангелы не пустят туда, подымется вихрь, пойдет снег, и человек пропал».

Возможно, что Лермонтов слышал эту легенду и не случайно избрал местом последнего упокоения Тамары «чуждый храм» на вершине Казбека:

На вышине гранитных скал,  
Где только вьюги слышно пенье,  
Куда лишь коршун залетал.

.....  
И превратилась в кладбище  
Скала, родная облакам:  
Как будто ближе к небесам  
Теплей посмертное жилище?..  
Едва на жесткую постель  
Тамару с пеньем опустили,  
Как тучи гору обложили  
И разыгралась метель.  
И громче хищного шакала  
Она завывала в небесах  
И белым прахом заметала  
Недавно вверенный ей прах.  
Но над семьей могильных плит  
Давно никто уж не грустит.  
Скала угрюмого Казбека  
Добычу жадно сторожит,  
И вечный ропот человека  
Их вечный мир не возмутит.

Слышал Лермонтов в Грузии легенду о том, как злой дух Гуда полюбил красавицу грузинку, как мечтал ради нее сделаться смертным и старался из ревности погубить

ее жениха. Лермонтов слышал эту легенду и в «Герое нашего времени» упоминает о ней. Она и до сих пор жива в окрестностях Гуд-горы, под которой стоит Гуд-аул. И возможно, что эти названия подсказали Лермонтову имя старого Князя Гудала. Тем более, что напротив Гуд-аула находятся развалины старинного замка над Арагвой, которые Лермонтов зарисовал в своем путевом альбоме. А рисунок этот весьма напоминает описание замка Гудала в «Демоне».

Недалеко от этого места находятся другие развалины — древнего монастыря. Говорили, что это дух разрушил обитель громовой стрелой, обидевшись на монахинь. Есть мнение, что эти места и описывал Лермонтов, когда изобразил монастырь, куда Гудал отвел свою дочь.

Рассказывалось в Грузии преданье о женихе, который ехал на свою свадьбу и был убит недалеко от дома невесты. Узнав о его смерти, невеста, как лермонтовская Тамара, ушла в монастырь.

Недалеко от этих мест и поныне видна часовня, с которой связано преданье, гласящее, что нельзя проехать мимо нее, не помолвившись. Тот, кто не последует дедовскому обычаю, погибнет от мусульман. А у Лермонтова в «Демоне»:

И вот часовня на дороге...  
Тут с давних пор почует в боге  
Какой-то князь, теперь святой,  
Убитый мстительной рукой.  
С тех пор на праздник иль на битву,  
Куда бы путник ни спешил,  
Всегда усердную молитву  
Он у часовни приносил;  
И та молитва сберегала  
От мусульманского кинжала.  
Но презрел удалой жених  
Обычай прадедов своих.

Отзвук народной грузинской легенды имеется в той строфе «Демона», где путнику, который слышит рыданья Тамары, кажется, что это стоны горного духа:

И мыслит он: «То горный дух  
Прикованный в пещере стонет!»  
И чуткий напрягая слух,  
Коня измученного гонит.

Горный дух, прикованный в пещере к скале,—это легендарный богатырь Амирани, о котором в Грузии и вообще на Кавказе рассказывают повсеместно. Некогда Амирани, как лермонтовский демон, восстал против бога, бог разгневался и приковал его к скале. И будет, как говорится в легенде, Амирани мучиться вечно, покуда не настанет конец мира.

Но кто переводил Лермонтову эти преданья, легенды, песни? Если от проводника на Военно-Грузинской дороге, а вернее, от случайного попутчика, вроде Максима Максими́ча, он и мог слышать одно или два предания, то, уж во всяком случае, не мог через них познакомиться с грузинской народной поэзией и феодальным княжеским бытом, так достоверно изображенным в «Демоне». Тем более, что Лермонтов не знал грузинского языка, а в Грузии в то время еще мало кто понимал по-русски. Ясно, что в Грузии вокруг него были люди, хорошо знавшие русский язык.

Троюродный брат поэта Аким Шан-Гирей в своих воспоминаниях заметил, что Лермонтов ошибся, назвав жениха Тамары «властителем Синодала». И Шан-Гирей поправляет Лермонтова: «В Грузии нет Синодала, а есть Цинондалы, старинный замок в очаровательном месте Кахетии, принадлежащий одной из древнейших фамилий Грузии, князей Чавчавадзе».

Это важное замечание. Нижегородский драгунский полк, в котором Лермонтов отбывал свою первую ссылку, стоял в Кахетии, недалеко от Цинандалы. И офицеры полка постоянно ездили в Цинандалы в гости к прославленному грузинскому поэту и храброму генералу русской службы Александру Гарсевановичу Чавчавадзе, который долгое время служил в этом полку и одно время был даже его командиром. Нынешние исследователи жизни и поэзии Лермонтова устанавливают, что Лермонтов гостил в Цинандалы и был знаком с Чавчавадзе и с его семьей.

Дочь Чавчавадзе, Нина Александровна, шестнадцати лет вышла замуж за великого русского драматурга Александра Сергеевича Грибоедова, а полгода спустя стала вдовой. Как известно, Грибоедов был убит при разгроме русской миссии в Тегеране.

Нина Александровна отвергла любовь многих достойных, посещавших дом ее отца, и навсегда осталась верна памяти Грибоедова. Она могла бы сказать о себе словами лермонтовской Тамары:

Напрасно женихи толпою  
Спешат сюда из дальних мест...  
Немало в Грузии невест;  
А мне не быть ничьей женою!..

Она похоронила Грибоедова в Тифлисе, на склоне Мтацминды, в небольшом гроте у подножия монастыря св. Давида, украсила могилу бронзовым изваянием плачущей женщины, упавшей к подножию креста. А на цоколе вывела вдохновенную эпитафию:

«Ум и дела твои бессмертны в памяти русской, но для чего пережила тебя любовь моя».

Она отличалась выдающейся красотой, и до сих пор о ней говорят, как об одной из самых прекрасных женщин, какие когда-либо рождались на грузинской земле. Как знать, знакомство с ней, может быть, бросило отблеск на образ Тамары?

Как только в Цинандалы появлялись офицеры-«нижегородцы», тотчас съезжались гости и начинались джигитовка, скачки, стрельба в цель. «Нижегородцы» — на кабардинских конях, а у грузин — дорогие карабахские жеребцы под персидскими седлами, с чепраками, расшитыми цветным шелком, а сами — в высоких шапках из черной мерлушки, в чохах с закидными рукавами, обшитых галуном по всем швам, вооруженные длинными ружьями без чехлов и кривыми персидскими саблями. Стропы узды сверкают серебром, золотом, нетерпеливые кони грызут удила и прямо кипят под седоками.

Это взято из воспоминаний современника.

А вот описание «отважного князя», «властителя Синодала» у Лермонтова:

Ремнем затянут ловкий стан;  
Оправа сабли и кинжала  
Блестит на солнце; за спиной  
Ружье с насечкой вырезной.  
Играет ветер рукавами  
Его чухи,— кругом она  
Вся галуном обложена.  
Цветными вышито шелками  
Его седло; узда с кистями;  
Под ним весь в мыле конь лихой  
Бесценной масти, золотой.

Питомец резвый Карабаха  
Прядет ушми и, полный страха,  
Храпя косится с крутизны  
На пену скачущей волны.

Над пиршественными столами, расставленными в тени столетних чинар, раздавались приветственные тосты, гремели грузинские застольные песни. Но вот раздавалось тягучее, клейкое пицание зурны, мерный ропот и говор бубна, и плеск хлопающих ладоней, и в папахе, надвинутой на брови, загнув назад рукава чохи, поправляя кинжал на ловком стане, в круг вылетал танцор, вызывая одну из красавиц. Вот где Лермонтов мог восторгаться «лекури» — танцем, так удивительно изображенном им в «Демоне».

В ладони мерно ударяя,  
Они поют — и бубен свой  
Берет невеста молодая.  
И вот она, одной рукой  
Кружа его над головой,  
То вдруг помчится легче птицы,  
То остановится, — глядит —  
И влажный взор ее блестит  
Из-под завистливой ресницы;  
То черной бровью поведет,  
То вдруг наклонится немножко,  
И по ковру скользит, плывет  
Ее божественная ножка...

Вот где мог поэт наблюдать незнакомые ему дотоле обычаи, выпрашивать и запоминать значения грузинских слов. Впоследствии он даже снабдил поэму маленьким грузино-русским словариком:

Ч а д р а — покрывало.

З у р н а — вроде волынки.

Ч у х а — верхняя одежда с откидными рукавами.

П а п а х а — шапка, вроде ериванки.

Ч и н г а р, ч и н г у р а — род гитары.

А к строке «Привстав на звонких стременах» сделал примечание: «Стремена у грузин вроде башмаков из звонкого металла».

Правда, слова «чоха» и «чонгури» он запомнил не совсем точно. Но это дела не меняет. Лермонтов открыл для

русской поэзии новую страну и основал свои описания на удивительном знании конкретного материала. А это сообщило поэме и новизну и высокую поэтическую убедительность.

В новой — грузинской — редакции, написанной в 1838 году, «Демон» становится одним из самых замечательных созданий русской литературы, одной из вершин мировой романтической поэзии.

Отчетливый и глубокий смысл обрела наконец основная идея поэмы.

Демон отрицает власть бога. Изгнанный из рая и обреченный на вечное одиночество в бесконечном пространстве вселенной, он сеет зло, сеет сомнение в совершенстве существующего в мире порядка. Свободный от предрассудков, он свободен. И неограничен в познании мира:

Я царь познания и свободы,  
Я враг небес, я зло природы,—

говорит он Тамаре.

Он отвергает законы рабства и восстает против всего, что сковывает человеческую волю и разум. С презрением глядит он на землю,

Где преступленья лишь да казни,  
Где страсти мелкой только жить;  
Где не умеют без боязни  
Ни ненавидеть, ни любить.

Увидев Тамару, он впервые чувствует «неизъяснимое волненье». Перед ним раскрывается вдруг новый мир — мир любви, добра, красоты. В образе Тамары воплощено то прекрасное, что создает жизнь. И в своей поэме Лермонтов выразил необыкновенно глубокую мысль, что стремление к прекрасному, к прекрасной цели ведет к нравственному совершенствованию.

Первая грузинская редакция была создана вскоре после возвращения из ссылки — в первой половине 1838 года. Но и она не вполне устроила автора. И он — в который раз! — приступает к новой переработке, которую закончил 8 сентября 1838 года: это число написано им на обложке.

С юных лет Лермонтов любил Варвару Лопухину. Обстоятельства их разлучили. Она оставалась в Москве. Он уехал в Петербург, поступил в военную службу. Когда до

нее дошли слухи, что он увлечен другой, она в отчаянье вышла замуж за нелюбимого, ограниченного, ревнивого и немолодого человека. А продолжала любить его. Но и Лермонтов любил ее нежно. Он тяжело страдал и, сочиняя свою поэму, вдохновлялся этой горестной любовью к ней. А, закончив «Демона», написал на последней странице:

Я кончил — и в груди невольное сомненье!  
Займет ли вновь тебя давно знакомый звук,  
Стихов неведомых задумчивое пенье,  
Тебя, забывчивый, но незабвенный друг?

Пробудится ль в тебе о прошлом сожаленье?  
Иль, быстро пробежав докучную тетрадь,  
Ты только мертвого, пустого одобренья  
Наложил на нее холодную печать;

И не узнаешь здесь простого выраженья  
Тоски, мой бедный ум томившей столько лет;  
И примешь за игру иль сон воображенья  
Больной души тяжелый бред...

И отослал рукопись ей.

Эту редакцию поэмы Лермонтов решил наконец печатать. Цензура не пропустила ее. Тогда Лермонтов подверг поэму новой переработке, многие места изменил. А в конце поэмы вписал большой монолог ангела и вставил строки: «И проклял Демон побежденный мечты безумные свои». Места, не приемлемые для цензуры, вычеркнул. В числе выкинутых стихов оказалась строка, особенно восхищавшая Белинского:

Иль с небом гордая вражда.

Эти стихи следовали за строфой XIII второй части поэмы, вслед за описанием умершей Тамары:

И все, где пылкой жизни сила  
Так вятно чувствам говорила,  
Теперь один ничтожный прах;  
Улыбка странная застыла,  
Едва мелькнувши на устах;  
Но темен, как сама могила,  
Печальный смысл улыбки той:  
Что в ней? Насмешка ль над судьбой,

Непобедимое ль сомненье?  
Иль к жизни хладное презренье?  
Иль с небом гордая вражда?  
Как знать? для света навсегда  
Утрачено ее значение!  
Она невольно манит взор,  
Как древней надписи узор,  
Где, может быть, под буквой странной  
Таится повесть прежних лет,  
Символ премудрости туманной,  
Глубоких дум забытый след.

До переделки поэмы Демон вовлекал Тамару в свою вражду с небом. Он поселял в ее душе непобедимое сомненье, гордое презрение к небу, вызывал на вражду с богом. И поэтому ангел в конце поэмы не говорил: «Ценой жестокой искупила она сомнения свои», а спускался на ее могилу. «За душу грешницы молодой Творцу молился он...» Победа оставалась за Демоном. Из-за требований цензуры эти стихи пришлось заменить. Но, приблизив к условиям цензуры образ Тамары, Лермонтов стремился уберечь от искажений образ Демона. Он побежден, но не раскаивается. Вычеркивая одни стихи, он заменял их другими. Это не было механической заменой вычеркнутого текста другим. Лермонтов изменил сюжет, заново пересоздал части текста, обогатил характеристики, описания и отступления множеством новых находок и отшлифовал произведение в целом. Поэтому просто взять и вернуться к редакции, датированной 8 сентября 1838 года, нельзя. Достаточно сказать, что во время переделки поэмы возник монолог Демона, без которого сейчас представить себе поэму уже невозможно.

Клянусь я первым днем творенья,  
Клянусь его последним днем,  
Клянусь позором преступленья  
И вечной правды торжеством.  
Клянусь паденья горькой мукой,  
Победы краткою мечтой;  
Клянусь свиданием с тобой  
И вновь грозящею разлукой.  
Клянуся сонмищем духов,  
Судьбою братьев мне подвластных,  
Мечами ангелов бесстрастных,

Моих недремлющих врагов;  
 Клянусь небом я и адом,  
 Земной святыней и тобой,  
 Клянусь твоим последним взглядом,  
 Твоею первою слезой,  
 Незлобных уст твоих дыханьем,  
 Волною шелковых кудрей,  
 Клянусь блаженством и страданьем,  
 Клянусь любовь мою...

Очень скоро по Петербургу, а потом и по всей России пошел слух, что Лермонтов написал новое замечательное произведение. И поэма стала распространяться в списках, как когда-то «Горе от ума», а потом «Смерть Поэта». Но у одних в руках была копия первой грузинской редакции, у других — вторая, в руки третьих попал вариант, в котором уже отразились цензурные перемены. Но читали поэму по любым спискам с восторгом. В условиях николаевской действительности, история ангела, восставшего против небесного самодержца, приобретала широкий общественный смысл. Наделенный исполинской страстью, несокрушимой волей, воплотивший в себе идею свободы и отрицания существующего в мире порядка, основанного на рабстве и на религии, лермонтовский Демон воспринимался как символ личности свободной, мыслящей, непокорной. Белинский, отмечая «беспощадный разум» в образе Демона, находил в поэме «миры истин, чувств, красот», «роскошь картин, богатство поэтического одушевления, превосходные стихи, высокоость мыслей, обаятельную прелесть образов». Но больше всего Белинского восхищало «содержание, добытое со дна глубочайшей и могущественнейшей природы, исполинский взмах, демонский полет — «с небом гордая вражда», как писал он из Петербурга в Москву своему другу Боткину.

«Да, — отвечал ему Боткин, — пафос его, как ты совершенно справедливо говоришь, есть «с небом гордая вражда». Другими словами, отрицание духа и мирозерцания, выработанного средними веками или, — другими словами — пребывающего общественного устройства».

Под духом и мирозерцанием, выработанными средними веками, Белинский и его друзья разумели христианскую мораль, христианское вероучение, узаконившее несправедливость, неравенство, рабство. Николаевскую же деспотию

они осторожно упоминали, как «пребывающее общественное устройство».

В другом месте Белинский назвал Демона «демоном движения, вечного обновления, вечного возрождения». «Он тем и страшен, тем и могущ, — писал Белинский, — что едва родит в вас сомнение в том, что доселе считали вы непреложною истиной, как уже кажется вам издали идеал новой истины».

Лермонтов в своей поэме ставил вопросы, над которыми мучительно размышляли лучшие люди эпохи.

В начале 1839 года он узнал, что кто-то из членов царской семьи пожелал прочесть «Демона», ходившего по рукам в несовпадающих между собой списках. Узнав об этом, Лермонтов снова принялся за поэму, отделал ее окончательно, исключил разговор Демона и Тамары о боге, понимая, что это место не может получить одобрения, заказал копию переписчику и препроводил ее по назначению. Это не означало отнюдь, что Лермонтова интересует мнение царской семьи. Это был единственный ход, который остался у него в борьбе за опубликование поэмы.

Через несколько дней он получил список обратно. Разрешения из Зимнего дворца не последовало. Только недавно стало известно, кто заинтересовался поэмой: императрица.

Лермонтов продолжал добиваться разрешения печатать поэму. Но духовная цензура и слышать не хотела о том, чтобы кощунственное сочинение, разрушающее церковные догмы, появилось хотя бы в отрывках. Уже после смерти поэта «Демон» был запрещен окончательно и только пятнадцать лет спустя после гибели автора увидел свет, да и то не в России, а за границей. В России поэма появилась только в 1873 году, тридцать пять лет спустя после того, как Лермонтов поставил в ней последнюю точку.

Незадолго до смерти, когда «Демон» давно уже был закончен, Лермонтов принялся за ироническую поэму, которую назвал «Сказкою для детей». В этой поэме есть строки, в которых он как бы прощается с «Демоном»:

Мой юный ум, бывало, возмущал  
 Могучий образ; меж иных видений,  
 Как царь, немой и гордый, он сиял  
 Такой волшебной сладкой красотой,  
 Что было страшно... и душа тоскою

Сжималась — и этот дикий бред  
Преследовал мой разум много лет.  
Но я, расставшись с прочими мечтами,  
И от него отделался — стихами!

Не отделался. Вернее, отделался не вполне. До самой смерти мечтая увидеть свою поэму в печати, Лермонтов читал ее на Кавказе армейским своим сослуживцам под походной палаткой. Читал в столичных салонах. Однажды — это было в Петербурге в доме Карамзиных — хозяйка встретила гостей словами:

— Послушайте, что Лермонтов написал, какая это прелесть! Заставьте его сейчас сказать вам эти стихи!

Лермонтов нехотя поднялся со стула.

— Да я давно написал эту вещь, — проговорил он. Потом словно задумался и начал:

«На воздушном океане,  
Без руля и без ветрил,  
Тихо плавают в тумане  
Хоры стройные светил;  
Средь полей необозримых  
В небе ходят без следа  
Облаков неуловимых  
Волокнистые стада.  
Час разлуки, час свиданья —  
Им ни радость, ни печаль;  
Им в грядущем нет желанья  
И прошедшего не жаль.  
В день томительный несчастья  
Ты об них лишь вспомяни;  
Будь к земному без участия  
И беспечна, как они.  
Лишь только ночь своим покровом  
Верхи Кавказа осенит,  
Лишь только мир, волшебным словом  
Завороженный, замолчит;  
Лишь только ветер над скалою  
Увядшей шевельнет траву,  
И птичка, спрятанная в ней,  
Порхнет во мраке веселей;  
И под лозою виноградной,  
Росу небес глотая жадно,

Цветок распухнет ночной;  
Лишь только месяц золотой  
Из-за горы тихонько встанет  
И на тебя украдкой взглянет, —  
К тебе я стану прилетать;  
Гостить я буду до денницы  
И на шелковые ресницы  
Сны золотые навевать...»

Это был один из монологов Демона. Взволнованные гости стали восторженно хвалить поэта.

— Восхитительно! — сказал один из них. — Это пушкинский талант!

— Нет, — возразил другой. — Это лермонтовский талант, и это стоит пушкинского!

Подумать только: эти стихи Лермонтов написал, когда ему было только двадцать четыре года. А какая великая мудрость, какая благородная простота!

У. Фохт



## ИСТОРИЯ ДУШИ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ

(Роман «Герой нашего времени»  
М. Ю. Лермонтова)

Лермонтов по преимуществу лирик. Именно в лирике наиболее непосредственно могли найти свое выражение «размышления» «о судьбах и правах человеческой личности», в чем Белинский видел пафос творчества Лермонтова. Этот пафос определялся русскими общественными условиями 30-х годов прошлого века, периода между подавлением восстания дворянских революционеров (1825) и временем, когда освободительное движение в стране переходило на свой второй, разночинский этап (1850—1860-е годы). В эти годы жесточайшей правительственной реакции и вместе с тем переоценки прежних представлений и поисков новых путей борьбы и сложился Лермонтов как человек и писатель. «Россия, впуганная в раздумье» — так характеризовал это время младший современник Лермонтова, друг Герцена, революционный поэт Огарев. «Наш век есть век размышления. Поэтому рефлексия (размышление) есть законный элемент поэзии нашего времени», — писал Белинский. Тем самым, говоря словами Белинского, в Лермонтове мы узнаём поэта, «в котором выразился исторический момент русского общества».

Но стремление выйти за пределы своего «я», более широко познать действительность, объясняет обращение Лермонтова к жанру поэмы («Песнь про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», 1837, «Демон», 1829—1841, «Мцыри», 1839 и др.), к драматургии («Маскарад», 1835—1836), к повествовательной прозе.

Ранние прозаические произведения Лермонтова остались незавершенными. В «Вадиме» (1833—1834) Лермонтов показал сближение оскорбленного и униженного, но сохранившего гордую независимость и жажду мести дворянина (заглавный герой) с бунтующим крестьянством. Роман написан на материале пугачевского восстания. И хотя крестьянское восстание трактуется как явление ужасное, обнаруживающее лишь разрушительные силы невежественного, общественно незрелого народа, месть его жестоким крепостникам естественна и неизбежна.

В своей борьбе с разорившим его отца и доведшим до нищества его самого помещиком Палицыным Вадим становится во главе одного из отрядов Пугачева. Но он мстит за себя, за свою семью — и только, и никак не является выразителем умонастроений восставших крестьян. Герой романа не более чем попутчик, которого объединяет с крестьянами ненависть к угнетателю и жажда мести. Однако, с точки зрения отражения объективных путей общественного развития России того времени, это сближение было весьма характерно: в последующие десятилетия эта обнаруженная Лермонтовым тенденция стала реальной действительностью уже на основе сознательного служения разночинцев и лучших из дворян делу освобождения народа.

«Вадим» не мог быть закончен, так как по условиям времени не могла быть прояснена дальнейшая судьба героя после того, когда он утолит свою жажду мести.

Не могло быть закончено и второе начинание Лермонтова в прозе — роман «Княгиня Лиговская» (1836). Здесь уже появляется в качестве одного из главных героев Григорий Александрович Печорин, который окажется в центре следующего, третьего романа Лермонтова. Уже здесь яркая индивидуальность Печорина с его острым умом, глубоким чувством, сильной волей, с его холодностью и одновременно страстностью противопоставлена безликому и мертвому светскому обществу. Но Печорин остается баринном, никак с этим светским обществом не рвущим. С ним соотнесен

Красинский, нищий разночинец, обитатель жалкого 49-го номера на четвертом этаже. Красинский смело и независимо выражает свое негодование барину Печорину. С гордостью, но и не без иронии Красинский говорит княгине Лиговской: «Ваш удел — забавы, роскошь, а наш — труд и заботы; оно так и следует; если б не мы, кто бы стал трудиться!»

Лермонтов обнаружил в демократической среде активного борца, он пронизательно открыл в этой среде ту активность, которая ей в самом деле была присуща. Но Красинский рвется не к изменению общественного строя, а к тому, чтобы самому проникнуть в господствующие слои общества. Он им завидует.

В Красинском отражен тот момент в становлении демократии, когда она уже остро осознавала нетерпимость своего общественного положения, но когда она еще далека была от своего социального самоопределения и мечтала только о том, чтобы войти в круг господствовавшего класса. Герой из демократического круга не в силах был найти свой положительный смысл жизни и жаждет всего лишь сблизения с барской средой. Образовался порочный круг. Роман не имел развязки, его нельзя было закончить.

Наиболее зрелое, законченное произведение Лермонтова в прозе — роман «Герой нашего времени» (1840). В нем с исключительной глубиной и художественной силой нашла отражение тогдашняя русская действительность, что сохранило неувядающую жизнеспособность этого произведения, и сегодня помогающая нам в осознании жизни.

По выходе романа критика обвиняла его автора в неправдивости и несамостоятельности. Одни считали, что центральный образ романа противоречит русской действительности. Реакционный критик Шевырев писал: «Печорин... принадлежит миру мечтательному, производимому в нас ложным отражением Запада. Это призрак, только в мире нашей фантазии имеющий существование».

Другие критики упрекали Лермонтова в субъективности, в узкой автобиографичности и, главное, в отсутствии моралистического подхода к Печорину. Отвечая подобным критикам, Лермонтов в предисловии ко второму изданию романа (1841) отстаивал объективность образа Печорина. Он писал: «Наша публика так еще молода и простодушна, что не понимает басни, если в конце ее не находит нравов учения... Герой Нашего Времени, милостивые государи мои, точно портрет, но не одного человека: это портрет, состав-

ленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии».

Лермонтов в «Герое нашего времени» реалистически рисует характеры, прямо указывая на обстоятельства, определившие их облик и судьбы. Несколько раз отмечается принадлежность Печорина к столичному светскому обществу, которое он вынужден был покинуть, по всей видимости, из-за участия в дуэли, но с которым он вновь сталкивается на водах («Княжна Мери»). Характеры «простых людей» («Бэла», «Максим Максимыч», «Тамань») также поставлены в тесную связь с формировавшими их условиями.

Главный объект художественного внимания Лермонтова — это внутренний мир героя времени, его психология. Позиция автора высказана словами рассказчика в предисловии к журналу Печорина: «История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа...»

Внимание к внутреннему миру человека было унаследовано Пушкиным, Гоголем и Лермонтовым от романтизма. Однако психологизм Пушкина, Гоголя, Лермонтова отличался от романтического тем, что он стал не формой самовыражения писателей, а объектом художественного изучения и изображения.

Своеобразие раскрытия внутреннего мира «Героя нашего времени» заключается прежде всего в том, что «история души» Печорина дается последовательно аналитически. Если Пушкин давал «очертания характеров» (Чернышевский), обнаруживая их прежде всего в поступках, показывая таким образом сложность и противоречивость характеров, то в «Герое нашего времени» Лермонтов целиком сосредоточился на аналитическом изображении своего героя. В такой манере рисуется уже и внешний облик Печорина: отдельные черты его портрета оказываются «признаками», «по долгом наблюдении» обнаруживающимися чертами характера, вполне раскрывающиеся при других условиях. Подобным же образом очерчен Печорин в письме Веры, напоминающей ему о былых встречах. Так же даны Вулич, два портрета контрабандистки. Этот путь проникновения во внутренний мир человека формулируется и обобщенно: «Я замечал, что всегда есть какое-то странное отношение между наружностью человека и его душой...» («Тамань»). Анализу постоянно подвергаются не только внешний облик



героя, но и его поступки и переживания. Особенно развернут самоанализ Печорина в его «журнале».

Пристальный интерес к психологии героя приводит и к такой особенности лермонтовского изображения характера, как внимание к оттенкам, нюансам душевного склада героя, к «ускользающему от определения, но понятному взору» («Княжна Мери»). Лермонтов стремится передать эти «ускользающие» черты. В Печорине автор замечает «какую-то нервическую слабость», «в его улыбке... что-то детское», в его коже «какую-то женскую нежность», в глазах какой-то «фосфорический блеск». Стремление через внешний облик обрисовать тончайшие оттенки характера героя обуславливало использование эпитетов и сравнений, невозможных в прозе Пушкина, вызвало распространенность предложений, так непохожих на краткую пушкинскую фразу. Но, как отметил это один из исследователей языка Лермонтова: «Вне круга описаний, рассуждений и психологических медитаций Лермонтов чаще всего остается верен пушкинскому принципу быстрого повествования, основанного на смене коротких, глагольных синтагм (не больше 15—18 слогов)».

Самоанализ — определяющая черта Печорина. Он отмечает в своем дневнике: «Я давно уж живу не сердцем, а головою. Я взвешиваю, разбираю свои собственные страсти и поступки с строгим любопытством, но без участия. Во мне два человека, один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его...»

Анализ приводит к обнаружению в характере героя противоречивых, даже, казалось бы, взаимоисключающих черт и устремлений, показывает их возникновение и развитие, вскрывает внутреннюю логику характера. Так, в своей исповеди Печорин объясняет Мери многие сложные изломы своей природы как результат столкновения с окружающей средой, с которой он, однако, порвать до конца не смог. Отсюда его уход в себя и болезненные проявления своей независимости.

Аналитическое раскрытие внутреннего мира героя дополняется обобщающими рассуждениями, придающими повествованию философско-публицистическое звучание. Эти рассуждения заключают в себе, как это наблюдается и в лирике Лермонтова, афористически отточенные формулы: «Если б все люди побольше рассуждали, то убедились бы, что жизнь не стоит того, чтоб об ней так много заботить-

ся», «Любовь, как огонь,— без пищи гаснет» и т. п. Часто суждения Печорина выглядят как парадоксы, свидетельствуя, однако, о его умении проникать в противоречия действительности. Подобными средствами впоследствии широко будет пользоваться Л. Толстой.

В процессе самоанализа и размышлений Печорин приходит к скептическому отношению к действительности. Скептицизм, порожденный им индивидуализм и эгоцентризм лежат в основе его понимания взаимоотношения людей: «Думая о близкой и возможной смерти, я думаю об одном себе: иные не делают и этого.— Друзья, которые завтра меня забудут или, хуже, взведут на мой счет бог знает какие небыллицы; женщины, которые, обнимая другого, будут смеяться надо мною, чтоб не возбудить в нем ревности к усопшему,— бог с ними!»

Скептицизм распространяется и на гораздо более широкие явления русской жизни. Говоря о людях прошлого, которые обладали верой, пусть наивной, но придававшей им силу воли, Печорин горестно сетует о своих современниках: «А мы, их жалкие потомки... мы не способны более к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного нашего счастья, потому что знаем его невозможность и равнодушно переходим от сомнения к сомнению...»

Результат такого скепсиса — душевная опустошенность. Уже в юности Печорин «истощил и жар души, и постоянство воли, необходимое для действительной жизни». «Я вступил в эту жизнь,— замечает он,— пережив ее уже мысленно; мне стало скучно и гадко, как тому, кто читает дурное подражание давно ему известной книги». Господствующим состоянием Печорина оказывается скука; это слово неоднократно повторяется в дневнике Печорина. Скука лермонтовского героя — результат неудовлетворенности собой и окружающей действительностью, своеобразное выражение протеста против нее.

Своему самоанализу Печорин придает действительное значение: «страсти,— записывает он,— не что иное, как идеи при первом своем развитии... Идеи — создания органические, сказал кто-то: их рождение дает уже им форму, и эта форма есть действие; тот, в чьей голове родилось больше идей, тот больше других действует». И в самом деле: в условиях 30-х годов, после разгрома восстания декабристов, анализ и самоанализ были свойственны передовым людям и имели, в конечном счете, действительное значение.

Жажда деятельности у Печорина не была убита скукой. Скучающему Печорину присущи «силы необъятные».

Однако побуждения к деятельности у обреченного на одиночество Печорина сугубо эгоистичны. Основа их — удовлетворение честолюбия; «честолюбие есть не что иное, как жажда власти,— утверждает Печорин,— а первое мое удовольствие — подчинять моей воле все, что меня окружает». При отчужденности Печорина от окружающей его среды властолюбие его сказывается прежде всего в отношениях к женщинам. Ярко характеризует лишенную объективного смысла деятельность опустошенного Печорина его признание об отношении к врагам: «...я люблю врагов, хотя не по-христиански. Они меня забавляют, волнуют мне кровь. Быть всегда настороже, ловить каждый взгляд, значение каждого слова, угадывать намерения, разрушать заговоры, притворяться обманутым, и вдруг одним толчком опрокинуть все огромное и многотрудное здание хитростей и вымыслов,— вот что я называю жизнью».

Но подобные самопризнания обнаруживают и глубоко таящееся непосредственное живое чувство, и жажду настоящей, устремленной ко благу деятельности. И это несмотря на слова Печорина о том, что он «утратил навеки пыл благородных стремлений», об острой боли, вызванной невозможностью их проявить. В Печорине не убиты мечты о назначении высокою. Эти мечты, постоянно звучащие в романе, привносят в него атмосферу романтики. «Княжна Мери» заканчивается проникновенными лирическими и вместе с тем романтическими строками, выражающими устремленность Печорина к активной деятельности: «Я, как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига; его душа сжилась с бурями и битвами, и, выброшенный на берег, он скучает и томится, как ни мани его тенистая роща, как ни свети ему мирное солнышко; он ходит себе целый день по прибрежному песку, прислушивается к однообразному ропоту набегающих волн и всматривается в туманную даль: не мелькнет ли там на бледной черте, отделяющей синюю пучину от серых тучек, желанный парус, сначала подобный крылу морской чайки, но мало-помалу отделяющийся от пены валунов и ровным бегом приближающийся к пустынной пристани...»

Лирическая напряженность особенно ощущается, когда речь идет о любви, когда Печорин предается воспоминаниям о ней. С не меньшей силой звучит лирическая нота и в

трактовке природы: в общении с нею протекают у Печорина самые искренние душевные переживания. Восприятие природы тесно связано с чувством любви. Это мы видим в первой записи, сделанной в Кисловодске, начинающейся с рассказа о каждодневных встречах Печорина с Верой. И хотя Печорин замечает, что, кроме женщины, он «на свете ничего не любил», впечатления природы оказываются сильнее влечения к женщинам: «Нет женского взора, которого бы я не забыл при виде кудрявых гор, озаренных южным солнцем, при виде голубого неба или внимая шуму потока, падающего с утеса на утес».

С лиризмом романа тесно связан тот иронический тон, в котором осуществляется самоанализ героя, разоблачающего и окружающее его общество и себя самого. Неожиданная исповедь Печорина Мери предварена фразой, сообщающей его искреннему признанию явно ироническое звучание. Иронично трехкратное упоминание «моей ундины» в рассказе о контрабандистке, ироничен и портрет ее. Ирония звучит во внезапных переходах Печорина от рассуждений на высокие темы к низменной действительности. Ирония, усиливаясь, переходит и в иные формы: она оборачивается сатирой в изображении бала в ресторации. Свообразно переплетаясь с лиризмом, ирония порождает трагические ноты. Трагизм слышится в рассуждениях Печорина.

В основе характера Печорина лежит то же противоречие, какое Белинский отмечал в лирических стихотворениях Лермонтова,— безверие в жизнь и чувства человеческие, при жажде жизни и избытке чувства. Это противоречие объясняет неустойчивость характера Печорина, сказывающуюся в несогласованности его разума и страстей, в постоянной смене чувств опустошенности и ощущений в себе сил необъятных, в постоянных переходах от великодушных порывов к черствому эгоизму, которые заставляют Максима Максимыча и Мери видеть в нем «странного человека».

Предельно острое восприятие действия действительно позволяет Печорину предвидеть ход событий. «Мои предчувствия меня никогда не обманывают»,— замечает он. Печорин предчувствует в самую первую встречу с Грушницким неизбежность конфликта с ним. Начиная любовную игру с Мери, он говорит: «...знакомаясь с женщиной, я всегда безошибочно отгадывал, будет ли она меня любить или нет...» Печорин предсказал гибель Вулича. Он склонен верить в предопределение. Однако резкий ум, умение анализировать ход со-

бытий заставляют его отказаться от фаталистической покорности судьбе. «И если точно есть предопределение, то зачем же нам дана воля, рассудок? почему мы должны давать отчет в наших поступках?» — справедливо спрашивает он в «Фаталисте».

Реалистический метод изображения характеров требовал соответствующей жанровой формы. Еще Пушкин отказался от поэмы и обратился к роману, правда, еще стихотворному («Евгений Онегин»), а вслед за тем стал разрабатывать прозаические жанры.

На путях от рассказов и повестей к роману мы наблюдаем такую промежуточную стадию, как циклизация повестей. Ее мы видим уже в «Повестях Белкина» Пушкина, в «Миргороде» Гоголя; Лермонтов идет дальше и пишет прозаический роман. Но и его роман состоит еще из пяти самостоятельных произведений, объединенных центральным героем. И после «Героя нашего времени» еще будут появляться романы, построенные в виде циклизации более или менее самостоятельных повестей, например «Кто виноват?» Герцена и др.

В соответствии с установкой на раскрытие «истории души человеческой», следуя жанровым традициям литературы и прежде занятой в первую очередь внутренним миром человека, большая часть повестей, три из пяти, составляют дневник Печорина. Но дневником в собственном смысле является только центральная повесть «журнала» — «Княжна Мери». «Тамань» и «Фаталист» скорее новеллы, рассказанные Печориным.

Роман сосредоточивает внимание именно на внутреннем мире героя. Занимательность сюжета ослаблена, так как судьба героя известна уже с середины произведения. Заинтересованность читателя достигается постепенным раскрытием загадочного характера героя.

Расположение повестей, нарушая хронологическую последовательность рассказываемых событий, первоначально производит впечатление чего-то случайного: случайность сюжетной связи повестей в романе словно бы отражает случайность событий в бесцельном существовании главного героя. Но, вчитываясь в роман, начинаешь понимать внутреннюю связь повестей в их последовательности, данной в романе, художественную оправданность и закономерность такой последовательности.

На раннем этапе развития реализма, к которому отно-

сится «Герой нашего времени», когда герой становился уже объектом изображения и не совпадал с автором, казалась необходимой мотивировка осведомленности рассказчика в его судьбе. В романе Лермонтова рассказчик знакомит читателя с главным героем сперва со слов встретившегося ему на Кавказе Максима Максимыча («Бэла»), затем на основании непосредственно наблюдаемой им встречи Максима Максимыча с Печориным («Максим Максимыч»), наконец — через дневник Печорина (три последних повести). В дальнейшем развитии литературы, с укреплением позиций реализма, оправдание знакомства рассказчика с персонажами отпадает, рассказчик исчезает из числа персонажей. Гончаров, Тургенев, Л. Толстой дают гораздо более объективированное, последовательно-реалистическое изображение.

Заинтересованный прежде всего в «истории души» героя, Лермонтов ведет повествование, постепенно углубляя раскрытие его душевного мира. Как в обрисовке портрета, так и в изображении героя в целом, Лермонтов идет от внешнего к внутреннему, от описания — к анализу, завершая рассказ обобщающими рассуждениями. Читатель первоначально знакомится с Печориным, показанным со стороны («Бэла», «Максим Максимыч»), затем — с его самооткрытием в дневнике; сначала узнает о его странных на первый взгляд поступках (первые три повести), потом о переживаниях, объясняющих их («Княжна Мери», повесть, занимающая более половины всего романа). Завершает роман философское обобщение судьбы героя («Фаталист»).

Расположение повестей обусловлено также и логикой ввода второстепенных персонажей, необходимых для решения основной задачи, стоявшей перед Лермонтовым, для объективного многостороннего раскрытия героя времени. Однако, противостоя окружающему обществу, Печорин, как и герой лермонтовской лирики, рассматривается прежде всего в отношении к любви, к дружбе, смерти. Это дается сперва через столкновения Печорина с простыми, естественными в своих чувствах людьми — с Бэлой, Максимом Максимычем, контрабандисткой (первые три повести), а затем с людьми своего круга («Княжна Мери», «Фаталист»).

Взаимоотношения Печорина с другими персонажами позволяют с особенной четкостью показать отличие от них Печорина, его ущербность и, одновременно, превосходство по сравнению с ними. Таким путем достигается подлинно

реалистическая многосторонность и исключительная рельефность изображения основного героя.

В отличие от Печорина, другие персонажи изображены не изнутри, не в самопризнаниях, а преимущественно извне — в их поступках, в их взаимоотношениях с Печориным, через их высказывания в диалогах. Когда с дальнейшим развитием реализма отпадет необходимость мотивировки осведомленности автора о судьбе героя, подобное различие между средствами изображения центрального героя и остальных окажется не нужным, что дополнительно обогатит возможности реалистического изображения.

Наиболее глубокое проявление характера Печорина, как уже упоминалось, обнаруживается в любви, хотя он и отрицает ее возможность. Бэла привлекла внимание Печорина цельностью непосредственной натуры. Но чувства Печорина к Бэле, как и все у Печорина, неустойчивы. Он говорит Максиму Максимычу: «Любовь дикарки немногим лучше любви знатной барыни; невежество и простосердечие одной так же надоедают, как и кокетство другой... Мне с нею скучно». Причину своего быстрого охлаждения Печорин видит ясно: «...во мне душа испорчена светом,— говорит он,— воображение беспокойное, сердце ненасытное; мне все мало». Бэла показана цельной, сильной, независимой натурой. Ее любовь поэтому подчеркивает значительность Печорина. В соотносении с Бэлой Печорин раскрывается одновременно и в своей любви к ней, и в жестокости, приведшей Бэлу в конце концов к трагической гибели, в превосходстве над Бэлой и в своей ущербности.

Еще рельефнее вырисовывается характер Печорина в любви к Вере. Незаурядная женщина светского круга, Вера вызвала наиболее сильное чувство Печорина. «Она единственная женщина в мире, которую я не в силах был бы обмануть», — замечает он. Но и по отношению к Вере Печорин не свободен от проявления эгоцентризма. «С тех пор, как мы знаем друг друга, ты ничего мне не дал, кроме страданий», — говорит Вера Печорину. Печорин не мог связать свою жизнь и с любой другой любимой женщиной. «Я готов на все жертвы, кроме этой; двадцать раз жизнь свою, даже честь поставлю на карту... но свободы моей не продам», — заявляет он, почти повторяя известные слова Онегина.

Неприятие Печориным фальши светского общества и насквозь фальшивое собственное поведение в романе с Ме-

ри показывают, в отличие от Онегина, резкую противоречивость характера лермонтовского героя.

Раскрытие характера Печорина дается в романе и в изображении его дружеских связей, точнее, приятельских отношений, взаимоотношения Печорина с Грушницким и особенно с Максимом Максимычем и доктором Вернером.

Подобно Печорину, Грушницкий выделяется на фоне окружающего общества своей необычностью. Но только то, что у Печорина является проявлением существа характера, у Грушницкого — одна поза. Он лишь драпируется в необыкновенные чувства, возвышенные страсти и исключительные страдания.

Отношение Грушницкого к Печорину не сводится к одному какому-нибудь чувству. Он завидует Печорину и поэтому ненавидит его, но ему льстят приятельские с ним встречи. Следование реалистическому методу позволило Лермонтову показать и в Грушницком изредка пробивающиеся сквозь толщу фальши и лжи искренние человеческие чувства (например, в сцене дуэли). Но прежде всего через Грушницкого реалистически дана светская среда в ее пустоте и пошлости. Печорин даже в своих самых низменных побуждениях, в том, в чем обнаруживает принадлежность к этой среде, оказывается стоящим выше ее.

Печорин и Вернер — разночинец, «скептик и матерьялист... а вместе с этим поэт» — во многом родственные натуры; но дружба и между ними оказывается невозможной. Причины к тому лежат в них обоих. Печорин признается: «...мы друг друга скоро поняли и сделались приятелями, потому что я к дружбе не способен: из двух друзей всегда один раб другого, хотя часто ни один из них в этом себе не признается; рабом я быть не могу, а повелевать в этом случае — труд утомительный, потому что надо вместе с этим и обманывать; да притом у меня есть лакеи и деньги!» В свою очередь, Вернер, при всей незаурядности, не все понимал и принимал в Печорине.

Подобно тому как на подлинную любовь оказалась способной простая, далекая от светского и даже вообще цивилизованного общества Бэла, искреннее и теплое дружеское чувство к Печорину испытывает близкий к народу человек, скромный армейский офицер Максим Максимыч.

Максим Максимыч — образ простого «маленького человека», появившийся в русской литературе впервые в произведениях Пушкина и Гоголя. Этот образ вошел в лите-

ратуру начала тридцатых годов отнюдь не однотонным. По-разному проявляется глубокая человечность этих «маленьких людей», при всей их угнетенности существовавшими порядками, при всей безнадежности и трагичности их личных судеб в повести Пушкина «Станционный смотритель» и в гоголевских петербургских повестях. Пушкиным же начата традиция изображения близких к народу, цельных натур «маленьких людей», верных тому, что они считают своим долгом, самоотверженно отдающихся своему скромному и незаметному труду, но не поднимающихся до какого бы то ни было протеста против тяжелых условий своего существования (капитан Миронов). К этим последним должен быть отнесен и Максим Максимыч — скромный, сердечный, сдержанный в своих чувствах, по словам рассказчика, «человек достойный уважения».

Некоторые черты характера Печорина импонируют Максиму Максимычу. Но и он, встретившись с Печориным, вынужден признать невозможность подлинной дружбы с опустошенными светскими людьми. Обиженный холодностью Печорина, он говорит ему: «Где нам, необразованным старикам, за вами гоняться!.. Вы молодежь светская, гордая: еще пока здесь, под черкесскими пулями, так вы туда-сюда... а после встретишься, так стыдитесь и руку протянуть нашему брату».

При всей обаятельности Максима Максимыча, при всем том, что его естественность и простота несомненно привлекали к нему Печорина, его простоватость и наивность, его смирение — до известной степени объясняют холодное, даже грубое отношение к нему главного героя романа и невозможность между ними внутренней близости. Но, с другой стороны, при несомненном превосходстве Печорина над Максимом Максимычем обращение его с этим, так расположенным к нему стариком говорит о его замкнутости, его эгоизме, даже черствости. В процессе позднейшего развития русской действительности подобные характеры развивались в разных направлениях. Их смирение, как отмечал это еще Аполлон Григорьев, могло легко обратиться «из высокого в баранье». Но возможно было развитие подобных цельных натур в активно протестующие против общественных условий тогдашней русской действительности. Таких героев показали впоследствии Островский (Катерина), в особенности же — революционно-демократическая литература — Некрасов, Чернышевский и др.

Одиночество Печорина, опустошенность и постоянно одолевавшая его скука настойчиво ставят перед ним вопрос о смерти. И отношение Печорина к смерти дается Лермонтовым путем сопоставления с другими персонажами. Мотивами смерти роман насыщен обильно. Погибают Бэла, Грушницкий, Вулич, наконец, сам Печорин. Все они умирают преждевременно и, за исключением Печорина, обстоятельность гибели которого остаются неизвестными, насильственной смертью.

Так, Вулич — исключительно сильная натура, подобная печоринской. «Я пристально посмотрел ему в глаза; но он спокойным и неподвижным взором встретил мой испытующий взгляд, и бледные губы его улыбнулись», — характеризует Печорин Вулича непосредственно перед выстрелом. Но спокойствие Вулича было, конечно, только внешним. Вулич напоминает доктора Вернера. Оба они очень близки к Печорину, но вместе с тем Печорин решительно противостоит им своей последовательностью. В самом деле, в отличие от Вулича, Печорин много и действительно спокойно думает о смерти. Он холодно замечает: «Я когда угодно готов подвергнуть себя смерти». Отправляясь на дуэль, он думает: «Что ж? Умереть так умереть! потеря для мира небольшая; да и мне самому порядочно уж скучно. Я — как человек, зевающий на бале, который не едет спать только потому, что еще нет его кареты. Но карета готова... прощайте!.. После этого стоит ли труда жить?»

Основой такого безразличия к смерти у Печорина было его безразличие к жизни, обусловленное одиночеством. Но эта запись заканчивается характерным признанием: «...а все живешь — из любопытства: ожидаешь чего-то нового... Смешно и досадно!»

Трепетно ожидать, стремиться к новому свойственно активной натуре Печорина. В деятельном, активном начале таких людей, как Казбич, Азамат, контрабандистка, скрыта тайна их обаяния для Печорина. Все эти персонажи — естественные характеры, близкие к природе, волевые, энергичные, действенные. Своей активностью они отличаются от других детей природы, от Бэлы, от Максима Максимыча, с которыми их объединяет цельность натур. Каждый из них своеобразная личность: собранный, волевой Казбич, неуравновешенный, пылкий юноша Азамат, своевольная контрабандистка. Каждый из них проявляет свою активность в естественных для него условиях жизни. Со-

циальная и духовная невозможность для Печорина действовать в духе этих героев лишний раз подчеркивает неизбежность его ухода в себя, мучительных размышлений, обреченности на пустоту жизни.

Но при всей противоречивости облика Печорина бесспорно его превосходство над примитивными характерами «простых» персонажей.

Второстепенные персонажи «Героя нашего времени» изображаются не только в отношениях к Печорину, но и во взаимоотношениях между собой. Показаны связи Максима Максимыча с горцами и с Бэлой, отношения между Грушницким и Мери и проч. Такое многостороннее изображение второстепенных характеров и требовало жанра романа. Однако подчиненность всех персонажей романа раскрытию центрального героя говорит еще о близости «Героя нашего времени» к романтическому жанру поэмы. Он подчеркивает лишний раз эгоцентризм Печорина. Печорин занят только самим собой и лишь по отношению к себе интересуется другими. Он проявляет власть над чужой душой (Бэла, Мери, Вера), управляет чувствами других людей (Грушницкий, Мери), испытывает собственную волю (Вулич, казак из «Фаталиста»).

Второстепенные персонажи не только обрисованы в связи с обстоятельствами, обусловившими своеобразие каждого, но и в определенности их судеб общими закономерностями времени. Искренние и душевно значительные люди из светской среды обречены на трагическую жизнь (Вера), цельные, непосредственные, близкие к народу природы начинают терять некоторые положительные свои качества (о Максиме Максимыче сказано недаром: «поневоле сердце черствеет и душа закрывается...»).

Реалистичны и речевые характеристики персонажей. Их речь индивидуализирована. Лермонтов достигает при этом широкого многоголосия. «Сказ Максима Максимыча, создавая оригинальное характеристическое освещение кавказской действительности... — оказывается необыкновенно емким. В него свободно вмещаются индивидуальные народно-поэтические стили горских удалцов — Азамата и Казбича. Он полон разнообразных семантически оправданных отражений стилей Печорина и самого автора» (Виноградов).

Помимо индивидуальных образов, роман содержит и групповые — прежде всего светского общества. Его представители даны одной-двумя чертами их внешнего облика,

чем, в действительности, они только и отличаются друг от друга, так как основное в них — пустота, ничтожество и пошлость: у одной бородавка, прикрытая фермуаром, у другой — фижмы, у третьего красная рожа, у четвертого сутуловатый стан и т. п. Эта манера изображения напоминает гоголевскую: сходная действительность при одинаковом понимании определила близкие средства ее изображения. И светское общество служит фоном, на котором с особой рельефностью выступает Печорин.

Печорин, при всей своей противоречивости, бесспорно, превосходит не только светское общество, но и всех остальных героев романа как сильная, богатая по своим возможностям личность. Но над ним стоит образ автора, очень близкий Печорину. Прав был Белинский, отмечавший, что «хотя автор и выдает себя за человека, совершенно чуждого Печорину, но он сильно симпатизирует с ним и в их взгляде на вещи — удивительное сходство». Но в освещении образа Печорина заключается превосходство автора над его героем.

Он отнюдь не склонен обвинять Печорина, он стремится понять его и указывает, что «мы почти всегда извиняем то, что понимаем». И хотя рассказчик составил себе о Печорине «не очень выгодное понятие», однако некоторые черты его характера показались ему «замечательными».

С момента появления романа в печати он вызвал очень противоречивые суждения. Полярными были, с одной стороны, замечания о нем Николая I, с другой — оценка, данная Белинским.

Николай I в письме к жене от 12/24 июня 1840 года писал: «Я прочел Героя до конца и нахожу вторую часть отвратительную, вполне достойную быть в моде... по моему убеждению это жалкая книга, показывающая большую испорченность автора».

Наоборот, роман «Герой нашего времени» был восторженно встречен передовой критикой в лице Белинского. При всем различии общественного положения и форм литературной деятельности между великим критиком и гениальным поэтом существовало несомненное внутреннее родство. Активная, волевая, полная кипучей энергии и резкой неудовлетворенности окружающим поэзия Лермонтова была близка Белинскому. В свою очередь, начавшееся за год до смерти поэта личное сближение его с Белинским (посещение его критиком во время ареста перед второй ссыл-

кой на Кавказ) должно было благотворно отозваться на дальнейшем развитии творчества Лермонтова.

В статьях о стихотворениях Лермонтова и «Герое нашего времени» Белинский с замечательной силой и убедительностью показал значение Лермонтова как великого национального русского поэта. Горячо, в противовес Шевыреву и другим реакционным критикам, взял он под защиту и образ Печорина: «Да, в этом человеке есть сила духа и могущество воли, которых в вас нет; в самых пороках его проблескивает что-то великое. ...Его страсти — бури, очищающие сферу духа; его заблуждения, как ни страшны они, острые болезни в молодом теле, укрепляющие его на долгую и здоровую жизнь...»

Печорин близок к Онегину, что было также отмечено еще Белинским: «Печорин — это Онегин нашего времени, герой нашего времени. Несходство их между собою гораздо меньше расстояния между Онегию и Печорою. Иногда и в самом имени, которое истинный поэт дает своему герою, есть разумная необходимость, хотя, быть может, и невидимая самим поэтом...» Оба они — «лишние люди», оба не только свободны от необходимости дела, но лишены и возможности действовать. Но между Печориным и Онегиным есть и существенное различие. По словам Чернышевского, «Печорин человек совсем другого характера и другой степени развития. У него душа действительно очень сильная, жаждущая страсти; воля у него действительно твердая, способная к энергической деятельности, но он заботится только лично о себе самом. Никакие общие вопросы его не занимают». Однако это отличие не только темпераментов, но и времени. «Герой нашего времени» — реалистическое отражение русской действительности 30-х годов XIX века. Роман выразил идеологию тех общественных сил, которые не могли смириться с безыдейностью и пошлостью господствовавших дворянских кругов, но, лишённые конкретных положительных общественных идеалов, противопоставляли мертвенности общества лишь стремление к личной свободе, к активной деятельности, выступая с индивидуалистическим протестом.

Тем не менее, как верно заметил один из современных исследователей, «в условиях последекабристской реакции именно индивидуальный бунт оказался не только романтическим заблуждением, но и исторически закономерным выражением освободительных тенденций времени». Изобра-

женная Лермонтовым внутренне деятельная натура Печорина с его максималистическими требованиями к жизни сохраняет свое активное эстетическое значение и в наши дни.

В небольшом произведении в прозе, написанном вскоре после «Героя нашего времени», «Кавказец» (1841), Лермонтов еще раз вернется к характеру, очень близкому к тому, который был показан в образе Максима Максимыча, раскрывая реальную обстановку, в которой он складывался.

«Кавказец» оказался его последним законченным прозаическим произведением. О том, какую невосполнимую утрату понесла литература из-за ранней смерти поэта, свидетельствует и тот грандиозный замысел, о котором он рассказывал в 1840 году Белинскому: создать своеобразную историческую трилогию, изобразив в ней жизнь России от екатерининского времени до конца 1820-х годов.

Но и то, что успел сделать Лермонтов, по-настоящему вступивший в литературу всего за четыре года до своей смерти, не только показывает силу его творческого гения, но составляет драгоценнейший вклад, внесенный им в сокровищницу русского художественного слова.



**ПОЭЗИЯ  
НАРОДНОГО  
ПОДВИГА**

(Повесть «Тарас Бульба»  
Н. В. Гоголя)

I

На склоне лет, подводя итоги своей литературной жизни, Гоголь писал в «Авторской исповеди»: «Предмет мой была современность и жизнь в ее нынешнем быту». Он считал, что искусство по самой природе своей связано с современной жизнью, и потому писатель обязан быть «разрешителем современных вопросов» даже тогда, когда он обращается к исторической теме.

Именно так случилось с ним самим.

Повесть «Тарас Бульба», посвященная изображению событий очень давних времен, оказалась в сборнике «Миргород» в одном ряду с произведениями, в которых ставились самые острые вопросы современной жизни России. И недаром столь восторженный прием был оказан этой повести, а Белинский назвал ее «колоссальным созданием».

Такой своеобразной по содержанию и художественной форме, удивительно поэтической книги еще не знала история мировой литературы.

«Тарас Бульба» — историческая повесть, а нередко ее причисляют к жанру исторического романа. И для этого

есть немало оснований. Широта эпического охвата действительности и основательность в изображении народной жизни, многоплановость композиционного строения — все это позволяет видеть в гоголевской повести произведение, близкое к жанру исторического романа. Более того, в формировании и судьбе русского исторического романа «Тарас Бульба» — весьма заметная веха.

Развитие этого жанра в западноевропейской, да и русской литературе шло трудными путями. В XVIII и в самом начале XIX веков широкой известностью пользовались на Западе исторические романы Флориана, Мармонтеля, Жанлис. Собственно история играла в их произведениях лишь роль общего декоративного фона, на котором разыгрывались различные, главным образом любовные конфликты. В этих романах отсутствовали живые человеческие характеры как выразители конкретных исторических эпох, судьбы героев развивались изолированно и независимо от судеб истории.

Огромная заслуга в развитии европейского исторического романа принадлежала Вальтеру Скотту. Он освободил историческую тему от фантастики. История впервые стала приобретать в его произведениях не только реальные, жизненно достоверные очертания, но и глубинный, философский смысл. По этому поводу Бальзак в предисловии к «Человеческой комедии» справедливо заметил, что Вальтер Скотт возвысил роман «до степени философии истории». Совместив в своих романах изображение частного человека с изображением истории, Вальтер Скотт исследовал серьезные явления общественной жизни и ставил на материале прошлых эпох большие проблемы современной ему действительности.

Широко и в самых разнообразных жанровых формах использовали историческую тему писатели-декабристы — например, в поэме (Рылеев, Марлинский), думе (Рылеев), трагедии (Кюхельбекер), повести (Марлинский), романе (Ф. Глинка, Лунин). Обращаясь к историческому прошлому, декабристы прежде всего искали в нем сюжеты, которые позволили бы им ярко выразить свои гражданские идеалы — их патриотизм, их вольнолюбие, их ненависть к деспотизму. Но известная узость мировоззрения декабристов, присущая им недооценка роли народных масс в историческом процессе, — все это сказалось и в их художественно-исторических произведениях. Главное внимание



писателей было сосредоточено на изображении героической личности, романтически приподнятой и не связанной с народным движением. Достаточно вспомнить, например, Войнаровского из одноименной поэмы Рыльева или героя романа Глинки «Зиновий Богдан Хмельницкий, или Освобожденная Малороссия». В этих произведениях еще не было художественного исследования исторического прошлого, глубокого постижения духа эпохи. Писателей-декабристов больше занимали абстрактно-дидактические аналогии между веком минувшим и нынешним, поверхностные, а порой произвольные догадки, основывавшиеся главным образом на авторском воображении или интуиции. Как писал однажды Марлинский в письме к Н. Полевому по поводу его романа «Клятва при гробе господнем»: «Пусть другие роются в летописях, пытая их, было ли так, могло ли быть так во времена Шемяки? Я уверен, я убежден, что оно так было... в этом порукой мое русское сердце, мое воображение, в котором старина наша давно жила такою, как ожила у вас»<sup>1</sup>.

Уже Пушкин осознал недопустимость подобного обращения с историей. Он полагал, что писатель обязан объективно, без каких бы то ни было предрассудков понять прошлое, «его дело воскресить минувший век во всей его истине». Хотя Пушкин говорил здесь о жанре трагедии, но поставленная им задача была еще более злободневной для исторического романа.

Своим «Арапом Петра Великого», а затем и «Капитанской дочкой» Пушкин положил начало новому историческому роману в России — социальному по своему содержанию и реалистическому по своему методу. В это русло включается и «Тарас Бульба». Исторический роман нового типа, формировавшийся в 30-х годах XIX века в России, существенно отличался от вальтер-скоттовского романа.

В центре романов Вальтера Скотта — изображение жизни частного человека, более или менее случайно вовлекаемого в водоворот исторических событий. Но, даже став участником этих событий, он не сливается с ними органически. Личные интересы героя, как частного человека, могут так или иначе пересекаться с целями исторического движения, но никогда полностью не совпадают с ними. Такой метод освещения исторического прошлого ограничивал возможно-

<sup>1</sup> «Русский вестник», 1861, март, с. 328.

сти художника в изображении глубинных процессов истории и ее главных движущих сил — широких народных масс.

Этот недостаток в еще большей мере обнаруживается в исторической прозе Загоскина, Лажечникова, Вельтмана. Их произведения были проникнуты патриотическим чувством, они более или менее правдиво воссоздавали картины минувшей эпохи. Но особенности мировоззрения, как и масштаб дарования этих романистов, не позволяли им художественно исследовать подлинные пружины исторических событий и раскрыть характеры исторических деятелей во всей глубине и сложности свойственных им противоречий.

Автор «Тараса Бульбы» воспринял сильную сторону декабристской традиции, придав исторической теме яркую гражданскую направленность. Но он был свободен от свойственных писателям-декабристам схематизма и дидактики в истолковании исторического прошлого, а также характерного для их произведений одностороннего изображения оторванного от народной жизни героя. С необыкновенной широтой и эпическим размахом раскрывается в «Тарасе Бульбе» народное освободительное движение. Главный герой повести предстает как участник и выразитель этого движения.

Легко распорядившись историческим материалом, не производя ни одного конкретного исторического события, почти ни одного реального деятеля, Гоголь вместе с тем создал произведение искусства, в котором с гениальной художественной мощью раскрыл доподлинную историю народа или, как говорил Белинский, исчерпал «всю жизнь исторической Малороссии и в дивном, художественном создании навсегда запечатлел ее духовный образ»<sup>1</sup>.

Нет нужды искать конкретный исторический прототип Тараса Бульбы, как это делали некоторые исследователи. Как нет оснований предполагать, что сюжет повести запечатлел какой-то определенный исторический эпизод. Гоголь даже не заботился о точной хронологии изображаемых событий. В одних случаях кажется, что события отнесены к XV веку, в других — к XVI, а то и началу XVII века. В действительности писатель имел в виду нарисовать такую картину, в которой отразились бы наиболее типичные, коренные черты всей национально-героической эпопеи украинского народа.

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VI, АН СССР, М., 1955, с. 661.

В изображении Сечи и ее героев Гоголь сочетает историческую конкретность, характерную для писателя-реалиста и высокий лирический пафос, свойственный поэту-романтику. Органическое слияние различных художественных красок создает поэтическое своеобразие и обаяние «Тараса Бульбы».

Белинский, первый среди современных Гоголю критиков угадавший своеобразие этой повести, писал, что она представляет собой не что иное, как «отрывок, эпизод из великой эпопеи жизни целого народа». Здесь — объяснение жанровой оригинальности созданного Гоголем художественного чуда. Белинский называл это произведение повестью-эпопеей, народно-героической эпопеей. «Если, в наше время, возможна гомерическая эпопея, то вот вам ее высочайший образец, идеал и прототип!»<sup>1</sup>

В гоголевской повести вырисовывается перед нами вся жизнь казачества — его частный и общественный быт, его жизнь в мирное и военное время, его административный уклад и повседневные обычаи. Поразительная емкость «Тараса Бульбы», композиционный размах и глубина его содержания — вот что существенно раздвигает жанровые границы этой уникальной повести-эпопеи и делает ее одним из замечательных явлений в истории русского исторического романа.

## II

Работа Гоголя над «Тарасом Бульбой» отражала давний интерес писателя к украинской теме. Его детство и юность прошли на Украине. Там впервые зародилась в нем любовь к этой древней, прекрасной земле, к ее истории и культуре. Приехав после окончания Нежинской гимназии в Петербург, Гоголь неожиданно для себя почувствовал здесь атмосферу глубокого интереса к украинской культуре.

То были годы широкого увлечения идеей народности. Передовая часть русского общества резко выступала против раблепия господствующих классов перед всем иноземным и отстаивала необходимость вдумчивого изучения богатой национальной культуры России. Писатели всё чаще обращались к изображению жизни простого народа, использовали в своих произведениях образцы фольклора, бо-

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. I, с. 304.

гатства народного языка. Эти факты отражали общий процесс демократизации русской литературы. В той же связи следует рассмотреть пробудившийся в первой трети XIX века в прогрессивных слоях русского общества интерес к Украине, к ее самобытной культуре, героической истории, ее быту, ее поэтическим народным преданиям и легендам. Столичные журналы в это время часто печатают произведения украинских писателей, причем не только в переводах, но и на украинском языке. Широкое распространение получают изданные в Петербурге и Москве книги по истории Украины, сборники украинского фольклора. В 1829 году, сразу же после выхода в свет «Полтавы», Пушкин задумал написать обширное научное исследование — «История Украины».

«Здесь так занимает всех все малороссийское...» — с восхищением писал Гоголь матери в том же 1829 году из Петербурга.

В такой атмосфере пробуждается у молодого писателя интерес к украинской теме. Он выпускает один за другим два цикла произведений, объединенных общим замыслом и заглавием — «Вечера на хуторе близ Диканьки». Шумный успех этой книги побудил писателя продолжать работу над украинской темой. Несколько лет спустя вышел его новый сборник повестей — «Миргород», в котором впервые увидел свет «Тарас Бульба».

Украинская казаческая эпопея, длившаяся на протяжении более двух столетий (XVI—XVII), — одно из героических событий мировой истории. Горсть бежавших от закрепощения крестьян, выросшая вскоре в грозную запорожскую вольницу и ставшая фактически хозяином всего среднего и южного Приднепровья, наводила в течение многих десятилетий страх на турок, татар и польскую шляхту, зарившихся на украинскую землю.

Занимая выгодное положение на торговых путях между Балтийским и Черным морями, Западом и Востоком, Украина с давних времен служила приманкой для захватнических помыслов ее соседей. На протяжении многих столетий богатые украинские земли подвергались опустошительным набегам татар и турок, литовских и польских завоевателей. В XIV веке Украина была захвачена Великим княжеством Литовским. Непрерывно усиливавшаяся польская шляхта пыталась со своей стороны не только отторгнуть Украину, но и одновременно закабалить Литву.

До 1569 года Украина, Литва и Польша были объединены федеративным союзом. Украина сохраняла относительную автономию в различных областях внутренней политики: законодательной, административной, судебной. И эта относительная самостоятельность служила помехой экспансии польской шляхты на юго-восток. Шляхта давно уже поглядывала с воодушевлением на плодородные земли Украины и искала подходящего повода, чтобы ими завладеть.

Но сделать это было не так просто. Ничем не прикрытый разбой мог вызвать международные осложнения. В Варшаве сочли целесообразным его замаскировать и придать ему внешнюю видимость законного акта. Так родилась идея объединения двух церквей — православной и католической, открывавшего перед шляхтой возможность экономического и политического подчинения и литовского и украинского народов. 28 июня 1569 года в Люблине на собрании сейма обсуждался вопрос о «равноправном» объединении трех народов. Спустя два дня была провозглашена так называемая Люблинская уния, утвердившая объединение Польши, Литвы и Украины в единое государство, с единым сенатом, войском и казной. Формальное «равноправие», положенное в основу унии, означало на самом деле для Украины, как и для Литвы, полное лишение национальной независимости и подчинение шляхетской Польше.

С этого момента ведет свое начало эпоха, по выражению летописца Грабянки, «лядского ига», продолжавшаяся много десятилетий. Началась жестокая колонизация Украины. Вскоре после Люблинского сейма польский король Сигизмунд II Август разослал универсал, в котором предписывалась специальная форма присяги для украинцев на верность польской короне. Документ этот заканчивался наглой угрозой: «А кто бы совершить эту присягу воспротивился, у того, как у сопротивляющегося власти нашей и государственному закону, имене конфисковать будем»<sup>1</sup>.

Огнем и мечом пыталась шляхта покорить и ополячить украинский народ. Повсюду на Украине насаждалась польская администрация. Она грубо попирала национальное достоинство народа, оскорбляя его религиозные верования, культуру, обычаи. Польские шляхтичи наводнили Украину, «як чорни хмари», по словам народной песни. В 1588 го-

<sup>1</sup> «Архив юго-западной России», ч. II, т. I, Киев, 1861, с. XXIII—XXIV.

ду был введен так называемый «земельный кадастр», закрепивший право собственности на землю лишь за шляхтой и отнявший это право у крестьян. На Украине образовались громадные владения польских магнатов. Они захватывали земли вместе с проживавшими на них людьми. Одному лишь магнату Конецпольскому принадлежало на Украине семьсот сорок сел и сто семьдесят местечек и городов, а Вишневецкий владел почти всей Полтавщиной — сорока тысячами хозяйств. В таких чудовищных формах осуществлялся процесс закрепощения украинского народа.

Крестьяне ожесточенно сопротивлялись паншине и спасались бегством на юг Украины, в район Запорожья, ставшего в XVI веке средоточием казацкой вольницы. Сюда, в низовье Днепра, стекались все, кто «не приобыкли невольничьей службе»<sup>1</sup>.

Так возникло казачество. Прекрасно сказал Гоголь: «Его вышибло из народной груди огниво бед». Презрение к богатству, смелость, воля, неукротимая энергия, свободолюбие, патриотизм — вот черты характера этих людей. «Здесь были те, — пишет Гоголь в «Тарасе Бульбе», — которые дотоле червонец считали богатством». Бедняк, вчерашний раб становился здесь не только хозяином своей судьбы, но и человеком, несущим на себе ответственность за судьбу всего народа.

И бытовая уклад, и административное устройство, и характер взаимоотношений между людьми — все было необычно и своеобразно в Сечи. Это был вооруженный лагерь. Жили в нем люди молодые и старые, но без семей. В перерывах между военными походами они занимались иногда земледелием, а чаще всего охотничьим и рыболовным промыслом. Здесь царил суровая дисциплина, особенно в походе. Каждое землячество (курень) возглавлялось выборным куренным атаманом, который подчинялся выборному главному начальнику коша, или общины, — кошевому атаману. Таково было административное устройство Сечи. Запорожское войско состояло из полков, в свою очередь подразделявшихся на сотни и десятки. Все должности командирские, вплоть до самого гетмана, управлявшего всем войском, были выборные. Вооружение казака состояло из сабли и ружья. Кроме того, запорожское войско имело еще пушки.

<sup>1</sup> «Летопись Самовидца о войнах Хмельницкого», М., 1846, с. 2.

На широких степных просторах проявлялись отвага и удаль казаков, их мужество и жажда бранных подвигов. Слава об этих подвигах распространялась далеко за пределами Украины. Присмирели татары, вынужден был умерить свои аппетиты турецкий султан. Могучая Запорожская Сечь стала вскоре своеобразной сторожевой заставой на южных и юго-восточных границах Украины. На своих легких «чайках» запорожцы смело пересекали море и «шарпали» берега Османской империи и дважды подходили к ее столице — Константинополю. Они держали в страхе татар и турок, безнаказанно прежде грабивших украинские земли. Летописец Грабянка приводит любопытное изречение «Солтана Турского»: «Когда окрестные панства на мя восстают, я на обидве уши сплю, а о Козаках мушу единым ухом слухати»<sup>1</sup>.

Стихийно образовавшееся в низовье Днепра казачество создавало все более серьезную угрозу для польских феодалов. Поначалу они относились к Запорожской Сечи более или менее терпимо, рассматривая ее как своеобразную сторожевую заставу от внешних врагов — татар и турок. Но шляхта не питала иллюзий относительно возможных последствий близкого соседства с казачеством. Чтобы привлечь на свою сторону верхушку казачества и тем самым обезглавить самую Сечь, шляхта решает создать привилегированный слой среди казаков. В специальной грамоте польский король предложил князю Андрею Коширскому уговорить часть казаков записаться в реестр, а остальных ослушников «за горло имать и карать».

Ухудшавшееся с каждым годом положение украинского крестьянства увеличивало число беглых в Сечи и стало приводить к открытым вооруженным столкновениям с Польшей. В 1590 году Сигизмунд III издал универсал, в котором предписывал создать на Днепре в районе Кременчуга крепость с мощным военным гарнизоном для наблюдения за Запорожской Сечью. В том же году польский сейм решил поставить во главе казаков облеченного неограниченной властью коронного гетмана. Положение в Приднепровье становилось все более напряженным. Запорожская вольница созревала для открытой борьбы с самыми сильными врагами украинского народа. Начались крупные восстания.

<sup>1</sup> «Летопись Григория Грабянки». Киев, 1854, с. 20.

В 1591—1593 годах вспыхнуло первое восстание, возглавляемое запорожским гетманом Косинским. Под знаменем гетмана стали не только казаки, но и значительные массы крестьян и даже горожан. Повстанцы предавали огню шляхетские усадьбы и беспощадно уничтожали польских угнетателей. Однако успешно начатое восстание было вскоре задушено. Косинский же, пытавшийся впоследствии снова поднять казаков против Польши, был убит в бою.

В 1594 году в Подолии началось восстание во главе с атаманом Наливайко, продолжавшееся до весны 1596 года и охватившее всю Правобережную Украину. Героический образ Наливайко воспет в произведениях украинской народной поэзии, Рылеева и Шевченко.

История Украины конца XVI — начала XVII столетия отмечена и другими крупными восстаниями, выдвинувшими таких видных деятелей, как Лобода, Тарас Федорович (Трясило), Гуня, Острица. Последнее имя привлекало к себе особое внимание Гоголя. «Молодой, но сильный духом» Острица упоминается в «Тарасе Бульбе». Он возглавил «несметную казацкую силу» из восьми двенадцатитысячных полков, под знамена которых встали прибывшие от Чигирина и Переяслава, от Батурина и Глухова, от низовья днепровского и его верховий. И в этой могучей рати, пишет Гоголь, отборнейшим полком предводил Тарас Бульба. Острица должен был стать героем незаконченного исторического романа Гоголя «Гетьман».

С именем Острицы был связан замечательный период национально-освободительной борьбы Украины. Поражение, нанесенное Острицей Николаю Потоцкому, было одним из самых страшных поражений от казаков, которое потерпело «Посполитое рушение» до восстания Богдана Хмельницкого. Опасаясь полного разгрома, Польша заговорила о мире, который она же сама впоследствии вероломно нарушила, предательски убив гетмана Острицу и его приближенных.

Но борьба продолжалась. Сечь не складывала оружия. Она оставалась, по меткому слову Гоголя, «своевольной республикой», откуда разливалась «воля и казачество на всю Украину».

«Соединяя с умом хитрым и острым щедрость и бескорыстие, казаки страстно любят свободу; смерть предпочитают рабству и для защищения независимости часто восстают против притеснителей своих — поляков; в Украине

не проходит семи или осьми лет без бунта», — так писал иностранный наблюдатель, проживший более семнадцати лет на Украине, на польской службе, в качестве старшего капитана артиллерии и королевского инженера, француз по национальности Гильом ле Вассер де Боплан<sup>1</sup>. Далекое не беспристрастному свидетелю удалось в данном случае верно подметить накал той великой борьбы, которую вел украинский народ против своих притеснителей.

Изображение этой борьбы и легло в основу «Тараса Бульбы».

### III

Работе Гоголя над «Тарасом Бульбой» предшествовало тщательное, глубокое изучение исторических источников. Среди них следует назвать знаменитую «Историю Русов» Г. А. Полетики, авторство которой долгое время бесосновательно приписывалось белорусскому архиепископу Георгию Конисскому, «Описание Украйны» Боплана, «Историю о казаках запорожских» Мышецкого, рукописные списки украинских летописей — Самовидца, Величко, Грабянки и т. д.

Но эти источники не удовлетворяли вполне Гоголя. В них многого ему не хватало: прежде всего — характерных бытовых деталей, живых примет времени, истинного понимания минувшей эпохи. Специальные исторические исследования и летописи казались писателю слишком сухими, вялыми и, в сущности, мало помогающими художнику постигнуть дух народной жизни, характеры, психологию людей. «Я к нашим летописям охладел, — писал он в 1834 году слависту И. Срезневскому, — напрасно силясь в них отыскать то, что хотел бы отыскать». И далее остроумно замечает, что эти летописи, создававшиеся не по горячему следу событий, а «тогда, когда память уступала место забвению», напоминают ему хозяина, прибившего замок к своей конюшне после того, как лошади уже были украдены.

Среди источников, которые помогли Гоголю в работе над «Тарасом Бульбой», был еще один, важнейший: народные украинские песни, особенно исторические песни и думы.

Гоголь был знатоком и ценителем народной песни. Он

<sup>1</sup> Г. де Боплан. Описание Украйны. СПб, 1832, с. 7.

считал украинскую народную песню драгоценным кладом для историка и поэта, желающих «выпытать дух минувшего века» и постигнуть «историю народа». В этом отношении, подчеркивает Гоголь в статье «О малороссийских песнях», украинская народная песня — «все: и поэзия, и история, и отцовская могила». Кто не прикоснулся к этому источнику, «тот ничего не узнает о протекшем быте этой цветущей части России». В народной песне историк не должен искать подтверждения конкретных исторических фактов или их точных хронологических обозначений. «Но когда он захочет узнать верный быт, стихи характера, все изгибы и оттенки чувств, волнений, страданий, веселий изображаемого народа, когда захочет выпытать дух минувшего века, общий характер всего целого и порознь каждого частного, тогда он будет удовлетворен вполне; история народа разоблачится перед ним в ясном величии».

Такую поэзию способен создать только тот народ, который имеет великое героическое прошлое, «если натиски насилий и непреодолимых вечных препятствий не давали ему ни на минуту уснуть и вынуждали из него жалобы и если эти жалобы не могли иначе нигде выразиться, как только в его песнях». Чем содержательнее и героичнее история народа, тем более художественна его устная поэзия. Такую поэзию создал украинский народ.

«Моя радость, жизнь моя! песни! как я вас люблю! — писал Гоголь в 1833 году своему другу М. Максимовичу. — Что все черствые летописи, в которых я теперь роюсь, пред этими звонкими, живыми летописями!.. Я не могу жить без песен. Вы не понимаете, какая это мука». Гоголь видел в фольклорной песне «народную историю, живую, яркую, исполненную красок, истины, обнажающую всю жизнь народа».

Из летописных и научных источников Гоголь черпал исторические сведения, необходимые ему фактические подробности, касающиеся конкретных событий. Думы и песни же давали ему нечто еще более существенное. Они помогали писателю понять дух народа, его национальный характер, живые черты его быта. Он извлекает из фольклорной песни сюжетные мотивы, порой даже целые эпизоды. Например, драматическая повесть о Мосии Шиле, попавшем в плен к туркам и затем обманувшем их и вызволившем из вражеского плена всех своих товарищей, навеяна Гоголю известной украинской думой о Самойле Кишке.

Да и образ Андрия создан под несомненным влиянием украинских дум об отступнике Тетеренке и изменнике Савве Чалом.

Важно отметить, что те или иные образы или детали фольклорных произведений Гоголь переосмысливает в соответствии со своей художественной концепцией и наполняет их при этом новым идейным содержанием. Например, используя думу о Самойле Кишке, он существенно изменил все звучание эпизода. Вовсе устранен здесь мотив фанатической верности православию. Мосий Шило, в отличие от своего фольклорного прототипа, чтобы спасти себя и товарищей, охотно обвил свою голову чалмой и «истоптал ногами святой закон». Казаки спасаются не благодаря фатальному случаю, ниспосланному свыше в награду за их верность православию, как в думе, но благодаря личной сметливости и находчивости Шила.

Гоголь многое берет в народной поэзии, но берет, как художник чуткий и восприимчивый к ее художественному строю, со своим отношением к действительности, к материалу. Поэтика народной песни оказала огромное влияние на всю художественно-изобразительную систему «Тараса Бульбы», на язык повести.

Яркий, живописный эпитет, красочное сравнение, характерный ритмический повтор — все эти приемы усиливали песенное звучание стиля повести. «Не достойна ли я вечных сожалений? Не несчастна ли мать, родившая меня на свет? Не горькая ли доля пришла на часть мне? Не лютый ли ты палач мой, моя свирепая судьба?» Или: «Кудри, кудри он видел, длинные, длинные кудри, и подобную речному лебедю грудь, и снежную шею...» Необыкновенно эмоциональная, лирическая окраска фразы, равно как и все другие ее художественные приметы, создает ощущение органической близости гоголевского повествования к стилю народной песни.

В повести широко использован былинно-песенный прием распространенных сравнений.

«Оглянулся Андрий: пред ним Тарас! Затрясся он всем телом и вдруг стал бледен... Так школьник, неосторожно задравши своего товарища и получивши за то от него удар линейкою по лбу, вспыхивает, как огонь, бешеный выскакивает из лавки и гонится за испуганным товарищем своим, готовый разорвать его на части, и вдруг наталкивается на входящего в класс учителя: вмиг притихает бе-

шеный порыв и упадает бессильная ярость. Подобно ему, в один миг пропал, как бы не бывал вовсе, гнев Андрия. И видел он перед собою одного только страшного отца».

Сравнение становится столь распространенным, обширным, что вырастает словно в самостоятельную картину, которая на самом деле несколько не является самодовлеющей, а помогает конкретнее, полнее, глубже раскрыть характер человека или его душевное состояние.

«Тарас Бульба» имеет большую и сложную творческую историю. Он был впервые напечатан в 1835 году в сборнике «Миргород». В 1842 году во втором томе своих «Сочинений» Гоголь поместил «Тараса Бульбу» в новой, коренным образом переделанной редакции. Работа над этим произведением продолжалась с перерывами девять лет: с 1833-го года до 1842. Между первой и второй редакциями «Тараса Бульбы» был написан ряд промежуточных редакций некоторых глав.

Написав и даже напечатав свое произведение, Гоголь никогда не считал свою работу над ним законченной, продолжал неутомимо совершенствовать его. Вот почему произведения этого писателя имеют такое множество редакций.

«Миргородская» редакция «Тараса Бульбы» представляла собой во многом еще незрелое произведение. Схематически очерченные образы, как бы нарочито не развернутые конфликты, стилистическая недоввершенность — все это нуждалось в существенной доработке.

Интерес Гоголя к украинской истории после 1835 года несколько не ослабевал, а порой даже приобретал особую остроту, как это было, например, в 1839 году.

«Малороссийские песни со мною, — сообщает он историку Погодину в середине августа этого года из Мариенбада. — Запасаясь и тшусь сколько возможно надыхаться стариной». Гоголь в это время размышляет об Украине, ее истории, ее людях, и новые творческие замыслы будоражат его сознание. В конце августа того же года он пишет критику Шевыреву: «Передо мною выясняются и проходят поэтическим строем времена казачества и, если я ничего не сделаю из этого, то я буду большой дурак. Малороссийские ли песни, которые теперь у меня под рукою, навеяли их или на душу мою нашло само собою ясновидение прошедшего, только я чувую много того, что ныне редко случается. Благо-слови!»

Усилившийся осенью 1839 года интерес Гоголя к истории и к фольклору был связан с задуманной им драмой из украинской истории «Выбритый ус», а также с работой над второй редакцией «Тараса Бульбы». Пришлось снова обратиться к написанным в различное время черновым наброскам новой редакции, заново многое переосмыслить, устранять некоторые, случайно вкравшиеся противоречия и т. д. Интенсивная работа продолжалась в течение трех лет: с осени 1839 года до лета 1842 года.

Вторая редакция «Тараса Бульбы» создавалась одновременно с работой Гоголя над первым томом «Мертвых душ», то есть в период наибольшей идейно-художественной зрелости писателя. Эта редакция стала глубже по своей идее, своему демократическому пафосу, совершеннее в художественном отношении.

Чрезвычайно характерна эволюция, которую претерпела повесть. Во второй редакции она значительно расширилась в своем объеме. Вместо девяти глав в первой редакции — двенадцать глав во второй. Появились новые персонажи, конфликты, ситуации. Существенно обогатился историко-бытовой фон повести, были введены новые подробности в описании Сечи, сражений, заново написана сцена выборов кошевого, намного расширена картина осады Дубно и т. п.

Самое же главное в другом. В первой, «миргородской» редакции «Тараса Бульбы» движение украинского казачества против польской шляхты еще не было осмыслено в масштабе общенародной освободительной борьбы. Именно это обстоятельство побудило Гоголя к коренной переработке всего произведения. В то время как в «миргородской» редакции «многие струны исторической жизни Малороссии» остались, по словам Белинского, «нетронутыми», в новой редакции автор исчерпал «всю жизнь исторической Малороссии». Ярче и полнее раскрывается здесь тема народно-освободительного движения, и повесть в еще большей мере приобретает характер народно-героической эпопеи.

С подлинно эпическим размахом написаны во второй редакции батальные сцены.

Вышколенному, но разобщенному воинству польской шляхты, в котором каждый отвечает только за себя, Гоголь противопоставляет сомкнутый, железный, проникнутый единым порывом строй запорожцев. Внимание писателя

почти не фиксируется на том, как сражается тот или иной казак. Гоголь неизменно подчеркивает слитность, общность, мощь всей Запорожской рати. Вспомним эпизод из первой редакции, когда казаки «под свист пуль» несутся «вдохновенно» на врага: «...без всякого теоретического понятия о регулярности, они шли с изумительной регулярностью, как будто бы происходившею от того, что сердца их и страсти били в один такт единством всеобщей мысли. Ни один не отделялся; нигде не разрывалась эта масса». «То было зрелище, — продолжает Гоголь, — которое могло быть достойно передано лишь кистью живописца. Французский инженер, воевавший на стороне врагов Сечи, бросил фитиль, которым готовился зажечь пушки, и, забывшись, стал бить в ладони и кричать: «браво, месье запороги!»

Этот яркий, но несколько театральный эпизод претерпел затем существенную эволюцию. Он разворачивается здесь в большую батальную картину, эпическую по своей широте.

Подвергается серьезной переработке образ Тараса Бульбы: он становится социально более выразительным и психологически цельным. Если в «миргородской» редакции он перессорился со своими товарищами из-за неравного дельца добычи — деталь, явно противоречившая героическому характеру Тараса Бульбы, — то в окончательном тексте повести он «перессорился с теми из своих товарищей, которые были наклонны к варшавской стороне, называя их холопьями польских панов». Подобное усиление идейного акцента мы находим и в ряде других случаев. Из «охотника до набегов и бунтов» Тарас превращается в «законного» защитника угнетенного народа. Усиливается патриотическое звучание образа. Именно во второй редакции Тарас произносит свою знаменитую речь о том, «что такое есть наше товарищество».

Некоторые важные изменения претерпевает и образ Андрия. Он приобретает ощутимо большую психологическую определенность. Гоголю удастся преодолеть прежде присущую образу Андрия известную схематичность и однолинейность. Внутренний мир его переживаний становится более емким, сложным. Его любовь к полячке теперь не только глубже мотивируется, но и получает более яркую эмоциональную, лирическую окраску.

Словом, во второй редакции повесть превращается в широкое лирико-эпическое полотно, ставшее, по выражению

Белинского, «бесконечно прекраснее». Именно во второй редакции повесть приобрела ту поэтическую емкость и завершенность формы, которая отличает это великое произведение русской классической литературы.

#### IV

«Тарас Бульба» — не первое произведение Гоголя, в котором он обратился к изображению национально-освободительной борьбы украинского народа. Достаточно вспомнить повесть «Страшная месть», вошедшую в цикл «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Правда, исторический сюжет раскрывается в этом произведении отчасти еще в условно-романтической манере, события реальной истории причудливо переплетаются с элементами фольклорной легенды и сказки. Но в повести отчетливо выражена национально-патриотическая идея. Борьба Данилы Бурульбаша и его соратников против польских шляхтичей звучит в «Страшной мести» с большой патетической силой.

Почти одновременно, но несколько в ином художественном плане пытался решить Гоголь занимавшую его историческую тему в незавершенном романе «Гетьман», над которым работал в начале 30-х годов. Дошедшие до нас отрывки романа дают возможность судить о широте, но вместе с тем и об известной противоречивости гоголевского замысла. Реалистические тенденции в изображении крупных исторических событий, а также некоторых вымышленных персонажей неожиданно столкнулись здесь с приемами старой «риторической» школы, и произведение начинало утрачивать внутреннюю художественную цельность. Вероятно почувствовав это, Гоголь потерял интерес к роману и оставил его незавершенным. Но опыт, который писатель приобрел в процессе работы над «Страшной местью» и «Гетьманом», не прошел для него даром.

В статье «О преподавании всеобщей истории», написанной почти одновременно с началом работы над «Тарасом Бульбой», есть несколько строк, существенных для понимания этой повести: «Все, что ни является в истории: народы, события — должны быть непременно живы и как бы находиться пред глазами слушателей или читателей, чтоб каждый народ, каждое государство сохраняли свой мир, свои краски, чтобы народ со всеми своими подвигами и

влиянием на мир пронеслся ярко, в таком же точно виде и costume, в каком был он в минувшие времена. Для того нужно собрать не многие черты, но такие, которые бы высказывали много, черты самые оригинальные, самые резкие, какие только имел изображаемый народ». Хотя Гоголь не касается здесь специфических задач, стоящих перед автором исторического романа, но цитированные строки помогают многое понять не только в теоретических взглядах Гоголя на историю, но и в его художественно-историческом методе. То новое, что содержалось в повести «Тарас Бульба» и отличало ее от предшествующих произведений Гоголя на историческую тему, было прежде всего связано с учетом «живых», «самых редких» черт народа, своеобразия его национального характера.

Новаторское значение «Тараса Бульбы» состояло в том, что главной силой исторических событий выступал в нем народ. Пушкин и Гоголь впервые в нашей отечественной литературе подошли к изображению народных масс как главной движущей силы исторического процесса, и это стало величайшим завоеванием русского реализма и, в частности, русского исторического романа XIX века.

В центре «Тараса Бульбы» — героический образ народа, борющегося за свою свободу и независимость. Никогда еще в русской литературе так ярко и глубоко не изображались размах и раздолье народной жизни. Каждый из героев повести, сколь бы он ни был индивидуален и своеобразен, чувствует себя составной частью народной жизни. В беспредельной слиянности личных интересов человека с интересами общенародными — поэтический пафос этого произведения.

Подлинного эпического размаха достигает изображение Гоголем Запорожской Сечи — этого гнезда, «откуда вылетают все те гордые и крепкие, как львы!.. откуда разливаются воля и казачество на всю Украину». Созданный художником поэтический образ Сечи неотделим от ярких, могучих характеров, ее населяющих.

С необыкновенным сочувствием и симпатией рисует Гоголь картину общественного устройства Сечи, с характерной для нее атмосферой демократии и своеволия, суровой дисциплины и анархии, с ее «немногосложною управой» и системой, в которой «юношество воспитывалось и образовывалось... опытом». Весь бытовой и нравственный уклад Сечи содействовал воспитанию в людях высоких нравствен-



ных качеств. Отношения между кошевым и казаками основаны на принципах гуманности и справедливости. Власть кошевого отнюдь не влечет за собой необходимости слепого повиновения ему. Каждый из запорожцев мог быть избранным в кошевые атаманы, и каждый атаман в любой момент мог быть смещен.

Запорожская Сечь в изображении Гоголя — это царство свободы и равенства, это вольная республика, в которой живут люди широкого размета души, абсолютно свободные и равные. Сечь предстает в изображении Гоголя выразителем высокой демократической морали, здоровых норм общественных отношений, лишенных корысти и какой бы то ни было «дробности» мелочных житейских расчетов.

Конечно, в этой патриархальной демократии есть свои слабости. Гоголь не мог не видеть присущую казакам отсталость, относительно невысокий уровень их культуры, власть рутины, проникавшей в различные сферы их быта и общественной жизни. Все это свидетельствовало об известной ограниченности «странной республики» и заложенных в ней серьезных противоречий, исторически ускоривших ее гибель. Будучи верным правде жизни, Гоголь ничего этого не скрывает. Он далек от идеализации Сечи. Прославляя бессмертные подвиги запорожцев, писатель вместе с тем не приукрашивает их, не скрывает того, что удал в них сочеталась с беспечностью и разгулом, ратные подвиги — с жестокостью. Таково было время, таковы были нравы. «Дыбом стал бы ныне волос от тех страшных законов свирепства полудикого века, которые пронесли везде запорожцы», — пишет Гоголь. Но пафос его изображения — все-таки в другом. Запорожское казачество для Гоголя — это пример справедливого и здорового общественного устройства, основанного на принципах человечности и братства. Своей идейной устремленностью повесть вступала в резкий контраст с теми нормами общественной морали, которые насаждала современная писателю официальная Россия. Историческая проблематика повести приобретала чрезвычайно злободневное звучание.

Судьбы героев повести раскрываются в единстве с народным движением. Гоголь пишет, что всякий, кто появлялся в Сечи, тотчас же забывал все дотоле его занимавшее и «беззаботно предавался воле и товариществу». Перед нами проходит галерея цельных и сильных духом человеческих характеров. Все мелкое и будничное вытеснено из сердца

этих людей. Они проникнуты сознанием величия того дела, которому служат.

Яркими и выразительными штрихами воссоздает Гоголь героев Сечи. Остап, бесстрашно поднимающийся на плаху; Бовдюг, страстно призывающий к «товариществу»; Шило, преодолевающий неимоверные препятствия, чтобы вернуться в родную Сечь; Кукубенко, высказывающий перед смертью свою заветную мечту: «Пусть же после нас живут еще лучшие, чем мы». Этим людям свойственна одна общая черта: беззаветная преданность Сечи и Русской земле. В них видит Гоголь воплощение лучших черт национального русского характера.

Всю повесть пронизывает мысль о нерасторжимом единстве двух братских народов — украинского и русского. Гоголь называет казачество «широкой разгульной замашкой русской природы». В этой «русской природе» отразилась душа русского и украинца. Отстаивая свою национальную независимость и свободу, казаки перед лицом иноземного врага гордо называют себя русскими. В сознании запорожцев украинец — родной брат русского, украинская земля — неотторжимая часть необъятной земли Русской. Тарас Бульба недаром говорит о «лучших русских витязях на Украине». В знаменитой речи «о товариществе» Тарас снова возвращается к этой мысли: «Бывали и в других землях товарищи, но таких, как в Русской земле, не было таких товарищей». «Русскую землю» славит и Мосий Шило: «Пусть же стоит на вечные времена православная Русская земля и будет ей вечная честь!», и Бовдюг: «Пусть же славится до конца века Русская земля!», и Балабан, и Степан Гуска, и многие другие «добрые казаки». Все они себя причисляют к воинству русскому и считают защитниками Русской земли. И когда в конце повести Тарас Бульба, погибая на костре, произносит слова, полные любви к Русской земле и презрения к ее врагам, — после этих слов слезует выразительное заключение от лица автора: «Да разве найдутся на свете такие огни, муки и такая сила, которая бы пересилила русскую силу!»

Каждый из персонажей повести мог бы стать героем вдохновенной поэмы. Но первый среди этих героев — сам Тарас. Суровый и непреклонный, он ведет жизнь, полную невзгод и опасностей. Он не создан для семейного очага. Его «нежба» — чистое поле да добрый конь. Увидевшись после долгой разлуки с сыновьями, Тарас назавтра же спе-

шит с ними в Сечь, к казакам. Здесь его подлинная стихия. Человек огромной воли и недюжинного природного ума, трогательно нежный к товарищам и беспощадный к врагу, он карает польских магнатов и арендаторов и защищает угнетенных и обездоленных. Это могучий образ, овеянный поэтической легендой, по выражению Гоголя — «точно необыкновенное явление русской силы». Это мудрый и опытный вожак казачьего войска. Его отличали, пишет Гоголь, «умение двигать войском и сильнейшая ненависть к врагам». И вместе с тем Тарас ни в малейшей степени не противопоставлен окружающей его среде. Он «любил простую жизнь казаков» и ничем не выделялся среди них. Вся жизнь Тараса была неразрывно связана с жизнью Сечи. Служению «товариществу», отчизне он отдавал себя безраздельно. Цени в человеке прежде всего его мужество и преданность идеалам Сечи, он беспощаден к изменникам и трусам. Образ Тараса воплощает в себе удаль и размах народной жизни, всю духовную и нравственную силу народа. Это человек большого накала чувств, страстей, мысли. Сила Тараса — в могуществе тех патриотических идей, которые он выражает. В нем нет ничего эгоистического, мелкого, корыстного. Его душа проникнута лишь одним стремлением — к свободе и независимости своего народа.

В центре гоголевской повести — тема народно-освободительного движения. Но борьба героев повести осмысливается не только в плане темы национально-освободительного движения, но и как конфликт между двумя вековыми антагонистами: народом и угнетающим его феодально-помещичьим строем.

Гоголь отнюдь не изображает казаков как социально единую массу. Отдельными штрихами показано в повести социальное расслоение казачества. Образ Тараса Бульбы довольно определенно противопоставлен тем, которые «перенимали уже польские обычаи, заводили роскошь, великопепные прислуги, соколов, ловчих, обеды, дворы». Гоголь при этом замечает: «Тарасу было это не по сердцу. Он любил простую жизнь казаков...» Тарас глубоко демократичен. Он ненавидит чужеземных угнетателей, равно как и тех, которые были с ним одной крови и веры.

Большой интерес в этой связи представляют некоторые дошедшие до нас отрывки незаконченного исторического романа Гоголя «Гетьман». В одном из его фрагментов идея социального возмездия воплощена в символично-аллегорич-

ческом образе могучей сосны, оживающей по ночам и преследующей жестокого пана. Сосна впивается в его тело своими ветвями, словно щупальцами, и высасывает его кровь. Сосна, будучи свидетельницей многих преступлений пана, неожиданно выступает в роли мстителя.

Тема социального возмездия раскрывается Гоголем и в другом отрывке из того же незаконченного романа «Гетьман», в первые появившемся в печати уже после смерти писателя, в 1855 году. Есть там потрясающая по своему трагизму сцена, когда Острица заступает за избиваемого двадцатилетнего старика и в порыве ярости вырывает у поляка-полицейского ус. Толпа вешает ростовщика и тут же хочет расправиться с полицейским. Но Острица уговаривает толпу не делать этого, ибо не он, полицейский, главный виновник всего, и в ответ страшный, неистовый крик оглашает всю площадь: «Тут виноват, виноват король!»

Народ изображается здесь не смиренным и безмолвствующим, но сознающим скрытую в нем силу и яростно реагирующим на свое унижение.

Характерна высокая оценка, которую дал Гоголь личности Пугачева незадолго перед началом работы над «Тарасом Бульбой». Сообщая в одном из писем Погдину об окончании Пушкиными работы над «Историей Пугачева», он подчеркивает: «Замечательна очень вся жизнь Пугачева». Тарас Бульба, разумеется, существенно отличен от Пугачева, но отсвет раздумий писателя над образом выдающегося крестьянского вожака лежит на характере гоголевского героя.

Тарас выписан резко, крупно, пластично. Он точно высечен из гранита. И вместе с тем образ смягчен юмором — добрым, лукавым, светлым. В Тарасе, как и в других персонажах повести, перемешаны нежность и грубость, серьезное и смешное, великое и малое, трагическое и комическое. В таком изображении человеческого характера Белинский видел замечательный гоголевский дар «выставлять явления жизни во всей их реальности и истинности».

В совершенной художественной достоверности рисуется нам образ Тараса Бульбы — и в Сечи и дома, в мирное время и на войне, в его отношениях с друзьями и врагами. Столь же крупно, выразительно, хотя и в ином психологическом плане, раскрывается характер Тараса в трагическом конфликте с Андрием.

Младший сын Тараса — человек страстных порывов. Но, презрев священный долг, он легко и бездумно увлекся красивой полячкой и перешел на сторону врагов Сечи. «А что мне отец, товарищи и отчизна?» — говорит он. Суровая и бурная героиня Сечи не захватила Андрия. Его романтически настроенная душа больше тяготела к тихим радостям любви. Это стремление к личному счастью подавило в конце концов в нем все другие стремления и сделало его изменником родины.

Но образ Андрия по-своему сложен и противоречив. Гоголь вовсе не хотел представить его мелким злодеем. Андрия отличает богатство духовных сил, его внутренний мир по-своему сложен и драматичен. Гоголь отметил и свойственную этому человеку удачу, и отвагу, и крепость его руки в бою. Не следует думать, что суровый, воинственный Остап противопоставлен мечтательному и лиричному Андрию. Нет, они оба — люди большого сердца и мужества. Белинский называл их обоих «могучими сыновьями» Тараса Бульбы. Не раз радовалось отцовское сердце при виде младшего сына: «И это добрый — враг бы не взял его! — вояка!» Еще в бурсе Андрий отличался среди товарищей своей сметливостью, ловкостью, силой и за это не раз избирался ими предводителем опасных предприятий. Но Андрий не только «кипел жаждою подвига, но вместе с нею душа его была доступна и другим чувствам». Они-то и вергли его в катастрофу.

Важно заметить, что Гоголь вовсе не стремится снизить, скомпрометировать любовь, охватившую Андрия. Его чувства к прекрасной полячке полны высокого лирического движения. Причем во второй редакции повести Гоголь гораздо глубже обосновал психологические мотивы измены Андрия и тем самым еще дальше ушел от фольклорных источников этого образа — дум о Савве Чалом и отступнике Тетеренке, в которых герои изображены мелкими честолюбцами и пройдохами.

Андрий горячо любит прекрасную полячку. Но нет в этой любви поэзии. Искренняя, глубокая страсть, вспыхнувшая в душе Андрия, вступила в трагическое противоречие с чувством долга перед своими товарищами и своей родиной. Любовь утрачивает здесь обычно присущие ей светлые, благородные черты, она перестает быть источником радости. Любовь не принесла Андрию счастья, она отгородила его от товарищей, от отца, от отчизны. Такое не

простится даже храбрейшему из «лицарей казачьих», и печать проклятья легла на чело предателя: «Пропал, пропал бесславно, как подлая собака!..» Измену родине ничто не может ни искупить, ни оправдать.

Идейный пафос «Тараса Бульбы» — в беспредельном слиянии личных интересов человека с интересом общенародным. Лишь один образ Андрия резко обособлен в повести. Позорная его гибель, являющаяся необходимым нравственным возмездием за отступничество и измену общенародному делу, еще более подчеркивает величие центральной идеи повести.

«Тарас Бульба» — одно из самых прекрасных поэтических созданий русской художественной культуры. Глубина и емкость характеров гоголевских героев гармонирует с совершенством композиционной структуры повести и поразительной завершенностью всех элементов ее стиля.

Характерные черты гоголевского мастерства замечательно выражены в пейзажной живописи. Гоголь был великим живописцем природы. Его пейзаж всегда глубоко лиричен, эмоционален, сверкает богатством красок. Достаточно вспомнить, например, описание украинской степи, давно вошедшее в школьную хрестоматию. Природа помогает читателю полнее и резче оттенить внутренний психологический мир героев повести. Когда Андрий и Остап, распрощавшись с опечаленной матерью, вместе с Тарасом покидают родной хутор, Гоголь вместо пространного описания гнетущего настроения путников ограничивается одной фразой: «День был серый; зелень сверкала ярко; птицы щебетали как-то вразлад». И в ней мгновенно раскрывается душевное состояние персонажей. Люди расстроены, они не могут сосредоточиться, и все окружающее кажется им лишенным единства и гармонии. И тогда даже птицы щебечут «как-то вразлад».

Природа живет у Гоголя напряженной и многогранной жизнью — почти такой же, как его герои.

Еще одним важным элементом стиля «Тараса Бульбы» является своеобразный гоголевский юмор. Вся повесть искрится тонким лукавством, добродушной улыбкой, смехом. Вспомним хотя бы знаменитую встречу Тараса с сыновьями или того безымянного запорожца, который, «как лев, растянулся на дороге» в своих шароварах из алого до-

рогого сукна, запачканных дегтем, «для показания полного к ним презрения».

Если в сатирических произведениях Гоголя юмор был формой проявления критического отношения писателя к действительности, то здесь юмор служил задаче совершенно противоположной: он содействовал утверждению положительного идеала. Юмор «Тараса Бульбы» носит светлый, жизнеутверждающий характер. Он придает обаяние и человечность героям повести, лишает их ходульности и фальшивой патетики, оттеняет их высокие нравственные качества, их патриотизм, их беззаветную преданность Сечи, Русской земле.

«Тарас Бульба» — свидетельство поразительного многообразия гоголевского гения. Кажется, ни в одном писателе мира не совмещались возможности столь разностороннего отражения жизни, столь разнообразные художественные краски в изображении сатирических и героических образов, как это мы видим, скажем, в «Ревизоре» и «Тарасе Бульбе».

Повесть о Тарасе Бульбе была одним из самых любимых произведений писателя. И вот что удивительно: повесть никогда не выходила при его жизни отдельным изданием.

Поэзия героического подвига, казалось, мало гармонировала с сонным царством старосветских помещиков и похождениями двух Иванов. Но историческая повесть не случайно была включена писателем в цикл произведений, главной темой которых была современность.

В «Старосветских помещиках» и «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Гоголь впервые выступил перед читателями как «поэт жизни действительной» (Белинский), как художник, смело обличающий уродство общественных отношений крепостнической России. Смех Гоголя творил великое дело. Он обладал огромной разрушительной силой. Он уничтожал легенду о незыблемости феодально-помещичьих устоев, развенчивал созданный вокруг них ореол мнимого могущества, выставлял на «всенародные очи» всю мерзость и несостоятельность современного писателю политического режима, творил суд над ним, будил веру в возможность иной, более совершенной действительности.

Писателем, остро чувствующим современность, оставался Гоголь и тогда, когда он обращался к исторической те-

ме. Гоголь советовал однажды поэту Н. Языкову опуститься «во глубины русской старины» и в ней поразить «позор нынешнего времени». Такое отношение к исторической теме было свойственно самому автору «Тараса Бульбы».

Гоголь мечтал о сильном героическом характере. В многовековой истории борьбы украинского народа за свое освобождение от гнета польской шляхты он находил такие характеры. Человеческое обаяние героев повести, красота и благородство их нравственных принципов, величие их национальных и патриотических идеалов — все это не могло не выступать резким контрастом современной писателю действительности, мелочному, пошлому миру иванов ивановичей и иванов Никифоровичей. Героический уклад жизни Запорожской Сечи еще более оттенял ничтожность миргородских существователей, чрезвычайно усилив обличительное звучание сатирических повестей Гоголя.

Что эти контрастные краски в композиционной структуре «Миргорода» не были случайными, что они выражали сознательное намерение писателя, озабоченного, возможно, более современным звучанием своей исторической повести, свидетельствует характерная деталь. В рукописи первой редакции «Тараса Бульбы» взволнованный лирический голос автора однажды открыто раздвинул рамки исторического сюжета и непосредственно обратился к своим современникам. Картину безудержного веселья и удали, открывшуюся взорам Тараса и его двух сыновей, только что прибывших в Сечь, Гоголь неожиданно завершает таким рассуждением: «Только в одной музыке есть воля человеку. Он в оковах везде. Он сам себе кует еще тягостнейшие оковы, нежели налагает на него общество и власть везде, где только коснулся жизни. Он — раб, но он волен только потерявшись в бешеном танце, где душа его не боится тела и возносится вольными прыжками, готовая завеселиться на вечность».

Это место, по цензурным причинам, не увидело печати — ни в первой редакции повести, ни во второй. Но в данном случае существенно другое. Прославляя героические подвиги вольных казаков, Гоголь ни на один момент не мог отвлечься от тех горьких раздумий, какие вызывала в нем современная крепостническая Россия. Из глубин седой старины Гоголь действительно разил позор своего времени.



## ОРУЖИЕМ СМЕХА

(Комедия «Ревизор»  
Н. В. Гоголя)

Бессмертная комедия. Это определение сделалось столь привычным, что кажется, будто бы пьеса Гоголя так и родилась вместе со словом «бессмертная», как с особым, именно ей присущим, специфическим прилагательным.

Что же это значит—стать бессмертным произведением? Что это значит не для романа, не для повести, но для пьесы, в которой нет ни авторских отступлений, ни лирических раздумий, ни философских рассуждений, ни описаний природы — ничего, кроме реплик действующих лиц и коротких, в основном пояснительных ремарок.

Бессмертие гоголевского «Ревизора» заключено в боевой гражданской направленности комедии, в умении автора сказать гораздо большее, нежели очерчено сюжетом. Бессмертие пьесы в психологической объемности характеров, в верности не только действительности, но и ее общему смыслу, в особом серьезном понимании задач сатирического писателя, в органическом соединении быта и символа, смеха и слез.

Комедия «Ревизор» бессмертна еще и потому, что в ней образно запечатлена творческая дружба двух великих писателей — Пушкина и Гоголя. Сюжет «Ревизора», как известно, был подсказан Гоголю Пушкиным, который и сам хотел «вставить в комедию» услышанный им анекдот о том, как некое стороннее лицо приняли за ревизора и какой вышел из этого переполох в уездном городе, где царствовали круговая порука взяточников и страх перед возмездием. Но Пушкин отдал сюжет о мнимом ревизоре Гоголю, проявив тем самым редкое художническое чутье. В беседах, во встречах с молодым украинским литератором, недавно появившимся в Петербурге, Пушкин понял, что именно Гоголь лучше всех, лучше даже, чем сам он, Пушкин, сумеет отхлестать порок, звонко и весело, поучительно и в то же время без назойливой морализации.

Пушкин понял, что Гоголь готов к восприятию анекдота о путанице с ревизорами, что это была его личная тема, писательская его судьба.

Помимо реальной пушкинской подсказки, истории о мнимых ревизорах носились тогда в воздухе, Гоголь вполне мог быть в курсе этих историй. Но это лишь внешняя оболочка сюжета, есть еще внутренний импульс и предрасположение автора к тому или иному жизненному материалу.

К теме «ревизии» в широком смысле этого слова Гоголь был подготовлен давно и самостоятельно. По существу, идея ревизии действительности занимала его во всех произведениях. Реплика «А что вы здесь делаете, добрые люди?», заканчивающая «Сорочинскую ярмарку», навсегда остается как бы девизом гоголевского творчества. И в «Мертвых душах» приезжий Чичиков одним своим появлением заставляет город приступить к своеобразной ревизии всех «отраслей» своего быта, всех сторон характеров своих жителей. И в повести об Акакии Акакиевиче «светлый гость в образе шинели» ревизует отношения людей.

Тема «ревизии» — гоголевская тема, и то, что Пушкин помог ему найти форму воплощения этой темы, — не подсказка глухому, но толчок для завершения уже начатого, уже выношенных мыслей.

Стоит обратить внимание на необыкновенную быстроту, с какой был написан «Ревизор», хотя Гоголь писал обычно долго и тщательно отделявал свои произведения.

Седьмого октября 1835 года Гоголь просит у Пушкина анекдот для комедии, а шестого декабря пишет другу, что

едра успел окончить пьесу. И так, в декабре комедия была почти готова, дальнейшая работа Гоголя над редакциями «Ревизора» — дело другое. Два месяца. Не слишком ли мало для такой пьесы, как «Ревизор»? Нет ли здесь столь не свойственной Гоголю бойкости пера?

Некоторый свет на эти странные обстоятельства позволяет пролить запись, сделанная одним из биографов Гоголя Вл. Шенроком о поездке Николая Васильевича из Киева в Москву, поездке, предшествовавшей появлению «Ревизора»: «...Гоголь с Данилевским (друг Гоголя по Нежинской гимназии.— И. В.) принуждены были взять напрокат коляску... и отправились из Киева в Москву... Здесь была разыграна оригинальная репетиция «Ревизора», которым Гоголь был тогда усиленно занят. Гоголь хотел основательно изучить впечатление, которое произведет на стационарных зрителей его ревизия с мнимым инкогнито. Для этой цели он просил Пашенка (друг Гоголя, лицеист, ехавший с ними.— И. В.) выезжать вперед и распространять везде, что следом за ним едет ревизор, тщательно скрывающий настоящую цель своей поездки... В подорожной Гоголя значилось: «адъюнкт-профессор», что принималось обыкновенно сбитыми с толку зрителями чуть ли не за адъютанта его императорского величества»<sup>1</sup>.

Поскольку адъюнктом всеобщей истории Петербургского университета Гоголь становится в 1834 году, а означенное пребывание в Киеве было в августе 1835 года, можно думать, что замысел «Ревизора» уже шевелился в душе Гоголя, не сюжет, но замысел.

Быть может, слышанное из разных источников о мнимых ревизорах уже заинтересовало Гоголя своими огромными сатирическими перспективами. Так или иначе, Гоголь не подошел к подсказке Пушкина совершенно неподготовленным.

Тема ревизии и ревизора, таким образом, тема не только пушкинская, но гоголевско-пушкинская, почти одновременно заинтересовавшая обоих, как фокус чиновно-бюрократической жизни России.

Бессмертие «Ревизора» — в отблеске пушкинского гения.

Для того чтобы не только время от времени, когда этого требуют обстоятельства, перечитывать «Ревизора», но и

<sup>1</sup> В. И. Шенрок. «Материалы для биографии Гоголя», т. I, с. 364.

искренне полюбить эту пьесу, необходимо как можно глубже понять, какого впечатления добивался Гоголь от своей комедии, о чем мечтал он, отдавая читателям и зрителям любимое свое творение.

И первое, о чем мечтал Гоголь, чего добивался он своим «Ревизором», — веселого, оглушительного, «светлого», «восторженного», как писал он сам, смеха, смеха в зрительных залах, где идет его комедия, смеха ее читателей.)

Общеизвестно величайшее значение, которое придавал Гоголь Смеху, называя его главным положительным лицом своей комедии, считая, что виновный перед ним как связанный заяц.)

Еще в Нежинской гимназии Гоголь смешил своих маленьких сверстников умением передразнить чьи-нибудь нелепые повадки или высокомерную мину, умением подметить и мгновенно представить комические черты характера. Комический актер зрел в юном Гоголе — дар, обратившийся в гений комического писателя.

Смех был главным оружием Гоголя в борьбе с пороками общества; познать смешное в «Ревизоре» — это и значит познать воспитательные задачи произведения, высказанные здесь комедийно, а не иным каким-либо образом.

Подчас понятие «обличительная» комедия возводится и при постановке ее на сцене и при ее литературоведческом анализе в понятие не смешной «серьезной» комедии, призванной ужасать демонстрацией пороков, ужасать, но не смешить.

Однако восприимчивы «Ревизора» — Пушкин и Белинский, истинные крестные отцы комедии, — смеялись, впервые слушая ее в чтении автора, смеялись каждый раз, когда вновь и вновь сталкивались с текстом «Ревизора».

Существует запись о том, что Пушкин буквально «катался от смеха», слушая, как Гоголь читал «Ревизора», то есть желание автора, именно так, а не иначе читавшего пьесу, полностью совпало с эмоциями идеального слушателя — Пушкина.

Стоит обратить внимание, что Пушкин постоянно говорит о смехе, упоминая Гоголя, это важнейшее для него качество нового таланта, неотделимое от социальной сатиры. «Сейчас прочел «Вечера близ Диканьки», — писал Пушкин. — Они изумили меня. Вот настоящая веселость, искренняя, непринужденная... Наборщики помирали со смеху, набирая его книгу. Мольер и Фильдинг, вероятно,

были бы рады рассмешить своих наборщиков. Поздравляю публику с истинно веселою книгою». «Вчера Гоголь читал мне сказку,— записывает Пушкин в дневнике.— «Как Иван Иванович поссорился с Иваном Тимофеевичем,— очень оригинально и очень смешно». Или в другом месте: «Все обрадовались этому живому описанию племени поющего и пляшущего... этой веселости, простодушной и вместе лукавой. Как изумились мы русской книге, которая заставляла нас смеяться, мы, не смеявшиеся со времен Фонвизина».

О комическом одушевлении Гоголя среди первых примет восходящей литературной звезды написал Белинский в своей статье «О русской повести и повестях Гоголя».

Естественно, не один смех, не одну веселость видели Пушкин и Белинский в произведениях Гоголя. Каждый из них по-своему внес свою лепту в формирование неповторимой специфики гоголевского юмора, коллективно названного ими «смехом сквозь слезы». Здесь не надо даже и выяснять, кто первый сказал эти слова — Белинский, Пушкин или сам Гоголь. По степени своего участия в создании этой формулы все они ее авторы, ее творцы.

Пушкин дополнил слово «веселость» словом «слезы», когда слушал, как читал Гоголь «Мертвые души», слушал, слушал, а затем неожиданно вдруг сказал: «Боже, как грустна наша Россия!»

Белинский дописал свою формулу «комического одушевления» второй ее половиной — «всегда побеждаемого глубоким чувством грусти и уныния».

Итак, «смех сквозь слезы», но именно смех. Сначала смех — смех как изначально замысла, основа таланта, принцип мироощущения, угол, под которым видится жизнь, способ подачи материала действительности.

Даже сам внешний вид писателя времен «Ревизора» — удивительно радостный, веселый, улыбчивый. «Наружный вид Гоголя был тогда совершенно другой,— пишет С. Т. Аксаков, вспоминая о Гоголе «Ревизора». — Хохол на голове, гладко подстриженные височки, выбритые усы и подбородок, большие, крепко накрахмаленные воротнички придавали совсем другую физиономию его лицу. Нам показалось, что в нем было что-то хохлацкое и плутоватое».

Сохранился портрет Гоголя кисти А. Г. Венецианова приблизительно этого же времени, очень точно совпадаю-

щий со словесным описанием наружности Николая Васильевича Аксаковым. Портрет этот передает истинный характер человека, еще не затемненный наслоениями жизни и внутренними противоречиями, характер легкий, устремленный в будущее. Веселым человеком пришел Гоголь к «Ревизору». Бойко, оживленно глядел он на мир, на людей.

Гоголь ничего не отбрасывал из того, что может дать людям наслаждение, что может заставить их смеяться. Он наполнял целый ряд старых форм новым содержанием, переосмысливал уже добытое с позиций новых задач реалистической драматургии.

Так, в частности, Гоголь в «Ревизоре» брал на вооружение даже и водевиль, царивший на тогдашней русской сцене, раздражавший мыслящую интеллигенцию легковесностью содержания. Против водевиля не раз возражали и Белинский, и сам Гоголь, считавшие его залетным западным гостем, чуждым передовой русской культуре.

Но, борясь с засильем переводного водевиля, как мыслитель, утверждающий национальное самосознание российской сцены, Гоголь-художник использовал все достижения мировой литературы как строительный материал для целого ряда картин «Ревизора».

Обычно считается, что Гоголь от одной до другой редакции пьесы старательно убирал из нее малейшие приметы водевильного письма. На самом же деле Гоголь не только освобождался от фарсовых водевильных элементов первого варианта «Ревизора», снимая леса излишеств с изящных форм гармонического здания. Иногда работа его была как раз обратной: от сравнительно скромного реалистического образа он шел к невероятной комической гиперболе.

Так, например, в ранней черновой редакции «Ревизора» умолять Хлестакова взять на себя управление департаментом скачет «один фельдъегерь». В редакции 1836 года Хлестаков говорит о том, что по улицам везде «курьеры, курьеры... курьеров пятнадцать». В окончательном тексте 1842 года еще как-то возможные пятнадцать курьеров превращаются в абсолютно невозможных «тридцать пять тысяч одних курьеров!»

Иногда даже самый ритм меняет Гоголь — из бытового, достоверного, в легкий, водевильный. В редакции 1836 года Хлестаков, объясняя чиновникам, почему стал управлять департаментом, мотивирует: «И так это странно случилось: директор по болезни уехал в свою деревню...» В редакции

1842 года уходит эта достоверная мотивировка. На смену ей звучит легкомысленно-водевильное, истинно хлестаковское: «И странно: директор уехал, — куда уехал — неизвестно». Именно — неизвестно, ничего неизвестно по существу в миражном, придуманном им мире.

Однако это частности, мы просто хотели сказать о том, что не бесспорно утверждение, будто работа Гоголя шла главным образом по линии изживания водевильных примет «Ревизора». Она шла и в обратном направлении, когда Гоголь хотел укрупнить комическое, облегчить бытовое.

Сегодня, когда борьба с водевилем уже не составляет прямой гражданской задачи, когда отпала необходимость сражений молодой натуральной школы за свои плацдармы, можно спокойно разобраться в истинной ценности водевиля, в том, что он действительно дал дальнейшей комедийной традиции.

Русский водевиль — это не только бессодержательный смех и безобидная путаница. Русский водевиль — это первые подступы к теме маленького человека, несчастного и запуганного жизнью, безденежьем, высшими чинами, самим Петербургом, столь равнодушным и страшным для всех этих Ладыжиных и Синичкиных.

Русский водевиль — это ранние приступы к физиологии Петербурга, к чердакам и мансардам, к забытым богемным квартирам и грязным кухмистерским, к темным передним, к мрачным дворам-колодцам, стиснутым камнями доходных домов.

Водевиль — это своеобразная журналистика времени, решающая вопросы живые, движущиеся вместе с людьми. Русский водевиль — это общественное мнение; уже крылатой стала реплика «утром в газете — вечером в куплете». Это скорый и броский суд над несправедливостями — пусть и не коренными, но все же несправедливостями.

Русский водевиль никогда не прославлял знатных и богатых; как правило, дураки в нем — князья и графы; как правило, в дураках здесь действительные и тайные, сановные и чиновные, а торжествуют бедные и честные. Демократический дух пронизывает лучшие водевили России.

И возможно, без водевильной традиции, без лучшего в этой традиции, мы не узнали бы ни Акакия Акакиевича, ни Макара Деушкина из «Бедных людей» Достоевского. Не узнали бы их такими, какими они вошли в наше сознание — жалкими страдальцами, окруженными морем юмора, про-

хваченными светом иронии, а потому не слезливыми, но трагическими.

Водевиль и «Ревизор» — две вещи очень и очень совместные. Водевиль пролег как бы особым рубежом между гоголевскими пьесами и догоголевской русской сатирой, смягчая ее жестокие и жесткие обличения, переводя ее саркастическое содрогание в светлый, гармонический смех Гоголя. Незатейливый юмор водевиля, как падающая температура у горячего больного, позволил ранней сатирической дидактике органически перейти в гоголевскую комедию, смехом убивающую зло.

Не отмечая остаточных примет водевиля в «Ревизоре», мы бы определили как водевильную самую стихию пьесы; все дело в том, как использована эта тональность, для чего она служит у Гоголя. И путаница, начинающаяся сразу же после прочтения письма о ревизоре, и бесконечные «тормоза» в рассказах действующих лиц, так и не доводимых до конца, и зуб со свистом, и карман с прорехой, все это, как, впрочем, и многое другое — стихия водевиля, его краски, его ритмы.

Но вот только где разница. Падает с дверью подслушивающий Бобчинский. Смешно? Конечно. Но не просто смешно. Здесь начинается судьба, характер, особая судьба и особый характер в сатирической комедии (соединим для пользы анализа образы Бобчинского и Добчинского, слитых и в самой пьесе, не случайно они сталкиваются лбами, подходя к ручке Анны Андреевны). Смешные сплетники, городские лгуны, подловатые прихлебатели — они и еще нечто другое. Вот вбежали, сообщили, что приехал ревизор. На секунду герои. Это — миг, в который Акакий Акакиевич вышел наконец на улицу в новой шинели. Это — миг, когда Поприщин взял да и ушел из присутствия, объявивши, что он испанский король. Это — мгновение, когда Бобчинского и Добчинского уважают, когда они — равные, больше, чем равные, — главные. Но все не удается им. Не удалось и это предприятие — снята шинель с плеч Башмакина, в сумасшедший дом свозят Поприщина, пачкунами объявляют Бобчинского и Добчинского: запутали всех, всех сбили с толку, еще раз — в который! — и смешны и жалки. Поехали к ревизору, вот-вот у цели был Бобчинский, первым мог все узнать о знатном вельможе, но оборвалась дверь, и он растянулся как «черт знает что такое».

Веселые ушки водевиля всюду торчат в «Ревизоре».



Нет-нет да и выглянут они то в ритме реплик, венчающих сцену: «Аммос Федорович, уходя: «Ну, город наш»; Хлестаков (по уходе его): «Судья — хороший человек», то в явлениях более значительных, например в истории об унтер-офицерской жене, которая, как известно, «сама себя высекла».

Удивительно настойчив Гоголь по поводу этой унтер-офицерши. Ведь она и ее эпопея появляются в первый раз вовсе не «на приеме» у Хлестакова, намного раньше начинает звучать этот мотив.

Городничий в номере у Хлестакова. Дрожа и заикаясь, первое, о чем говорит он, как о самом страшном и значительном происшествии в городе: «Что же до унтер-офицерской вдовы... которую я будто бы высек, то это клевета, ей-богу клевета. Это выдумали злодеи мои...» И Хлестаков, ровно ничего не понявший пока из бессвязных реплик городничего, почему-то наиболее явственно ухватывает сюжет об унтер-офицерской жене. Хлестаков (в размышлении): «Я не знаю, однако ж, зачем вы говорите о злодеях или о какой-то унтер-офицерской вдове... Унтер-офицерская жена совсем другое, а меня вы не смеете высечь...»

Но и это не начало мотива. Он зазвучит еще раньше, в первых же репликах пьесы. Добчинский и Бобчинский сообщили, что ревизор приехал. Потрясенный Городничий перечисляет кошмары своего правления, неубранные перед ревизией. Узнав, что ревизор живет в трактире вот уже две недели, Антон Антонович в растерянности замечает: «Две недели!.. Батюшки, сватушки! Выносите, святые угодники! В эти две недели высечена унтер-офицерская жена!..»

Дальше идет сцена самой унтер-офицерской жены с Хлестаковым — «в коротких словах» обида ее на Городничего звучит так: «Высек, батюшка».

И, наконец, финальные аккорды этой истории. Хлестаков делает предложение Марье Антоновне. Испуганный жалобами купцов и прочих жалобщиков, Городничий ничего не слышит, не разбирает. «Унтер-офицерша нагала вам, будто бы я ее высек», — пробивается он к сознанию Хлестакова. «Провались унтер-офицерша — мне не до нее!» — резюмирует всю эту эпопею Хлестаков.

Такая настойчивость писателя, который сумел бы, пожалуй, найти и другие грешки Антона Антоновича, кроме порки унтер-офицерши, должна обратить на себя наше внимание.

Особый прием применяет здесь Гоголь. Слова о выпоротой унтер-офицерской жене расставлены в пьесе как-то случайно, вдруг промелькнут ни с того будто бы ни с сего. А когда кончается комедия, уже прочно вошел в сознание грандиозный образ всеобщей порки, образ города, который сам себя высек, образ государства, во главе которого стоял Николай по прозвищу Палкин.

В истории с унтер-офицерской женой комически-водевильно выражается серьезная идейная суть комедии. Звонкий, веселый смех Гоголя, соединяющий великую силу сатиры со светлым теплом чистого юмора, — одно из лучших достояний «Ревизора», один из залогов бессмертия этой комедии.

Но гоголевский смех — смех особого качества, особого слава. Веселый и звонкий, он вдруг захлебнется, сменится недоумением, кошмаром, ощущением каких-то странных, непонятных событий, если их воспринимать только как комическое отражение действительности, не более.

(Реализм «Ревизора» отличается от реализма, скажем, «Грозы» Островского или «Чайки» Чехова. Как справедливо заметил В. Брюсов: «Для Гоголя нет ничего среднего, обыкновенного, — он знает только безмерное и бесконечное».

Вовсе не так «обычно», «житейски» начинается «Ревизор», как принято писать об этом, восхищаясь мастерством краткой и энергичной завязки. Завязка «Ревизора» при всей энергичности — необычна. Она вне четкого быта, в ней нет плавной естественности, как, скажем, в драмах Островского. «К нам едет ревизор» — удар, молния, в полном смысле — завязка, гром среди ясного неба. А уж от этого грома пойдут потом рассыпаться долгие, дробные звуки и отзвуки. Начало было драматическим, сильным, без всякой подготовки, без естественного течения событий.

Впоследствии в русской драматургии изменится самый тип завязки, из ничего, ни с того ни с сего будут начинаться пьесы Островского, из быта, из каждодневности, незаметно скользнут в трагедию события этих пьес. Не то у Гоголя. Он понимает завязку как явление из ряда выходящее, как происшествие странное, взятое с самой высокой ноты.

В «Ревизоре» оглушительный аккорд — сразу же верх напряжения всех сил — так же открывает эту пьесу, как и завершает. «К нам едет ревизор» — реплика Городничего,

и окаменели чиновники. Они еще что-то бормочут, но души их окаменели от испуга, они уже в высшем градусе драмы.)

Речь идет об особой поэтике — поэтике необычного, неожиданного, через которое раскрывается закономерное. Да и знаменитые две крысы из сна Городничего — крысы необыкновенные, неестественной величины. Эти слова «необыкновенные», «неестественные», поставленные в начало «Ревизора», сразу же дают настрой всему действию. Необыкновенные крысы, неестественной величины, не могут быть вестниками событий обычных, дел заурядных, характеров не странных. От этих неестественных крыс очень недалеко до не менее знаменитой и неестественной бурой свиньи, которая украла из суда прошение Ивана Ивановича Перерепенко. Крысы как бы объявляют о приезде ревизора, они его представляют, это «визитная карточка» Хлестакова. Бурая свинья — «полпред» Ивана Никифоровича в суде, ее разумения как раз хватает на такое, а не на другое ведение этого нелепого дела. Необыкновенные крысы, неестественной величины, отлично символизируют всю эту мышино-крысиную возню, которая завертелась вокруг мнимого ревизора.

И дальше странно будет развиваться действие комедии. Городничий, который сам обманывал на веку всех и каждого, вдруг обманется «сосулькой», «тряпкой». Сосулька будет писать письмо в Петербург какому-то литератору и выскажет много здравых суждений о Городничем и его «аппарате». А потом, вместо того чтобы приехать инкогнито, как говорилось в письме, громогласно объявится новый, настоящий ревизор. И, наконец, Городничий подойдет к рампе и скажет публике: «Чему смеетесь?» Все необычно, не так, как это делалось в «благоустроенных государствах», по слову Земляники.

Странность, необычность, «гротесковое освещение» комедии теснейшим образом связано с фантастическим ее элементом, который присутствует у Гоголя повсюду, присутствует он и в «Ревизоре».

Где же в «Ревизоре» эта вспышка странного, фантастического?

Мы бы назвали фантазмагорическим финал «Ревизора» и, в частности, то мгновение, когда перед Городом появляется Жандарм.

Кто такой Жандарм? Любопытно, что ни в одном варианте «Ревизора» Жандарм не попадает в список действующих лиц комедии, хотя, казалось бы, в нем есть все — и гости, и случайные фигуры, и те, кто, как доктор Гибнер (в окончательной редакции пьесы), вообще не выговаривает ни одной связной фразы. Но Жандарм, имеющий реплику, венчающую комедию, среди действующих лиц «Ревизора» не значит, какие бы доработки ни делал Гоголь от редакции к редакции.

Жандарм не житель этого города, не «коллега» Держиморды и Свистунова, что видно хотя бы по характеру его реплики, отстраненно-холодной, величаво-безразличной. Будь он подчиненный Городничего, разве бы так объявил он о приезде знатного чиновника, причем зная все, что до этого произошло в городе в связи с Хлестаковым. Конечно, не так говорил бы Жандарм с Городничим, будь он местным жителем, так сказать, очередным Держимордой. Проскользнули бы и интонации уважительные, и нотки привычно-фамильярные, и страх, и изумление, и желание помочь, и предложение услуг, и многое другое. Однако ничего этого не происходит. Жандарм безучастен и к Городничему, и к заботам города. Он явно не с ними.

Жандармерии и вообще не было в уездных городах того времени.

Быть может, его привез с собой настоящий ревизор? Но почему бы это обычному ревизору ездить с Жандармом, ведь ничего особенного в этом городе не произошло, никаких необыкновенных злоупотреблений, с точки зрения начальства, еще не вскрыто, отчего же такая помпа, такое величие — с Жандармом! Ведь пока что не надо никого арестовывать, никого хватать, идет обычная ревизия — почему бы с ревизором Жандарм? Да еще, в нарушение всех условий завязки, как мы уже говорили, пребывает ревизор не инкогнито, но открыто предвещаемый трубным гласом Жандарма.

Итак, Жандарм не живет в городе, где хозяин Городничий, и, выскажем предположение, не был привезен с собой новым ревизором. Тогда кто же он? Откуда возникает в доме Городничего?

Стоит задуматься и вот еще над каким обстоятельством. Отчего так испугались чиновники? Что лежит в основе немой сцены? Ведь письмо, распечатанное Шпекиным и прочитанное в гостиной Городничего, все объяснило чинов-

никам касательно их заблуждения с Хлестаковым. О том, что должен приехать настоящий, они тоже знают, это вошло в первую же реплику Городничего. Что же так потрясло их в сообщении Жандарма? Кого видят перед собой чиновники в Жандарме?

Мы склонны думать, что не просто жандармское рыло узрели чиновники. «Ничего не вижу,— скажет за секунду до его прихода Городничий.— Вижу какие-то свиные рылы вместо лиц, а больше ничего...» Ближе к свиным рылам и лицо Жандарма, а свиное рыло нередко появлялось в финале гоголевских произведений, соединяя реальность с фантастикой, предупреждая земное о нелепости его существования. «...Окно брякнуло с шумом, стекла, звеня, вылетели вон, и страшная свиная рожа выставилась, поводя очами,— как будто спрашивая: «А что вы тут делаете, добрые люди?» Так заканчивается веселая «Сорочинская ярмарка». И еще одна фраза из ее финала: «Ужас сковал всех, находившихся в хате. Кум с разинутым ртом вдруг превратился в камень». Описательный этот кусок, по существу, в лицах разыгран под занавес «Ревизора». Так же с шумом брякнула дверь, и страшная свиная рожа Жандарма выставилась в гостиной... Ужас сковал всех находившихся, и они вдруг превратились в камень... Пошла немая сцена. Появление Жандарма — момент фантастический, нереальный, гротесковский исход комедии.

И к моменту этому не все остается так же, кое-что меняется в общей картине. В редакции 1836 года Гоголь более подробно описывает внешний вид чиновников и гостей у Городничего. Так, например, о Землянике сказано все то же самое, что мы знаем теперь, плюс и еще одна фраза: «Костюм его: довольно широкий фрак, но в четвертом действии является в узком губернском мундире с короткими рукавами и огромным воротником, почти захватывающим уши». И о гостях: «В дамских костюмах та же пестрота: одне одеты довольно прилично, даже с притязанием на моду, но что-нибудь должны иметь не так как следует, или чепец набекрень, или ридикюль какой-то странный...»

Что-нибудь должны иметь люди из «Ревизора» «не так» к финалу пьесы. Земляника в каком-то фантастическом мундире, словно еще одно с ним превращение: вначале он был немного ниже ростом, по замечанию Хлестакова, к концу — огромный воротник почти закрывает его от возможного наказания. Это — плут первейший, голову вобрал в

плечи, пока еще не изучил ревизора, воротником закрылся; а вдруг да что-нибудь произойдет в гостиной у Городничего. И у гостей странные чепцы, ридикюли — реализм клубится в символику, реальные Земляники и другие гости Городничего начинают оказывать свою нереальность, нелепость, призрачность, по меткому слову Белинского. Готовится выход Жандарма.

Удивительно совпадает этот гоголевский финал с концом пушкинского «Каменного гостя». Каменная статуя Командора и Жандарм, словно эта же статуя, наводящая окаменение на всех окружающих, очень сродни. Это единая фактура письма — письма подлинно реалистического и в то же время символического.

Но фантастическое не может отвечать на вопросы жизни, только сами ее закономерности могут разрешать ее противоречия, и поэтому ни пушкинский Каменный гость, ни гоголевский Жандарм ничего не решают для исхода пушкинской трагедии, гоголевской комедии. Возмездие? Но почему оно, это возмездие, присланное силами мрака — силам жизни, преисподней — Дон Гуану, будет признано Пушкиным справедливым?

Не возмездие чиновникам и Жандарм, объявляющий новую ревизию. Жандарм, думается нам, — лицо нереальное, несуществующее в границах пьесы, фигура эта выполнена, как мы видели, в совсем иной манере, нежели остальные персонажи «Ревизора».

Да, собственно, и не должен приезжать никакой новый ревизор в комедию Гоголя, в город Городничего. По существу, ревизия уже совершена, ревизованы все отрасли чиновного аппарата, все малейшие тайники государственной службы. Не Хлестаков ревизует их. Самое его появление, тень его породила в городе взаимную ревизию, взаиморазоблачение, особый, совершенно новый тип драматического конфликта, найденный Гоголем. Взаиморазоблачение органически сочетается в этой комедии с приемом, казалось, старым, встречавшимся еще у Сумарокова и Хераскова — саморазоблачением.

Но старый этот прием, когда человек неожиданно объявлял о себе в трагедиях Сумарокова: «Зла фурия во мне смятенно сердце гложет, злодейская душа спокойна быть не может», у Гоголя заиграл новыми красками. Новыми по-

тому, что есть толчок к раскрытию душ — приезд ревизора. Чиновники спешат сказать побольше о себе друг другу, так как здесь нет осуждения, есть понимание, что нужно много говорить, чтобы поменьше сказать ревизору, там уж — немая сцена, там будут немые как камни. Еще до всякого ревизора, даже и мнимого, чиновники уже многое обличили и в себе самих и в своем городе, и друг в друге. Городничий ревизует всех — и все ревизуют его. Вот начинается подготовка к встрече ревизора. Идут знаменитые реплики Городничего о том, что делается в городе, о том, что происходит в богоугодных заведениях, в школах, в ведомстве почтмейстера, в суде у Ляпкина-Тяпкина. Никто не прекословит Городничему. Интересно, что никто не сопротивляется, не обижается; как бы их ни честил Городничий, не возражают ни единому его слову. Напротив, чиновники и сами подбавляют жару, завершают его рассказ, дополняют его самообличением. Здесь пока что «свои». Свои люди, свои дела.

Итак, ревизия уже началась без ревизора. Собственно, ревизора уже не нужно городу, он нужен только для того, чтобы наказать или помиловать, но это уже не дело такого художника, как Гоголь. Он и не делает этого. Ревизия Городничим чиновников и чиновниками — Городничего строится в самых разных планах, ритмах, аспектах, но почти постоянно она взаимна.

Аммос Федорович Ляпкин-Тяпкин на замечание Городничего о взятках говорит, что берет лишь борзыми щенками. Городничий: «Ну, щенками или чем другим — все взятки...» Аммос Федорович не медлит с репликой — обратной ревизией: «Ну, нет, Антон Антонович. А вот, например, если у кого-нибудь шуба стоит пятьсот рублей, да супруге шаль...» К чему тут еще ревизор? Вопрос о взятках двумя этими собеседниками уже выяснен полностью.

Что нового может здесь узнать чиновник из Петербурга, когда и так ничего не утаили наши милые сослуживцы. Ревизия расширяется, углубляется с каждой минутой. В ее темы входят новые и новые мотивы. Городничий, все рассказав о чиновниках, переходит к купцам. Его монолог, обращенный к купцам после того, как они жаловались Хлестакову, а он, Городничий, выдает за него дочь, — ярчайшее разоблачение купеческих махинаций, характера этого класса, природы этого сословия.

От сцены Городничего с купцами, кстати сказать, лежит

прямой путь к пьесам Островского. Именно здесь, в аттестации Городничего, данной им «аршинникам и самоварникам», уже изложены кое-какие типические черты характеров и конфликтов, которые возьмет вскоре на вооружение Гоголь Замоскворечья — Островский.

В тему ревизии незаметно включается и сам Хлестаков, который тоже помогает нам кое-что понять из нравов той среды, в которую не вхож, но о которой слышан предостаточно. Сцена вранья, вранья для чиновников — по существу довольно правдивая картина жизни высшего петербургского света. Вранье Хлестакова — своеобразная ревизия петербургских нравов, отраженных хоть и в кривом зеркале его воображения, а все же в зеркале.

Но ревизора ждут не просто чиновники вообще, а различные типы, разнообразные характеры, выполненные в особой гоголевской манере. В той манере, которая, обманывая поначалу гиперболической внешностью, лишь постепенно обнаруживает истинные психологические глубины образа.

Присмотримся к Хлестакову, самому сложному характеру комедии. Думается, не бесспорно представление о том, что Хлестаков необыкновенно наивен, никого не хочет обманывать, плывет по воле волн, говорит как раз не о том, о чем следует говорить именно с этим человеком.

На самом деле Хлестаков все же плоть от плоти того Петербурга, из которого он приехал, и хотя его Петербург — это Петербург темных передних, все-таки он повертелся в департаментах и гостиных, книжных лавках и модных кофейнях, кое-что залетело и к нему в уши. А залетевшее — это мечта о деньгах и чинах, о карьере и светской жизни. Но ничто из этого не осуществилось, вот и тащится теперь Иван Александрович в деревню. Однако в голове его много бродит игривых фантазий еще до встречи с Городничим и с «добрыми» чиновниками. Хлестаков как бы всегда готов к любым авантюрам, к любым случаям, где можно порисоваться, покутить, побросать денюжки, сорвать банчик. Интрижка — одно из любимых слов Ивана Александровича, он заводит ее с «дочечками» начальников, с самими начальниками, когда удачно ляжет житейская карта.

И врать начинает Хлестаков далеко не в сцене вранья. Эта сцена — лишь апофеоз его возможностей. Он начинает

раньше, потому что всегда готов к неожиданностям: либо его подденет пехотный капитан, либо он, и так может случиться, где-нибудь что-нибудь перехватит.

В номер ничего не подозревающего о городской суматохе Хлестакова входит Городничий. Хлестаков сейчас не пьян, ему не надо прикидываться значительным лицом, и все же вот как звучат первые его реплики при встрече с Городничим: «...Да как вы смеете!.. Да вот я... Я служу в Петербурге... Я, я, я... я прямо к министру!.. я бы, признаюсь, больше бы ничего не требовал, как только оказывай мне преданность и уважение, уважение и преданность...» Не правда ли, и смысл и самый ритм этих реплик весьма напоминает «сцену вранья». То же обрывистое «я», те же неоконченные угрозы и похвалы, то же ощущение себя значительным лицом, причем еще до всего до того, как страх города сделал его таковым.

И уже здесь, в этом первом диалоге Хлестакова и Городничего начинается звучать неповторимая особенность голеувской комедии: в ней не верят правде и с открытыми ртами внимают вранью. Жизнь поставлена с головы на ноги. Ведь иногда и правду говорит Хлестаков: «Я потому и сижу здесь, что у меня нет ни копейки». И мгновенная реакция Городничего: «Эк куда метнул! Какого туману напустил!» Или дальше. Хлестаков: «Я еду в Саратовскую губернию, в собственную деревню». Городничий: «...В Саратовскую губернию! А? и не покраснеет!» Городничий удивительно «чуток» на правду. Он обязательно видит ее как ложь, она ему не органична, каждое слово правды для него будто в тумане: эк, какого туману напустил.

И напротив, как только Хлестаков сообщает, что поедет жаловаться к министру, Городничий успокаивается, это правда, ложь успокаивает его нервы, она кажется ему единственной истиной.

Итак, Хлестаков не столь уж наивен. Он действительно простодушен в том смысле, что принимает обстоятельства такими, какие они есть, а не творит их. Но простодушие и жизнь по законам среды — не одно и то же. Нельзя выключать Хлестакова из цепи тех житейских ассоциаций, которые ему привычны. А если помнить и об этих ассоциациях, по-своему осмысленных, то не абсурдными окажутся его диалоги с чиновниками.

На первый взгляд бессмысленна его беседа со Шпекиным, если исходить из понятий логики жизни. Но эта

беседа окажется вполне «разумной», если исходить из понятий Хлестакова о жизни. В Шпекине он чувствует близкого, что-то мелкает родственное для него в этом вертлявом молодом человеке, а Шпекин действительно молод, с ним кокетничает Марья Антоновна. Хлестаков и Шпекин и вправду близки. Шпекин — это как бы местный Хлестаков, местный бонвиван, их даже и зовут одинаково — Иванами: Иван Александрович, Иван Кузьмич — оба порхающие Жаны. Письмо некоего поручика, о котором с восторгом рассказывает Шпекин, очень схоже со сценой вранья Хлестакова. «Жизнь моя... течет... в эмпиреях: барышень много, музыка играет, штандарт скачет...» — это пишет поручик — идеал почтмейстера. А вот говорит Хлестаков: «На столе, например, арбуз — в семьсот рублей арбуз. Суп в кастрюльке прямо на пароходе приехал из Парижа... Я всякий день на балах. Там у нас и вист свой составил...» Удивительно похожи стилистика, круг интересов, «размах» мечты. И возможно, Хлестаков уже перебросился со Шпекиным несколькими словечками, когда они завтракали вместе с ним у Земляники. Они уж, наверное, понравились друг другу, в чем-то сошлись. И потому, когда Хлестаков, казалось бы ни с того ни с сего, спрашивает у Шпекина о городе, в котором он живет: «Не правда ли, ведь это не столица?.. Ведь это только в столице бонтон и нет провинциальных гусей. Как ваше мнение, не так ли?..» он знает, о чем спрашивает. Именно только об этом и можно говорить со Шпекиным — о столичных удовольствиях, о скуке провинциальной жизни.

Таким образом, можно было бы проанализировать и другие сцены Хлестакова с чиновниками — сцены, из которых стало бы видно, что не так уж «без царя в голове» Иван Александрович Хлестаков.

Обычно считается, что Осип подсказывает своему барину необходимость сматываться подобру-поздорову: мол, не за того принимали. Да, действительно, о необходимости отъезда говорит Осип, но и Хлестаков уже подозревает неладное. Еще до реплики Осипа он, оставшись один после визитов чиновников, замечает: «Мне кажется, однако ж, они меня принимают за государственного человека... Экое дурачье!» Или в другом месте, рисуясь перед Марьей Антоновной, Хлестаков чуть-чуть проговаривается: «Помилуйте, сударыня, мне очень приятно, что вы меня приняли за такого человека, который...» Но тут же и обрывает свою

фразу: нет, он не так наивен, чтобы раскрыть ошибку чиновников и тем навлечь на себя беду. Правда, он тянет, медлит, не может прийти к решению. Решает Осип. Но сообразил нелепость происходящего первый все же не слуга, а именно барин, как бы ни казалось нам, что слуга всегда умнее господина.

Итак, Хлестаков уже понял, что его принимают за кого-то другого. В комедии возникает тема самозванства. Хлестаков не надувал чиновников, но, когда они обманулись сами, он не раскрыл им ошибки — согласился на эту роль и тем самым «влез в шкуру» особого действующего лица русской драмы — самозванца. История самозванства издавна занимала русскую драматургию. Начиная с пьесы Сумарокова «Дмитрий Самозванец» тема эта не раз приходила на страницы отечественной литературы. Серьезно интересовала эта проблема Пушкина, создававшего «Бориса Годунова».

Пушкин и Гоголь чувствовали тему самозванства как исконно русскую тему, порожденную эпохами смут и раздоров, нелепостью строя и постоянным страхом перед возмездием. Пушкин сказал об этом в трагедии, Гоголь — в комедии, причем ни тот ни другой не написали своих самозванцев сознательными; не сам выступил Дмитрий в «Годунове», не сам назвался значительным лицом Хлестаков. Всеобщий страх сделал их таковыми: царем — одного, ревизором — второго. Ожидание кары создает на Руси самозванство, из воздуха творит лжедмитриев и лжеревизоров. Художники записывали эти химеры, делая их впоследствии еще большей реальностью, нежели они были на самом деле.

Характер Хлестакова — одно из уникальных в русской литературе соединений конкретности и всеобщности, реального лица и явления, которое можно обнаружить в самых различных людях. «Всякий хоть на минуту... делался или делается Хлестаковым... И ловкий гвардейский офицер окажется иногда Хлестаковым, и государственный муж окажется иногда Хлестаковым, и наш брат, грешный литератор, окажется подчас Хлестаковым. Словом, редко кто им не будет хоть раз в жизни».

Но не только в государственном муже или писателе живет подчас Хлестаков. Можно отыскать хлестаковское и в окружении Хлестакова.

Мы ощутим Хлестакова буквально в каждом действующем

лице комедии. Хоть «минуту» был каждый из них Хлестаковым.

Для Городничего эта минута — мечты о ряпушке и корюшке, которых он будет есть в Петербурге, это его арбуз в семьсот рублей, его суп, прибывший на пароходе прямо из Парижа. Не напоминает ли монолог размечтавшегося Городничего... «Случится, поедешь куда-нибудь — фельдъегерь и адъютанты поскачут везде вперед: «Лошадей!» И там на станциях никому не дадут, всё дожидается: все эти титулярные, капитаны, городничие, а ты себе и в ус не дуешь. Обедаешь где-нибудь у губернатора, а там — стой, городничий!..» Не напоминает ли этот монолог разовравшегося Хлестакова? «А любопытно взглянуть ко мне в переднюю, когда я еще не проснулся: графы и князья толкуются и жужжат там, как шмели, только и слышно: ж... ж... ж... Иной раз и министр...» Очень похожи эти монологи, они похожи потому, что хлестаковское живет в Городничем, потому что это устами Антона Антоновича говорит Иван Александрович. И оба на секунду как бы возвращаются к себе такими, какими они есть на самом деле. Хлестаков: «Как взбежишь по лестнице к себе на четвертый этаж...», Городничий: «А там стой, городничий!..» Поглядят на себя настоящих, да и отвернутся, и пошли сочинять дальше, вывешаться в мечтах — до бельэтажа, до обеда у губернатора.

Но не только в «лагере» чиновников отзывается хлестаковское. Если ограничивать радиус действия этого понятия, мы перекошим пьесу, сведем масштабно-философское до узко-обличительного. Хлестаковское отзывается и в немногочисленном «народе» этой пьесы, в характере Осипа. И его уже начинает растлевать неотвратимое влияние пошлости, влияние хлестаковщины.

Монолог Осипа, толкующего с собой до прихода барина, еще один вариант сцены вранья, аналогии, которой мы не раз встречаем в комедии, данные здесь для того, чтобы оттенить и укрупнить хлестаковщину как всеобщее, всех захватившее в свою орбиту. Послушаем Осипа: «...житье в Питере лучше всего... жизнь тонкая и политичная: каятры, собаки тебе танцуют, и все, что хочешь. Разговаривает всё на тонкой деликатности... пойдешь на Щукин — купцы тебе кричат: «Почтенный!»... компании захотел — ступай в лавочку... Старуха офицерша забредет; горничная иной раз заглянет такая... фу, фу, фу!» А вот Хлестаков: «Только выйду куда-нибудь, уж и говорят: «Вон, говорят, Иван

Александрович идет!»... С хорошенькими актрисами знаком». У Осипа на Щукином кричат: «Почтенный!», о Хлестакове на улице говорят: «Вон Иван Александрович идет!» Осип знакомится с хорошенькими горничными, Хлестаков — с хорошенькими актрисами. Осип может поговорить с кавалером в лавочке, Хлестаков — с Пушкиным: «Ну что, брат Пушкин?»

И Осип давно стал в чем-то Хлестаковым, незаметно в любую душу, соприкасающуюся с Иваном Александровичем, вползает этакое, «хлестаковское»... И тогда понятной в своем символическом звучании станет реплика окончательно зарепортировавшегося Хлестакова: «Я сам себя знаю, сам. Я везде, везде». Хлестаков везде, во всех — и в этом особый смысл роли, ее всеобщность, «фантазмагоричность», как определил сам Гоголь содержание вполне реалистического характера своего приезжего из Петербурга.

Крупный, многослойный характер и Городничий. С разных сторон приступает Гоголь к этому типу, описывая его и словами других, и жалобами посетителей у Хлестакова, и собственными его саморазоблачениями. Не до конца прослежена еще разная природа страха, испытываемого Городничим по поводу приезда ревизора. Страх завязал всю комедию, ставши главной пружиной действия. Но страх имеет здесь свои градации, и от того, как он видоизменяется, новыми гранями поворачивается и фигура Городничего.

Говоря о взятках, которые берутся всеми, Городничий замечает: «Это уже так самим богом устроено, и волтерьянцы напрасно против этого говорят». О каких «волтерьянцах» речь? О самых реальных. Поначалу Городничий боится наиболее страшного: а вдруг тот, кто придет инкогнито, не берет — вот где зарез! А ведь редко, но бывает и так, какие-то развелись «волтерьянцы», молодые люди, желающие жить по совести. Вдруг да наедет такой, вся система жизни, весь образ действия Городничего придут тогда в негодность. И так, страх «первый» — это страх перед честным ревизором, перед возможным «волтерьянцем». Но слава богу, нет! Хлестаков — не «волтерьянец», он берет взятки, и даже весьма благосклонно. Выяснив это обстоятельство, Городничий немного успокаивается. Он попал в привычную колею привычных отношений.

Когда же снова пугается Антон Антонович? После сцены вранья Хлестакова, когда Городничий понимает, что Хлестаков не только не «волтерьянец», но вроде бы глав-

ный в той шайке, которая именуется петербургскими чиновниками. Как бы не взял столько, что и по миру пойдешь? Раньше боялся, что не возьмет, теперь — что возьмет всё...

И вот, насмерть перепуганные оба, Городничий и Хлестаков стоят друг против друга. Через все остальные реплики слышится явственнее других одна: «я не виноват». Хлестаков: «Да что ж делать?.. я не виноват...» Городничий: «...Извините, я, право, не виноват». Оба они не виноваты, хотя оба виноваты кругом, но за ними есть и другие, кто виноват еще больше.

Бессмертная комедия Гоголя «Ревизор» — это целый художественный мир, вбирающий в себя все достижения предшествующей литературы, открывающий горизонты новой драматургии.



## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЭПОПЕЯ ГОГОЛЯ

(Поэма «Мертвые души»)

Почти в самом центре Рима, недалеко от древнего Колизея, затерялась небольшая, но шумная Испанская площадь. Это один из самых бойких перекрестков Вечного города. От площади в разные стороны, веером, расползлось около десятка улиц. Одна из них, едва ли не самая тихая и спокойная, — Via Sistina. Прежде она называлась Via Felice. На этой улице есть дом под номером 126, ничем не приметный, серовато-грязного цвета шестиэтажный дом. Он привлекает ныне к себе советских туристов, приезжающих в Рим. На уровне второго этажа (когда-то дом был двухэтажный, потом его надстроили) к стене фасада привинчена мраморная доска с короткой и не очень точной в хронологии надписью на русском и итальянском языках, извещающая, что здесь в такие-то годы жил Гоголь и писал «Мертвые души». Доску установили в начале века к пятидесятой годовщине со дня смерти писателя.

Однажды мне привелось побывать в этом доме, в квартире, где писались «Мертвые души». Она принадлежит

ныне адвокату Сильвио Петруччи. Но хозяина нет дома. Меня принимает его жена. Она не удивилась визиту незнакомого человека. За тридцать лет, прожитых в этом доме, ей довелось приветить не одного русского.

Внимательно осматриваю большую, метров в 35, комнату, стараясь закрепить в памяти наималейшие ее детали. «Комната Николая Васильевича была довольно просторна, с двумя окнами, имевшими решетчатые ставни изнутри. Обок с дверью стояла его кровать, по середине большой круглый стол; узкий соломенный диван, рядом с книжным шкафом, занимал ту стену ее, где пробита была другая дверь. Дверь эта вела в соседнюю комнату, тогда принадлежавшую В. А. Панову, а по отъезде его в Берлин доставшуюся мне». Это рассказывает в своих известных воспоминаниях Павел Васильевич Анненков, писавший под диктовку Гоголя многие главы «Мертвых душ» вот здесь, у этого окна, у которого я сейчас сижу.

В этой комнате, вдали от родной земли, создавалось одно из величайших произведений русской литературы...

### I

У каждого художника есть произведение, которое он считает главным делом своей жизни, произведение, в которое он вложил самые заветные, сокровенные думы, все свое сердце.

Таким главным делом жизни Гоголя явились «Мертвые души». Его писательская биография продолжалась двадцать три года. Из них около семнадцати лет были отданы работе над «Мертвыми душами».

Еще только начав писать это произведение, Гоголь проникся убеждением в его исключительной важности, в том что оно должно сыграть какую-то особую роль в судьбах России и прославить имя автора. 28 июня 1836 года он писал Жуковскому: «Клянусь, я что-то сделаю, чего не делает обыкновенный человек... Это великий перелом, великая эпоха моей жизни». Четыре с половиной месяца спустя — тому же корреспонденту: «Если совершу это творение так, как нужно его совершить, то... какой огромный, какой оригинальный сюжет! Какая разнообразная куча! Вся Русь явится в нем! Это будет первая моя порядочная вещь, которая вынесет мое имя». Гоголь так увлечен новым сочинени-



ем, что в сравнении с ним все написанное прежде кажется ему пустяковыми «мараньями», которые «страшно вспомнить».

Сколь бы, однако, ни было велико значение «Мертвых душ», нет нужды противопоставлять их предшествующему творчеству писателя. Без «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Миргорода», Петербургских повестей и «Ревизора» не было бы «Мертвых душ».

Развитие Гоголя шло необыкновенно быстро, интенсивно. Между выходом в свет первого цикла его повестей и началом работы над «Мертвыми душами» прошло всего три-четыре года. Но громадный художественный опыт, добытый Гоголем в процессе работы над первыми своими произведениями, дал ему возможность создать гениальную поэму.

...Есть писатели, легко и свободно придумывающие сюжеты своих сочинений. Гоголь к их числу не относился. Он был неизобретателен на сюжеты. С величайшим трудом давался ему сюжет каждого произведения. Ему нужен был всегда внешний толчок, чтобы окрылить свою фантазию. Современники рассказывают, с каким жадным интересом слушал Гоголь различные бытовые истории, анекдоты, подхваченные на улице, были и небывлицы. Слушал профессионально, по-писательски, запоминая каждую характерную деталь. Проходили годы, и иная из этих случайно услышанных историй оживала в его произведении. Для Гоголя, вспоминал впоследствии П. В. Анненков, «ничего не пропадало даром».

Сюжетом «Мертвых душ» Гоголь, как известно, был обязан Пушкину, давно внушавшему ему мысль написать большое эпическое произведение. Об этом вспоминал Гоголь в своей «Авторской исповеди».

Пушкин рассказал Гоголю историю похождения некоего авантюриста, скупавшего у помещиков умерших крестьян, с тем чтобы заложить их, как живых, в Опекунском совете и получить под них изрядную ссуду. История эта могла показаться Гоголю не более диковинной, чем та, о которой он рассказывал в только что законченной повести «Нос».

Но откуда Пушкин узнал сюжет, который он подарил Гоголю?

История мошеннических проделок с мертвыми душами могла стать известна Пушкину во время его кишиневской ссылки. В начале XIX века сюда, на юг России, в Бессара-

бию, из разных концов страны бежали десятки тысяч крестьян, спасаясь от уплаты недоимок и различных поборов. Местные власти чинили препятствия расселению этих крестьян, преследовали их.

В Кишиневе действовала специально учрежденная комиссия, занимавшаяся выявлением беглых крепостных крестьян. Полиции предписывалось удовлетворять ее требования «без малейшего замедления». Но все меры оказались напрасными. Спасаясь от преследователей, беглые крестьяне часто брали имена умерших крепостных. Рассказывают, что во время пребывания Пушкина в кишиневской ссылке по Бессарабии разнеслась молва, будто город Бендеры бессмертен, а население этого города называли «бессмертным обществом». В течение многих лет там не было зарегистрировано ни единого смертного случая. Это в конце концов возбудило подозрение властей. Началось расследование. Оказалось, что в Бендерах было принято за правило: умерших «из общества не исключать», а их имена отдавать прибывшим сюда беглым крестьянам<sup>1</sup>. Пушкин не раз бывал в Бендерах, и его, по свидетельству Липранди, автора известных воспоминаний, очень занимала эта история. Впоследствии, уже находясь в Одессе, Пушкин при каждой встрече с Липранди непременно спрашивал у него: «Нет ли чего новенького в Бендерах?»

Эту историю с мертвыми душами долго хранила память Пушкина, и она, вероятно, стала зерном того сюжета, который почти полтора десятилетия спустя после кишиневской ссылки он рассказал Гоголю.

Надо заметить, что затея Чичикова отнюдь не была такой уж редкостью в самой жизни. Мошенничества с «ревизскими списками» были в те времена довольно распространенным явлением. Действительный случай покупки мертвых душ, о котором мог слышать Гоголь, имел место в самом Миргородском уезде. Об этом впоследствии рассказывала сестра писателя. О другом таком же случае сообщала его родственница — М. Г. Анисимо-Яновская. Дядя ее Харлампий Петрович Пивинский, владелец двухсот десятин земли и душ тридцати крестьян, занимался винокурением. Но вдруг разнесся слух, что тем помещикам, у коих нет пятидесяти крепостных душ, не будет впредь разрешено курить вино. Предприимчивый дядюшка поспешил в Пол-

<sup>1</sup> «Русский архив», 1866, с. 1462, 1468.

таву и внес за своих умерших крестьян подати, как за живых, да, кроме того, докупил у окрестных помещиков некоторое количество мертвых душ и таким образом до конца дней сохранил за собой право заниматься винокурением. По свидетельству Анисимо-Яновской, Гоголь хорошо знал о коммерции Пивинского, с которым был знаком и который будто бы именно и навел писателя на мысль о «Мертвых душах»<sup>1</sup>.

Можно с уверенностью предположить, что не один какой-то определенный случай лег в основу гоголевского сюжета. Писатель, очевидно, был наслышан о многих подобных историях. И он обобщил их.

Ядром сюжета «Мертвых душ» была авантюра Чичикова. Она только казалась невероятной, анекдотичной. На самом же деле она была достоверной во всех мельчайших подробностях. Крепостническая действительность создавала весьма благоприятные условия для таких авантур.

До начала XVIII века правительство учитывало лишь общее количество крестьянских дворов в стране. Указом 1718 года так называемая подворная перепись была заменена подушной. Отныне все крепостные мужского пола, «от старого до самого последнего младенца», подвергались обложению налогом. Через каждые 12—15 лет учинялись ревизии, регистрировавшие фактическое количество податных душ. Умершие же крестьяне, или беглые, или отданные в рекруты считались до следующих «ревизских сказок» податными, и помещик обязан был либо сам платить налог в казну за них, либо раскладывать причитающуюся сумму на оставшихся крестьян.

Мертвые души становились обузой для помещиков, мечтавших, естественно, от нее избавиться. И это создавало психологическую предпосылку для всякого рода махинаций. Одним мертвые души были в тягость, другие, напротив, испытывали нужду в них, рассчитывая при помощи мошеннических сделок извлечь выгоду. Именно на это уповал и Павел Иванович Чичиков.

Гоголь великолепно разобрался во всех тонкостях устройства крепостнической системы. Вся история с покупкой Чичиковым мертвых душ рассказана писателем в полном соответствии с действующим в России законодательством. Чичиков не зря выхваляется, что он «привык ни в

<sup>1</sup> «Русская мысль», 1902, № 1, с. 85—86.

чем не отступать от гражданских законов». Суть дела состояла в том, что фантастическая сделка Чичикова осуществлялась в совершенном согласии с параграфами закона.

Действительность николаевской России сама по себе столь невероятна, отношения между людьми так искажены, что в этом мире свершаются самые невероятные, самые неправдоподобные с точки зрения здравого смысла события.

Гоголю всегда нравились истории, отличавшиеся резкими, неожиданными поворотами сюжета. В основе сюжетов многих его произведений — нелепый анекдот, исключительный случай, чрезвычайное происшествие. И чем более анекдотичной, необычайной кажется внешняя оболочка сюжета, тем ярче, достовернее, типичнее предстает перед нами реальная картина жизни. Здесь — одна из своеобразных особенностей гоголевского искусства.

Гоголь начал работать над «Мертвыми душами» в середине 1835 года, то есть еще раньше, чем над «Ревизором». 7 октября 1835 года он сообщает Пушкину, что уже написал три главы «Мертвых душ». Но новая вещь, по-видимому, еще не захватила Гоголя. Он мечтает написать комедию. В том же письме он просит Пушкина подсказать какой-нибудь «русский чисто анекдот» для комедии, которая «будет смешнее чорта». И лишь после «Ревизора», уже за границей, Гоголь по-настоящему взялся за «Мертвые души».

Чем дальше продвигалась работа над новым произведением, тем более грандиозными представлялись Гоголю его масштабы и более сложными задачи, которые перед ним стояли. Написанные в России первые три главы перерабатываются заново. Гоголь бесконечно переделывает каждую вновь написанную страницу. Он живет затворником в Риме, лишь изредка позволяя себе уехать для лечения на воды в Баден-Баден и для короткого отдыха — в Женеву или Париж. Три года проходят в напряженном труде.

Осенью 1839 года обстоятельства заставили Гоголя совершить поездку на родину.

Хотя это путешествие создавало некоторые осложнения для писателя (в связи с отсутствием денег и вынужденным перерывом в работе), он был очень рад возможности побывать на родной земле, прикоснуться к источнику, из которого черпал вдохновение для своего великого труда.

Восемь месяцев спустя Гоголь решил вернуться в Ита-

лию, чтобы ускорить работу над книгой. Прошел год, и она была завершена. Осталось наложить последние штрихи, отшлифовать некоторые детали и переписать рукопись на бело.

В октябре 1841 года Гоголь снова приехал в Россию с намерением напечатать свое новое произведение — итог упорного шестилетнего труда. Он прожил несколько дней в Петербурге и затем уехал в Москву, чтобы там добиться цензурного разрешения.

Прежде чем расстаться с «Мертвыми душами», Гоголь еще раз тщательно их перечитал. Беловая рукопись оказалась испещренной многочисленными поправками и превратилась снова в черновую. Гоголь отдал переписывать текст набело. Но в полученную копию он опять стал вносить многочисленные карандашные и чернильные исправления. Таков был обычный процесс работы взыскательного художника.

В декабре все было закончено, и рукопись поступила на рассмотрение Московского цензурного комитета. Здесь она встретила к себе явно враждебное отношение.

В письме к своему другу Плетневу Гоголь красочно описал историю своих цензурных мытарств. Как только председательствовавший на заседании цензурного комитета Голохвастов услышал название «Мертвые души», он закричал:

«— Нет, этого я никогда не позволю: душа бывает бессмертна — мертвой души не может быть,— автор вооружается против бессмертия!

Голохвастову растолковали, что речь идет о ревизских душах, но он пришел в еще большую ярость:

— Этого и подавно нельзя позволить... это значит против крепостного права!

Тут подхватили члены комитета:

— Предприятие Чичикова есть уже уголовное преступление.

Когда один из цензоров попробовал было робко объяснить, что, дескать, автор не оправдывает Чичикова, со всех сторон закричали:

— Да, не оправдывает, а вот он выставил его теперь, и пойдут другие брать пример и покупать мертвые души...»

Гоголь в конце концов был вынужден забрать рукопись и решил ее отправить в Петербург.

В конце декабря 1841 года в Москве гостил Белинский.

Гоголь обратился к нему с просьбой захватить с собой рукопись в Петербург и посодействовать скорейшему прохождению ее через тамошние цензурные инстанции. Критик охотно согласился выполнить это поручение.

Петербургская цензура оказалась более снисходительной. После долгих проволочек она наконец разрешила печатать книгу, но при этом признала в ней тридцать шесть мест «сомнительными» и потребовала внести существенные поправки в «Повесть о капитане Копейкине» либо вовсе снять ее да, кроме того, изменить название поэмы. «Похождения Чичикова, или Мертвые души» — таково было предложенное цензурой название. Под таким названием поэма издавалась вплоть до Октябрьской революции.

21 мая 1842 года «Мертвые души» вышли из печати.

## II

Сюжет «Мертвых душ» состоит из трех внешне замкнутых, но внутренне очень связанных между собой звеньев: помещики, городское чиновничество и жизнеописание Чичикова. Каждое из этих звеньев помогает обстоятельнее и глубже раскрыть идейный и художественный замысел Гоголя.

Поэма начинается с приезда Чичикова в губернский город. Тихо и незаметно его брочка на мягких рессорах подкатила к воротам гостиницы. Приезд Чичикова не вызвал в городе никакого шума. Здесь, в городе, завязывается сюжет. Здесь, еще полутаинственный, Чичиков заводит знакомства и, как в прологе, перед нами проходят почти все персонажи. Движение сюжета начинается со второй главы.

Первым среди помещиков, которых навестил Чичиков, был Манилов. Вторая глава долго не давалась автору. Он дважды переделывал ее целиком. Этой главой Гоголь как бы завязывал единство поэмы, определял стиль и тон произведения.

Отличительная особенность Манилова — неопределенность его характера. Собеседнику Манилова чрезвычайно трудно составить себе представление о том, что это за человек. Поначалу он кажется приятным и добрым, но уже в следующую минуту ничего о нем не скажешь, «а в третью скажешь: черт знает что такое! и отойдешь подальше». И больше о нем невозможно ничего сказать определенного.

Белокурый, голубоглазый, с приятными чертами лица, он, казалось, вызывал симпатию к себе, но, замечает Гоголь, в эту его приятность «чересчур было передано сахару».

Почти все персонажи «Мертвых душ» воспринимаются читателем как бы двойным зрением: мы видим их, во-первых, такими, какими они кажутся самим себе, и, во-вторых, какими они, соотношенные с идеалом писателя, являются на самом деле. Этот контраст между мнимой значительностью героя и его истинным ничтожеством — источник глубокого комизма.

Но вот Чичиков, уставший от бесконечных лирических излияний своего нового друга, решил перейти к делу и изложил смысл своей «негоции». Здесь — кульминация всей главы. И это одна из самых блистательных страниц «Мертвых душ».

Наивный и благодушный Манилов, услышав предложение Чичикова, был чрезвычайно озадачен. Он подумал, не пошутил ли Чичиков, не для красоты ли слога так «изволил выразиться», потом заподозрил своего гостя — не спятил ли он? Признав свое полное бессилие постигнуть простой смысл мошеннического предложения Чичикова, он «совершенно успокоился», когда услышал, что предложенная гостем «негоция» соответствует «гражданским постановлениям и дальнейшим видам России».

Пустопорожнее глубокомыслие Манилова дает повод Гоголю прибавить один обобщающий штрих к портрету своего героя: «Здесь Манилов, сделавший некоторое движение головою, посмотрел очень значительно в лицо Чичикова, показав во всех чертах лица своего и в сжатых губах такое глубокое выражение, какого, может быть, и не видано было на человеческом лице, разве только у какого-нибудь слишком умного министра, да и то в минуту самого головоломного дела».

Ирония Гоголя как бы нечаянно вторглась здесь в запретную область. Сравнение Манилова с «слишком умным министром» могло означать лишь одно: что иной министр — олицетворение высшей государственной власти! — не так уже и отличается от Манилова и что маниловщина — типическое свойство всего пошлого мира.

Сатира Гоголя часто окрашена иронией, она редко бьет в лоб, наотмашь. Смех Гоголя кажется добродушным, но он беспощаден.

Ирония Гоголя присутствует не только в авторской ре-

чи, часто она передается через речь персонажей. Чичиков, войдя в тон разговора с Маниловым, рассказывает ему свои впечатления о полицеймейстере: «Чрезвычайно приятный, и какой умный, какой начитанный человек!» Вы ожидаете, что дальше будут приведены доказательства ума и начитанности полицеймейстера. Ничуть не бывало. А следует неожиданно вот что: «Мы у него проиграли в вист вместе с прокурором и председателем палаты до самых поздних петухов». И затем столь же неожиданно следует общий вывод о полицеймейстере: «Очень, очень достойный человек». И хотя Чичиков ни одного худого слова о полицеймейстере не сказал, но портрет убийствен. Ну как же может быть не умен и не начитан полицеймейстер, если вы до поздних петухов проиграли с ним в вист! И какие же могут быть сомнения в достоинствах этого человека! Так вот, без нажима, иронически посмеивается Гоголь.

После Манилова Чичиков направился к Собакевичу, но случилось так, что он попал к Коробочке. И эта последовательность в развитии событий имела свою логику. Бездеятельный Манилов и неутомимо хлопотливая Коробочка — в некотором роде совершенно противоположные люди. И потому один характер делает более четким другой. По своему умственному развитию Коробочка стоит ниже всех остальных помещиков. Чичиков недаром называет ее «дубинноголовой». Коробочка вся погружена в мир мелочных хозяйственных интересов. Манилов «парит» над землей, а она поглощена прозой будничного земного существования. Манилов не знает хозяйства и совсем не может им заниматься. Коробочка же, напротив, вся ушла в свое скудоумное и мелочное хозяйствование. Она не отваживается уступить Чичикову свои мертвые души не только потому, что боится «прогадать» в цене с незнакомым ей товаром, но еще из опасения — а вдруг они «в хозяйстве-то как-нибудь под случай понадобятся». В таком неожиданном повороте мысли суть характера «крепколовой» старухи. Она ведет свое хозяйство глупо, жадно. Коробочка озабочена лишь одним — копеечной выгодой. Да и с копейкой-то она не умеет обращаться: деньги лежат мертвым грузом в ее пестрядевых мешочках. Узок и убог мир Коробочки. Но так ли далеко от нее ушел Манилов? Так ли уж они противоположны друг другу, как это может показаться с первого взгляда?

Коробочка совершенно так же, как Манилов, хотя и по-своему, не может взять в толк смысла «негоции» Чичикова.

Торгуя живыми душами и хорошо зная цену на них, Коробочка принимает мертвые души за какой-то еще неизвестный ей, но уже ходкий товар. Но Коробочка привыкла жить по заведенному испокон веков порядку, и все необычное возбуждает в ней страх и недоверие. Коммерция Чичикова пугает ее; своими сомнениями и опасениями она едва не доводит его до иступления. «Послушайте, матушка... Эх, какие вы! что ж они могут стоять! Рассмотрите: ведь это прах. Понимаете ли? Это просто прах». Чичиков почти не владеет собой и кистит «проклятую старуху».

Но здесь неожиданно вторгается голос автора: «Впрочем, Чичиков напрасно сердился: иной и почтенный, и государственный даже человек, а на деле выходит совершенная Коробочка». Вспомним еще раз сравнение Манилова с «слишком умным министром». Обобщения Гоголя в «Мертвых душах» всегда очень емки. Они завершают портреты «героев» и острием своим неизменно устремлены к самой вершине социальной пирамиды помещичье-чиновничьего общества. Каждый из помещиков, с которыми встречается Чичиков, обладает своей резко обозначенной «индивидуальностью». Выехав от Коробочки, Чичиков опять-таки «случайно» встречает Ноздрева.

В Ноздреве нет и намека на скопидомство Коробочки. Напротив, у него своеобразная «широта натуры». Он с легким сердцем проигрывает в карты большие деньги, а обыграв на ярмарке иного простака, готов тут же весь выигрыш пустить по ветру, закупить кучу ненужных вещей, повернувшихся под руку.

Ноздрев — мастер «лить пули». Он бесшабашный хвастун и несусветный враль. Ноздрев кое в чем напоминает Хлестакова. Но это разные типы. Герой бессмертной гоголевской комедии — маленький чиновник, «фитюлька», в силу обстоятельств вынужденный играть несвойственную ему роль «значительного лица». Хлестакову поначалу и в голову не приходило выдавать себя за ревизора. «Сила всеобщего страха» — вот что превращает «профинтившего» в персону «елистратишку» в персону. И лишь потом, сообразив, что его принимают за какую-то важную особу, Хлестаков начинает входить в свою новую роль. Ноздрев — другое. Это лгун по призванию и по убеждению. Он сознательно громоздит один вздор на другой. Сравнительно с Ноздревым Хлестаков — агнец, дитя. Пройдоха и скандалист, Ноздрев ведет себя всегда вызывающе, нагло.

Сравнивая характеры помещиков, можно у каждого найти свои «преимущества» перед другими и свою степень пародии на ум, сердечность, хозяйственность и т. д. Но есть один признак, по которому эти образцы выстраиваются по нисходящей лестнице: от одного к другому все гуще становится та их античеловеческая сущность, которую сам Гоголь назвал пошлостью холодных, раздробленных характеров. «...Один за другим следуют у меня герои один пошлее другого», — писал Гоголь об этом в 1843 году. «Многосторонность» Ноздрева, кончающаяся «гадью», ничуть не лучше сладкой безличности Манилова, как ноздревские «юркость и бойкость характера» ничуть не лучше «дубинноголовости» Коробочки. И это еще не предел опошления человеческого, острый глаз художника ведет нас дальше. Чичиков, вырвавшись от Ноздрева и проклиная свою неосмотрительность, приезжает к Собакевичу.

Собакевич мало похож на других помещиков. Это расчетливый хозяин, хитрый торгаш, прижимистый кулак. Он чужд мечтательному благодущию Манилова, равно как и буйному сумасбродству Ноздрева или мелочному, скудомному накопительству Коробочки. Он немногословен, обладает железной хваткой, себе на уме, и мало найдет людей, которым удалось бы его обмануть. Не только в доме его, а во всем поместье — до хозяйства последнего мужика — у него все прочно и крепко. На этом основании находили даже нечто положительное в Собакевиче по сравнению с другими помещиками, нерасчетливо обдиравшими своих крепостных. Однако Гоголь смотрел на своего «героя» иначе.

Давно уже замечена одна характерная особенность гоголевского стиля: особый интерес писателя к изображению бытового, вещного, предметного окружения его героев. Художник необычайно наблюдательный, Гоголь умел находить отражение характера человека в окружающих его мелочах быта.

Герои гоголевской сатиры — люди, лишенные духовности, не способные ни к какому высокому движению душевному. Они ограничены и примитивны в своих стремлениях. Их интересы почти никогда не выходят за пределы пошлой материальности. Отсюда особое внимание Гоголя к изображению быта его героев и вообще прозаического «дрязга жизни». Вещи, мебель, предметы домашнего обихода начинают играть весьма активную роль в повествовании, помо-

гая отчетливее выявить те или иные черты характера персонажа. Эти черты иногда перенимают вещи, и они становятся не только двойниками своих хозяев, но и орудием их сатирического обличения. Духовный мир таких героев настолько мелок, ничтожен, что вещь вполне может исчерпать их внутреннюю сущность.

Эта особенность гоголевского искусства всего нагляднее раскрывается в «Мертвых душах», и наиболее тесно срослись вещи с их хозяином в главе о Собакевиче.

В доме Собакевича все удивительно напоминает его самого: и стоящее в углу гостиной пузатое ореховое бюро на нелепых четырех ногах, и необыкновенно тяжелые стол, кресла, стулья. Каждая из вещей словно говорила: «и я тоже Собакевич!», «я тоже очень похожа на Собакевича». Вещи предстают перед читателем словно живые, обнаруживая «какое-то странное сходство с самим хозяином дома», а хозяин, в свою очередь, напоминает «средней величины медведя». И смотрит он как-то искоса, по-медвежьи. И фрак на нем медвежьего цвета, и по-медвежьи ступает он, непрестанно отдавливая чьи-нибудь ноги. Грубой, животной силой веет от этого существа, в голове которого не шевелилась ни одна человеческая мысль. Но зато это существо обнаруживало звериную жестокость и хитрость.

Собакевич встречает Чичикова со сдержанной вежливостью. Отрывистым «прошу» он препровождает гостя в дом. И еще одно «прошу» произнес хозяин, войдя с Чичиковым в гостиную и показывая ему на кресла. Затем почти целых пять минут оба они вместе с Феодулией Ивановной хранят молчание.

Гость с интересом озирается по сторонам, рассматривает развешанные по стенам невесть каким образом и зачем сюда попавшие портреты греческих полководцев, а затем — мебель. Хозяин пытается, видимо, прикинуть, зачем пожаловал к нему почтенный гость. И это мучительное, пятиминутное безмолвие полно внутреннего движения.

Тема покупки мертвых душ по-разному возникает в каждой главе.

«Негоция» Чичикова вызывает у помещиков совершенно различную реакцию. Манилов был смущен и удивлен необычностью предложения. Коробочку оно озадачило. Ноздрев отнесся к нему с озорным любопытством, предчувствуя возможность осуществить очередную обменную операцию. Но никто из них так и не понял мошенническую

суть «негоции». Совсем по-новому встретил предложение Чичикова Собакевич.

Долго бы еще изошрялся в красноречии Чичиков, нащупывая подходы к интересующей его теме, если бы Собакевич, враз смекнувший, в чем дело, не прервал Чичикова и не спросил: «Вам нужно мертвых душ?» Спросил «очень просто, без малейшего удивления, как бы речь шла о хлебе».

И пошел прямой разговор между двумя мошенниками.

В этой замечательной сцене — снова весь Собакевич со своей кулацко-медвежьей хваткой. Убеденный крепостник, ненавистник всего нового в жизни, он, однако же, понимает дух времени: все подлежит купле-продаже, из всего можно и должно извлечь выгоду. И если заезжий гость предлагает уступить мертвые души — отчего же не уступить? Лишь бы хорошо заплатил! Собакевич с присущим ему торгашеским умельством начинает выколачивать из Чичикова выгодную цену за мертвые души. Тут уж не Коробочка! Тут зверь посильнее. И Чичиков немало намаялся, прежде чем сошелся в цене.

Наступает завершающий этап операции. Надо закрепить ее: передать Собакевичу задаток и получить с него расписку. Это очень опасный момент для обоих. Два хищника стоят друг против друга. Каждый из них боится промахнуться и быть обманутым. Сколько истинного юмора в этом гениально написанном эпизоде, венчающем пятую главу поэмы!

От одной главы к другой нарастает обличительный пафос Гоголя. От Манилова к Собакевичу неумолимо усиливается омертвление помещичьих душ, завершающееся в уже почти окаменевшем Плюшкине.

О Плюшкине Чичиков впервые услышал от Собакевича, давшего своему соседу по имению, как обычно он это делал, весьма нелестную аттестацию. Но внимание Чичикова привлекло не то, что Плюшкин мошенник и скряга, какого вообразить трудно, а другое — именно то, что он массу людей переморил голодом и что люди у него мрут как мухи. С этого момента мысль о Плюшкине завладела Чичиковым. Услышав, что Плюшкин живет всего в пяти верстах от Собакевича, он «даже почувствовал небольшое сердечное бие». Чичиков предвкушает возможность весьма выгодной сделки. И, как известно, он не ошибся.

Главу о Плюшкине Гоголь считал одной из самых трудных. Она тоже несколько раз переделывалась, в нее вводи-

лись новые детали, усиливавшие впечатление от внешности Плюшкина, его имени, дома.

Образы помещиков раскрыты Гоголем как характеры уже сложившиеся. Единственное исключение — Плюшкин. Он не просто завершает собой галерею помещичьих «мертвых душ». Он несет в себе наиболее зловещие признаки неизлечимой смертельной болезни, которой заражен крепостнический строй. Вот почему Гоголю казалось важным показать, как Плюшкин стал Плюшкиным.

В прошлом слыл он человеком опытным, предприимчивым и трудолюбивым, не лишен был ума и известной житейской зоркости. Иной сосед, бывало, заезжал к нему побеседовать и поучиться «хозяйству и мудрой скупости». А потом все пошло прахом. Развалилась семья его. Плюшкин остался в доме единственным сторожем, хранителем и «владельцем» своих богатств. Одиночество усиливало его подозрительность и скупость. Все ниже и ниже опускался Плюшкин, пока не превратился в «какую-то прореху на человечестве». Но почему он потерпел крушение? Несчастные обстоятельства его личной жизни немало содействовали этому процессу. «Все похоже на правду, все может стать с человеком», — замечает Гоголь. Однако то, что случилось с Плюшкиным, — результат отнюдь не только печальных случайностей в его личной биографии. Здесь действовала закономерность иная, более глубокая и сложная. Условия социального бытия Плюшкина неотвратимо должны были привести его к тому положению, в котором застал его Чичиков.

Вот он стоит перед нами — старый, с давно потухшим взором и опустошенной душой скряга, в котором подавлено все человеческое. У этого помещика тысяча с лишним душ крепостных, его амбары завалены хлебом и разным провиантом, но запасы приходят в негодность, гниют, а люди его чахнут от недоедания. Нет теперь у Плюшкина ни близких, ни друзей. Проклял он собственных детей. Оборваны все его связи с людьми. В каждом человеке, переступающем порог его дома, он видит своего разорителя. Добро, накопленное Плюшкиным, не принесло ему ни счастья, ни даже покоя. Он стал рабом этого добра. Постоянный страх за свою собственность превращает его жизнь в сущий ад и его самого доводит до грани психического распада.

После выхода в свет «Мертвых душ» стали появляться сообщения о возможных реальных прототипах Плюшкина.

Их оказалось довольно много. Об одном из них, наиболее вероятно, помещике, проживавшем в Полтавском уезде, много лет спустя было рассказано на страницах «Исторического вестника». Жизнь этого помещика во многих деталях поразительно напоминает биографию Плюшкина. Владея огромным богатством, помещик прикидывался бедняком. Гноил хлеб в закромах, а дворовых людей держал впроголодь. Он тяготился податями, которые надо было платить за умерших крепостных, и очень обрадовался, когда Гоголь, приехавший однажды к нему в имение, шутки ради предложил купить у него эти самые мертвые души. «А разве их уже продают? — весь трепеща, тихо спросил он». Лукаво улыбаясь, Гоголь предложил цену за мертвые души, показавшуюся помещику слишком малой. «Сделка» так и не состоялась.

Знакомый Гоголя, присутствовавший при этой сцене, часто вспоминал ему эту шутку:

«Эк вы его высмеяли, Николай Васильевич. Надо же так придумать!»

Гоголь в ответ только смеялся одними глазами и всегда при этом воспоминании становился задумчивым и печальным»<sup>1</sup>.

### III

Гоголь был наделен острым гражданским самосознанием. Уродливое в жизни всегда вызывало в нем горькое раздумье о человеке с его трагической судьбой в современном мире, о нелепости общественного строя, в котором хозьяевами жизни являются Собакевичи и Плюшкины.

Впрочем, не только они.

Изображение жизни дореформенной России было бы недостаточно полным, если бы Гоголь ограничился только образами помещиков. В сюжет включена еще одна важная общественная сила — чиновничество. Правда, оно уже в «Ревизоре» было предметом изображения. Но может показаться, что сатира нацелена там на слишком малые величины и что это в известной мере суживало возможности художественного обобщения жизненного материала. А главное, это как бы давало мнимое обоснование фальшивому доводу: дескать, изображенная писателем картина малоодо-

<sup>1</sup> «Исторический вестник», 1913, № 2, с. 500—503.

стоверна, ибо, действительно, случись в уездном городе нечто подобное тому, что показано в «Ревизоре», оно немедленно было бы пресечено властями губернскими и столичными. К этому доводу довольно откровенно прибегали идейные противники Гоголя и его комедии.

Разумеется, нравы властей небольшого уездного городка давали яркое представление о власти всей империи. Тем не менее в новом произведении писатель не случайно увеличил масштабы изображения чиновничьего мира. Уездному городку, от которого «хоть два года скачи, ни до какого государства не доедешь», пришел на смену город губернский. К тому же, как мы увидим, Гоголь не ограничивается изображением губернских начальников, он делит еще выше.

Общая атмосфера жизни губернского города несколько отлична от условий сонного, безмятежного существования Манилова или Коробочки. Неподвижности и застойности помещичьего быта противопоставляется мир, кажущийся совсем иным, исполненный энергии и страстей, суеты и хлопот. Но при ближайшем рассмотрении выясняется, что это различие лишь видимое. На самом деле действительность губернского города «призрачна», как «призрачны» люди, его населяющие, — от высокопоставленных чиновников, «отцов города», до безвестного франта, попавшегося навстречу экипажу Чичикова у самой гостиницы.

Чиновников Гоголь рисует хотя и не так подробно, как помещиков, но в совокупности своей они образуют достаточно выразительный коллективный портрет губернской власти.

Власть эту возглавляет губернатор, удостоенный многих наград и прелестно вышивающий по тюлю. У полицеймейстера, второго человека в губернской администрации, «отца и благодетеля города», другая слабость: он наведывался в лавки и гостиный двор, как в собственную кладовую, причем дело у него было поставлено весьма умно и доходно: он загребал вдвое больше любого из своих предшественников, а между тем город не чаял в нем души, особенно купцы, говорившие о нем: «хоть оно и возьмет, но зато уж никак тебя не выдаст». Тут и искуснейший взяточник Иван Антонович кувшинное рыло, и многие другие «деятели», которые, по словам Собакевича, «даром бременят землю».

Гоголь раскрывает отношение деятелей губернской

власти к служебному, государственному долгу, в высокое назначение которого он сам верил. Государственная должность для этих деятелей лишь средство беспечной и праздной жизни. Когда понадобились свидетели для оформления в крепостной экспедиции чичиковской сделки, Собакевич с полным знанием дела посоветовал: «Пошлите теперь же к прокурору, он человек праздный и, верно, сидит дома, за него все делает стряпчий Золотуха, первейший хапуга в мире. Инспектор врачебной управы, он также человек праздный и, верно, дома, если не поехал куда-нибудь играть в карты...»

В одном из черновых вариантов Собакевич дает выразительную оценку губернскому обществу: «Весь город — разбойничий вертеп». Собакевич вообще мастер сильно выражаться. Вспомним знаменитые характеристики, которые он в беседе с Чичиковым дает «отцам города». И у читателя в этом случае нет оснований не верить Собакевичу: сами чиновники блестяще оправдывают его крепкие слова.

Важная особенность изображения персонажей «Мертвых душ» в том, что каждый из них предстает перед нами в многообразных связях с породившей его общественной средой. Что формирует характер человека? Гоголь искал ответ на этот вопрос не в биологической природе человека, а в окружающей его общественной среде.

И это обстоятельство с еще большей силой подчеркивало «энергию негодования», которой проникнута поэма Гоголя. Предметом сатиры Гоголя были, по существу, не личности, но социальные пороки значительной части общества.

«Ревизор», в котором изображена компания уездных чиновников, вызвал в высших петербургских сферах неслыханный переполох. Сообщая об этом в мае 1836 года Погодину, Гоголь не без лукавства добавил: «Столица щекотливо оскорбляется тем, что выведены нравы шести чиновников провинциальных; что же бы сказала столица, если бы выведены были хотя слегка ее собственные нравы?»

В «Мертвых душах» писатель коснулся и этой самой опасной темы. «Столичная» тема постоянно живет на страницах «Мертвых душ». Едва ли не в каждой главе Гоголь так или иначе вспоминает Петербург. Он никогда не пропустит случая, чтобы не сказать двух-трех едких слов в его адрес.

Но однажды «столичная» тема прозвучала в «Мертвых душах» без всяких иносказаний, прозвучала с предельной



сатирической обнаженностью — в «Повести о капитане Копейкине».

Здесь рассказана драматическая история об инвалиде — герое Отечественной войны 1812 года, прибывшем в Петербург за «монаршей милостью». Защищая родину, он потерял руку и ногу и лишился каких бы то ни было средств к существованию. Капитан Копейкин добивается встречи с самим министром, который оказывается черствым, бездушным чиновником. Маленький человек попал в беду, из которой нет никакого выхода. А всесильному министру нет никакого дела до несчастного инвалида. Министр лишь досадует, что посетитель отнимает у него так много времени: «Меня ждут дела важнее ваших». И мы знаем, какие это дела: ждут решений и приказаний генералы, словом — важные государственные дела. С какой откровенностью противопоставлены здесь интересы «государственные» и интересы простого человека!

Символом этой власти выступает и Петербург — чинный, важный, утопающий в роскоши. Это город, в котором совершенно немыслимо жить бедному человеку. Так возникает в «Мертвых душах» переключка с проблематикой Петербургских повестей. Петербург — неприветный, жестокий город, бесконечно чуждый маленькому человеку. К нему, этому человеку, равнодушен и министр. Он не только не помог инвалиду, но, возмущившись его «упрямством», распорядился выслать его из столицы. А Копейкин гневно размышляет: раз министр советовал ему самому найти средства помочь себе — хорошо: он найдет. Вскоре Копейкин стал атаманом появившейся в рязанских лесах «шайки разбойников», грабившей казну и помогавшей беднякам.

Вся эта история, рассказанная глупым, невежественным почтмейстером, внешне почти не связана с основной сюжетной линией поэмы. Композиционно она выглядит вставной новеллой. Насмерть перепуганным чиновникам история эта представляется каким-то странным анекдотом. Почтмейстер полагает: а вдруг Чичиков и есть капитан Копейкин! В этом предположении для почтмейстера оправдание рассказанной истории о капитане Копейкине. Но и эта иллюзия разрушается догадливым полицеймейстером, обратившим внимание на явное несходство капитана Копейкина, без руки и ноги, с Чичиковым. Простодушный почтмейстер в ответ только «вскрикнул и хлопнул со всего размаха рукой по своему лбу, назвав себя публично при

всех телятиной». Да и друзья почтмейстера решили, что история, по-видимому, рассказана некстати. Написанная в сказовой манере, повесть о Копейкине и в стилистическом отношении выделяется в поэме. Так зачем же она в нее включена?

По своему внутреннему смыслу, по своей идее повесть о капитане Копейкине является важным элементом в идейном и художественном замысле гоголевской поэмы. Повесть как бы венчает всю страшную картину поместно-чиновно-полицейской России, нарисованную в «Мертвых душах». Воплощением произвола и несправедливости является не только губернская власть, но и столичная бюрократия, само правительство. Чего же стоит это бездушное правительство, если оно не может оказать помощи защитнику отечества!

Но дело не только в этом.

«Повесть о капитане Копейкине» нужна была Гоголю, как он разъяснял в письме к цензору Никитенко, «не для связи событий, но для того, чтобы на миг отвлечь читателя, чтобы одно впечатление сменить другим». Иными словами, Гоголь вел читателя к громадному обобщению, захватывающим не только провинцию, но и всемирную историю. После «Повести о капитане Копейкине» в поэме следуют толки о том, уж не Наполеон ли Чичиков, выпущенный Англией с острова Святой Елены, а после всех толков — смерть прокурора. И тут Гоголь уже прямо вступает в разговор с читателем, который пытается осмыслить все происшедшее в городе. Много совершалось в мире заблуждений, говорит автор, часто человечество сворачивало с прямого, ясного пути, а потом смеялось над своими заблуждениями, и все-таки опять «смеется текущее поколение и самонадеянно, гордо начинает ряд новых заблуждений, над которыми также потом посмеются потомки». Суд истории — вот до какого обобщения поднимает Гоголь идею возмездия в первом томе поэмы.

Это суд над «мертвыми душами» помещиков, суд над чиновниками губернскими, исполненными страха перед произволом высших властей, и суд над высшими властями, над беззаконием и произволом, над их (в глазах Гоголя) легкомысленно преступным отношением к подлинным патриотам, подобно капитану Копейкину, суд над всей системой управления, бездушной и слепой («не зрят равнодушные очи»), ведущей к смерти всего государственного организма.

Гоголь не был революционером, бунт капитана Копейкина он не воспринимал как выход из положения, хотя и рисовал его как логическое следствие формулы министра «ищите сами себе средств». Но в беспощадной критике кошмара пошлого мира Российской империи Гоголь дошел до конца, захватив этот мир целиком, пройдя его снизу доверху, от помещицкой деревни до правительственного Петербурга. Суд истории, презрительный смех потомков — вот что послужит возмездием этому пошлomu, равнодушному миру, который не может ничего изменить в себе даже перед лицом очевидной угрозы бессмысленной и бесплодной своей гибели.

«Повесть о капитане Копейкине» содержала в себе очень острое политическое жало. И это было верно угадано петербургской цензурой, потребовавшей от автора либо выбросить всю «Повесть», либо внести в нее существенные исправления. Гоголь не жалел усилий, чтобы спасти «Повесть». Но все усилия оказались безрезультатными. 1 апреля 1842 года цензор А. Никитенко сообщил ему: «Совершенно невозможным к пропуску оказался эпизод Копейкина — ничья власть не могла защитить от его гибели, и вы сами, конечно, согласитесь, что мне тут нечего было делать»<sup>1</sup>.

Гоголь был весьма огорчен подобным исходом дела. 10 апреля он писал Плетневу: «Уничтожение Копейкина меня сильно смутило! Это одно из лучших мест в поэме, и без него — прореха, которой я ничем не в силах заплата и зашить». Писатель был убежден, что без Копейкина издавать «Мертвые души» невозможно.

Повесть о Копейкине давала автору возможность включить в поэму тему героического 1812 года и тем самым еще резче оттенить поведение чиновников губернского города, характерную для них вакханалию эгоизма — красотой человеческого духа, нравственным величием подвига в защиту отечества. Почтмейстер недаром заметил, что из этого рассказа писатель мог бы сделать «в некотором роде целую поэму».

Сильный и мужественный, исполненный человеческого достоинства, Копейкин являл собой разительную противоположность бессердечию и произволу столичной власти, трусливой и жалкой губернской знати. Всем этим людям

<sup>1</sup> «Русская старина», 1889, № 8, с. 385.

противостоит Копейкин — смелый, добрый человек с его героической и печальной судьбой. Никогда еще тема «маленького человека» не звучала у Гоголя с такой трагической, пронзительной силой, ибо маленький человек вырастает здесь в фигуру величественную — в защитника и спасителя родины.

Повесть о Копейкине всего лишь на миг отвлекала читателя от затхлого мира Собакевича и чиновников губернского города, но эта смена впечатлений создавала определенный художественный эффект и помогала отчетливее выразить идейный замысел всего произведения, его обличительный смысл.

Вот почему Гоголь так дорожил Копейкиным. Чтобы спасти повесть, пришлось пойти на серьезную жертву: пригасить в ней сатирические мотивы. Копейкин теперь как бы сам стал виноват в своей горькой участи. В письме к Плетневу от 10 апреля 1842 года Гоголь писал еще о «Копейкине»: «Я лучше решил переделать его, чем лишиться вовсе. Я выбросил весь генералитет, характер Копейкина означен сильнее, так что теперь видно ясно, что он всему причиною сам, и что с ним поступили хорошо».

В течение нескольких дней писатель создал новый вариант «Повести о капитане Копейкине», «...так что, — писал он своему бывшему нежинскому «однокорытнику» Прокоповичу, — уж никакая цензура не может придраться».

В ослабленном виде повесть о Копейкине появилась в печати. Лишь после 1917 года была восстановлена ее доцензурная редакция.

#### IV

Главную роль в сюжете «Мертвых душ» играет Павел Иванович Чичиков. Чтобы понять Чичикова как общественно-психологический тип, надо было осмыслить тайну его происхождения и постигнуть те жизненные условия, под влиянием которых формировался его характер. Манилов и Собакевич, Коробочка и Ноздрев показаны Гоголем более или менее статично, то есть вне развития, как характеры, олицетворяющие уклад жизни, вполне устоявшийся, неподвижный, рутинный. Они везде одни и те же, вопрос о формировании таких характеров не возникает. Статичность характера вполне соответствовала застойности быта и всего

образа жизни подобных людей. Одному Плюшкину дана в поэме «предыстория», но это история вырождения «мудрой скупости» в «прореху на человечестве».

К характеру Чичикова Гоголь подошел иначе. Чичиков, выразивший явление новое, еще только зреющее, должен был быть изображен по-другому, иным способом. Характер его показан в непрерывном развитии, в столкновении с различными препятствиями, постоянно возникающими на его пути.

Жизнеописание Чичикова гораздо полнее, чем любого из персонажей «Мертвых душ». Перед нами проходит вся жизнь героя. Писателю было важно показать этот характер и в его истоках — социальных и психологических, — и в процессе его последующего развития.

Чичиков — «новый» человек в России, вызывавший к себе величайший интерес и любопытство. То было время, когда истинным хозяином жизни становился капитал. Без роду и племени, он бесцеремонно вторгся в светские гостиные и все более напористо оттеснял в различных областях общественной жизни дворянскую аристократию.

Суровое, духовно нищенское детство в доме отца, последние отцовские советы, очень своеобразная система воспитания в школе, отсутствие талантов и «большой ум с другой стороны, со стороны практической», оборотистость, умение втереться в доверие и «надуть» без зазрения совести и т. д. — вот на что обращает внимание читателя Гоголь.

Чичиков великолепно умел ориентироваться в любой обстановке, «во всем как-то умел найтись». Он гибок и изворотлив. Смотря по обстоятельствам, изменяется характер и тон его разговора: в одном случае он сентиментален и льстив, в другом — почтителен и угодлив, в третьем — сдержан и деловит, в четвертом — развязен и груб. Так, каждый раз в новом обличье, он появляется у Манилова, Коробочки, Ноздрева, Собакевича, Плюшкина и почти всегда достигает цели. Почтительно и благопокорно ведет он себя с учителем, «любителем тишины и хорошего поведения», с престарелым понытчиком, с таможенным начальством. Даже в самые тяжелые минуты жизни он не теряет, выходит из воды сухим, чтобы начать все сызнова.

Эта хамелеонская способность принимать окраску окружающего великолепно передана в языке Чичикова. Он очень хорошо знает цену слова в мертвом официальном

мире и обращается со словом осмотрительно. Он старается избегать выражений сколько-нибудь грубых или оскорбляющих благопристойность и умеет произносить «слова с весом». Ловкий, осторожный, вкрадчивый, Павел Иванович и слова подбирает такие, истинный смысл коих не сразу должен стать ясным его собеседнику. Разговаривая с Собакевичем, он, например, никогда не упоминает о мертвых душах, деликатно называя их «несуществующими». Чичиков чрезвычайно восприимчив к особенностям речи своего собеседника. У каждого из них он мгновенно перенимает характерную интонацию в разговоре, стилистическую окраску фразы, причем выходит это у него почти естественно и не в ущерб собственной солидности. Достаточно, например, вспомнить диалог Манилова и Чичикова перед дверью в маниловские покои.

Чичиков в совершенстве постиг «великую тайну нравиться». На всех чиновников губернского города он произвел неотразимое впечатление. Причем каждый в нем открыл свое. Губернатору он показался человеком благонамеренным, прокурору — дельным, жандармскому полковнику — ученым, председателю палаты — почтенным, полицеймейстеру — любезным. Этот контраст между видимостью характера и его сущностью, несомненно, лежит в основе комизма образа Чичикова, его нравственно-психологического портрета. Именно так определял комическое Чернышевский: это «...внутренняя пустота и ничтожность, прикрываемая внешностью, имеющею притязание на содержание и реальное значение»<sup>1</sup>. Ничтожное стремится скрыть самое себя и имеет неодолимую претензию казаться значительным. Эта претензия — всегда источник смешного.

«Фитюльку» Хлестакова приняли за ревизора, он вошел в роль «значительного лица», этим создается комический эффект его характера. Нечто подобное происходит и с Чичиковым. Его приняли за «миллионщика», потом открылось, что вряд ли он «миллионщик». Но на этом сходство и кончается. Комизм характера Чичикова глубже и сложнее.

Легенда о миллионщике становится идейным и психологическим центром всей чичиковской авантюры. Прослышав

<sup>1</sup> Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II, ГИХЛ. М., 1949, с. 31.

о миллионах Чичикова, все губернское общество потянулось к нему. Но так же быстро оно отпрянуло от него, как только узнало, что никаких миллионов за ним не числится. И «прилив» и «отлив» дали Гоголю материал для тонких психологических наблюдений.

Для Гоголя Чичиков вовсе не мелкий жулик. Писатель видел неукротимую энергию Чичиковых в их стремлении к капиталу, к «миллиону». Видел, что Чичиковы, стремясь к «миллиону», освобождаются от всего человеческого в себе и беспощадны к людям, ставшим на их пути.

Гоголь хорошо понимал ту страшную угрозу, которую нес народу Чичиков. Чичиковщина проникала в души все большего числа людей, шире становился круг тех, которые испытывали «нежное расположение к подлости» при виде «миллионщика». Чичиковы угрожают пошлый мир сменить миром воинствующей подлости. Пошлый мир «мертвых душ» исторически обречен. Чичиков же растет как «приобретатель, хозяин», растет безнаказанно при явном одобрении его «приобретений» и при тайной всеобщей зависти к его силе.

«Мертвые души» — произведение энциклопедическое по широте охвата жизненного материала. Это художественное исследование коренных проблем современной писателю общественной жизни. Здесь вскрыты ее самые острые социальные противоречия. В композиционном отношении главное место в поэме занимает изображение помещичьего и чиновничьего мира. Но идейным ее стержнем является мысль о трагической судьбе народной. Правда, «люди низкого класса» изображены не крупным планом и занимают в общей панораме событий скромное место. Гоголь при этом иронически ссылается на вкусы «читателей», которые «неохотно... знакомятся с низкими сословиями». Но значение тех немногих эпизодов, в которых непосредственно изображается народная жизнь, в общей концепции произведения чрезвычайно велико.

Среди образов крепостных крестьян мы не видим характеров столь же яркой художественной силы, как среди помещиков. Но тем не менее типаж, представляющий крепостную Россию, весьма разнообразен. От малолетней девочки Пелагеи — той самой, которую Селифан корил в незнании «где право, где лево», — до безымянных, умерших или беглых, работников Собакевича и Плюшкина, которые не действуют, а лишь мимоходом упоминаются, перед нами

проходит обширная галерея персонажей, многоцветный образ народной России. Этот образ проникнут у Гоголя той атмосферой сердечности и благородства, которая заставляет нас вспомнить самые проникновенные лирические страницы «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Тараса Бульбы». Природная сметка, мастеровитость, богатырская удаля, чуткость к слову, разящему, меткому, — в этом и во многом другом проявляется у Гоголя истинная душа народа.

Изображение народа проникнуто у Гоголя поэзией. От «Вечеров на хуторе» и повести «Тарас Бульба» идет прямая дорога к лирической атмосфере многих страниц «Мертвых душ».

Повествование в «Мертвых душах» то и дело прерывается взволнованными лирическими монологами автора, оценивающего поведение героя или размышляющего о жизни, об искусстве. Подлинным лирическим героем этой книги является сам Гоголь. Мы постоянно слышим его голос. Автор — как бы непрременный участник всех событий, происходящих в поэме. Он незримо присутствует всюду. Он внимательно следит за поведением своих героев и активно воздействует на читателя. Образ автора — это как бы персонаж, созданный художником, обладающий своим характером и языком, имеющий собственное отношение к жизни, свой сложный духовный и нравственный мир. Этот лирический персонаж придает всему повествованию своеобразную эмоциональную окраску.

Наибольшего напряжения достигает лирический голос автора на тех страницах, которые непосредственно посвящены родине, России. «Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу: бедно, разбросанно и неприятно в тебе... Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе?..» Исполненный поэтического восторга, пишет Гоголь о чарующей природе России, о ее песнях, о «живом и бойком русском уме». Во всех этих лирических монологах пред нами выступает образ человека, горячо любящего свой народ, тесно связанного с родной национальной культурой.

В лирические раздумья Гоголя вплетается еще одна тема — будущее России, ее собственная историческая судьба и то место, какое она займет в судьбах человечества. Поэма завершается поэтическим символом птицы-тройки, романтически олицетворяющей мечту писателя об иной

жизни, которую русский народ обретет в прекрасном далеке.

Так называемые лирические отступления Гоголя — важный элемент произведения. Это оценка настоящего с позиций авторского идеала, который может быть осуществлен лишь в будущем. Будущее России никогда еще с такой страстной силой не вторгалось в изображение крепостнической действительности. Впервые в русской литературе будущее становилось судьей настоящего. Лирические монологи Гоголя — примечательное явление и с точки зрения художественной. В них угадываются завязи нового литературного стиля, который позднее обретет яркую жизнь в прозе Тургенева и особенно в творчестве Чехова.

В сознании писателя далеко не сразу определились жанровые особенности «Мертвых душ». Сложный и оригинальный замысел требовал для своего воплощения и соответственных художественных решений. Привычные жанровые схемы казались Гоголю неподходящими. Надо было совершенно по-новому завязывать сюжет и композиционно его развертывать.

На начальном этапе работы Гоголь назвал свое новое произведение романом. Характерно замечание Гоголя в письме к Пушкину: «Сюжет растянулся на предлинный роман». Это слово «роман» мелькает еще несколько раз в гоголевских письмах. Одновременно в письмах начинает проскальзывать и другое слово — «поэма». Впоследствии Гоголь все более убежденно склонялся к мысли, что его новое произведение — поэма. Но поэма не в традиционном, а в каком-то особом значении слова.

Такое необычное определение прозаического произведения Гоголь несколько позднее теоретически обосновал в набросках к «Учебной книге словесности для русского юношества».

Рассматривая в них поэзию повествовательную, Гоголь выделяет в ней ряд видов в зависимости от широты охвата жизненных явлений. «Величайшим, полнейшим, огромнейшим и многостороннейшим из всех созданий» Гоголь называет эпопею, являющуюся достоянием древнего мира и наиболее совершенно выразившуюся в «Илиаде» и «Одиссее». Характерная особенность эпопеи в том, что в ней отражается целая историческая эпоха, жизнь народа и даже всего человечества.

Существенное отличие от эпопеи представляет собой ро-

ман. Гоголь называет этот тип сочинений «слишком условленным», то есть условным. Предмет романа — не вся жизнь, но лишь «замечательное происшествие в жизни».

Но основное внимание романиста должно быть сосредоточено на главном герое.

Рамки романа были, по мнению Гоголя, чересчур тесными для «Мертвых душ» и, во всяком случае, несоответствующими той художественной задаче, которую он перед собой ставил.

Помимо двух важнейших видов повествовательной литературы — эпопеи и романа, — Гоголь выделяет еще один, ни в одной современной ему теории словесности не обозначенный, — «меньший род эпопеи». Этот жанр повествовательной литературы составляет «как бы середину между романом и эпопеей», а его приметы непосредственным образом относятся к «Мертвым душам».

Малая эпопея отличается более свободной, сравнительно с романом, композицией, стремлением автора в былом найти «живые уроки для настоящего».

Задумав сначала «Мертвые души» как роман, Гоголь впоследствии пришел к выводу, что это произведение принципиально отличается от традиционной формы «приключенческого» романа. Отсюда колебания автора в определении жанра «Мертвых душ». Наиболее важные приметы, открытые Гоголем в «малом виде эпопеи», в сущности, характеризуют новый тип романа, формировавшегося в русской литературе, — социально-психологический роман, в развитии которого «Мертвые души» сыграли выдающуюся роль.

«Мертвые души» явились не только сатирой на Россию Чичиковых и Собакевичей, но и лирической поэмой о России — родине великого народа.

Слово «поэма», обозначенное на титуле книги, должно было не только подчеркнуть особую значимость этой второй темы. Оно раздвигало границы сюжета, придавало повествованию широкую историческую перспективу и вместе с тем освобождало все произведение от привычных для современников писателя ассоциаций с «плутовским», приключенческим романом и свойственных ему условностей.

Готовя «Мертвые души» к первому изданию, Гоголь нарисовал обложку для своей будущей книги. Слово «поэма» выделено самыми крупными буквами и окаймлено головами двух богатырей. Это был как бы подзаголовок, имевший

своей целью помочь читателю правильно понять истинный смысл произведения. Весь рисунок знаменитой обложки — бочка Чичикова, бутылки, бокалы, танцующая пара и вьющиеся вокруг причудливые завитки с зловещими черепами, — весь этот рисунок сделан черным по светло-желтому. И лишь слово «поэма» нарисовано белым по черному.

Обложка хорошо иллюстрировала основную мысль Гоголя. Черной силе «мертвых душ» противостояло светлое, жизнеутверждающее начало — мечта о счастливой России и свободном русском человеке. «Широкие черты человека величаво носят и слышатся по всей русской земле», — писал Гоголь. Такова поэтическая тема «Мертвых душ». Она была для писателя самой заветной, ей отдал он всю лирическую силу своего таланта. Эта тема и заключала в себе «живую душу» великой поэмы. Демократическая критика 50—60-х годов недаром высказывала убеждение, что лирическая стихия «Мертвых душ» открывает какие-то новые, еще неведомые дали в развитии русской прозы.

## V

Выход в свет «Мертвых душ» стал крупнейшим событием в литературной и общественной жизни страны. Поэма Гоголя «потрясла всю Россию», — вспоминал позднее Герцен.

Кажется, никогда прежде литературное произведение не вызывало такого возбуждения в самых различных слоях общества. У этой книги не было равнодушных читателей. Одни ею восторгались, другие проклинали. Но и те и другие отдавали себе отчет в том, что появление «Мертвых душ» — событие в некотором роде чрезвычайное. Книга подняла против Гоголя целый ураган ненависти со стороны людей, почувствовавших себя задетыми и оскорбленными. 1 декабря 1842 года поэт Николай Языков писал своим родным из Москвы: «Гоголь получает отовсюду известия, что его сильно ругают русские помещики; вот ясное доказательство, что портреты их списаны им верно и что подлинники задеты за живое! Таков талант! Многие прежде Гоголя описывали житье-бытье российского дворянства, но никто не рассердивал его так сильно, как он»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Литературное наследство», 1952, т. 58, с. 640.

Книга Гоголя возбуждала негодование ко всему строю жизни и будила стремление к борьбе с ним. Вот почему реакционная критика с таким единодушием обрушилась на Гоголя. Его обвиняли в «клевете» на Россию, в том, что он изобразил «какой-то особый мир негодяев, который никогда не существовал и не мог существовать».

Вокруг «Мертвых душ» закипели ожесточенные споры. То был один из самых острых эпизодов идейной борьбы в русской литературе первой половины XIX века. И это отлично понял Белинский. Спустя несколько месяцев после выхода в свет поэмы он прямо заявил, что «бесперывные толки и споры о «Мертвых душах» — вопрос столько же литературный, сколько и общественный».

Белинский отверг поверхностное предположение, высказывавшееся некоторыми из друзей Гоголя, будто бы нападки на его новое произведение исходят лишь от людей, проникнутых «завистью к успеху и к гению». Споры вокруг «Мертвых душ», говорил он, являются результатом «столкновения старых начал с новыми», это «битва двух эпох».

Между тем, пока велись эти битвы, Гоголь жил за границей и напряженно работал над продолжением «Мертвых душ».

Гоголь начал размышлять над вторым томом, а возможно, и делать предварительные наброски еще до выхода в свет первого. И работал над этим томом на протяжении многих лет — упорно и мучительно. В конце июня 1842 года он писал Жуковскому, что первая часть «Мертвых душ» является лишь вступлением к тому, что за ним должно последовать, лишь «крыльцом к дворцу, который задуман строиться в колоссальных размерах».

Второй том «Мертвых душ» писался в неизмеримо более трудных условиях, чем первый. Многие изменилось в сознании и настроениях Гоголя. Взгляд писателя на жизнь, на искусство, сложившийся в тридцатых годах, требовал своего развития. Общественная жизнь в сороковых годах стала более сложной и напряженной. Обострились социальные противоречия в России и Западной Европе. Чтобы правильно понять те процессы, которые происходили в мире, необходим был надежный компас, передовое мировоззрение. Но его-то как раз и не хватало Гоголю.

Находясь долгие годы далеко от России, писатель не имел около себя истинных друзей, которые могли бы по-

мочь ему разобраться в сложных вопросах современной действительности. Тем временем усугублялось еще и болезненное состояние Гоголя. Он увлекается церковными книгами, проникается религиозными настроениями.

В середине 40-х годов стали уже отчетливо обнаруживаться признаки надвигающегося на Гоголя кризиса. Его предвестниками явились фальшивые нотки христианского смирения, все чаще проскальзывавшие в письмах, а также выражения недовольства своими великими произведениями. В иных письмах стал звучать высокомерный тон проповедника.

В таком душевном состоянии Гоголь продолжал работать над вторым томом «Мертвых душ». Правда, временами у Гоголя наступало духовное просветление, инстинкт художника брал в нем верх над проповедником. С острой горечью начинал ощущать тогда писатель внутреннюю фальшь иных страниц своей книги. Быть может, поэтому он в 1845 году сжег рукопись второй части «Мертвых душ». Уничтожив написанное, он вновь принимался за работу.

Наглядным выражением духовной драмы Гоголя явилась его реакционная книга «Выбранные места из переписки с друзьями», вышедшая в начале 1847 года и с негодованием встреченная Белинским и всей передовой Россией. Свое знаменитое Зальцбруннское письмо к Гоголю Белинский закончил призывом к писателю искупить свой «тяжелый грех» новыми творениями, которые напомнили бы его прежние.

Пережив сильное потрясение в связи с изданием «Выбранных мест» и шумными толками, вызванными ими в обществе, Гоголь решил вернуться на родину и снова засесть за работу над вторым томом «Мертвых душ».

Внял ли, однако, Гоголь советам Белинского? Смог ли он преодолеть кризис, и в какой мере этот кризис коснулся Гоголя-художника?

Сохранилось несколько отрывочных записей Гоголя, относящихся к последним годам его жизни. Вероятно, это отрывки из неосуществленного публицистического произведения. Записи интересны тем, что они сделаны под непосредственным впечатлением Зальцбруннского письма Белинского. Гораздо более определенно и резко, чем это делалось прежде, Гоголь заявляет здесь о своем отрицательном отношении к «Выбранным местам из переписки с друзьями»,

о намерении углубить «свои познания о русском человеке», более основательно заняться изучением современной действительности России и лишь затем засесть «за труд свой». Гоголь хочет возможно скорее вернуться к работе над «Мертвыми душами», он убежден: «Здесь мое поприще». Он пишет далее: «Мое дело изображать жизнь людей, живьем выставить людей и жизнь, как она есть».

После возвращения на родину Гоголь последние четыре года напряженно трудится над завершением второго тома «Мертвых душ». Как известно, он был закончен и за девять дней до смерти сожжен. Случайно уцелело лишь пять черновых глав этого тома, впервые опубликованных уже после смерти писателя.

Насколько можно судить по этим черновым главам, могучая сила гоголевского реализма не была здесь сломлена. Мы встречаем на этих страницах ряд образов, очерченных с присущим Гоголю реалистическим мастерством и сатирическим темпераментом. Таков, например, Петр Петрович Петух — «барин старого покроя», неугомонный весельчак, любитель покушать и весьма «угостительный», по слову Селифана, человек — ближайший родственник помещиков из первого тома. Таков Хлобуев — изнывающий в праздном безделье помещик, разоривший свое хозяйство, опутанный долгами и доведший до полного отчаяния своих крепостных крестьян. Весьма интересен также образ полковника Кошкарева. Черствая, канцелярская душа, фанатик «бумажного производства», он представлял собой яркую сатиру на бюрократические порядки в России.

Но Гоголь не ограничился этими образами. Во втором томе «Мертвых душ» он задумал изобразить ряд «положительных» героев, воплощающих, по мысли автора, здоровое начало русской национальной жизни. Он страстно искал выхода из сложных лабиринтов современной действительности, из трагической ее путаницы.

В сущности, на протяжении всей своей творческой жизни Гоголь бился над решением этой неразрешимой для него задачи. Обличая «пошлость пошлого человека», он вместе с тем неустанно искал в людях идеал подлинной человечности. Белинский ценил Гоголя за то, что он возбуждал «в читателе созерцание высокого и прекрасного и тоску по идеалу изображением низкого и пошлого в жизни». Но самому Гоголю это казалось недостаточным. Он хотел служить идеалу прекрасного не только в форме отражения

уродливого, безобразного, но и непосредственно. И если это не всегда удавалось Гоголю, то вовсе не потому, что осуществление такой задачи вступало в противоречие с природой его художественного таланта.

Гоголь принадлежал к числу тех великих русских писателей, у которых было чрезвычайно обострено нравственное чувство, стремление к справедливости. Отсюда неукротимая страсть писателя в поиске положительного идеала. Он не только стремился к идеалу, но и хотел выразить его в образе положительного героя.

Но где же Гоголь искал этого героя? Поначалу в образе тихого мечтателя-романтика Ганца Кюхельгартена — героя юношеской одноименной поэмы, затем он обратил свой взор на простых и добрых людей из украинского хутора близ Диканьки, еще позже этот герой предстанет в образе талантливого художника Пискарева («Невский проспект») и мужественного защитника вольности казацкой Тараса Бульбы. В тех случаях, писал Чернышевский, когда сама действительность предоставляла Гоголю идеальных героев, их изображение превосходно выходило у него. Но что оставалось делать художнику, когда действительность не давала ему такого материала! Вот тут-то и начиналось насилие над талантом.

Гоголь верил в человека, верил в его неиссякаемые духовные, созидательные силы, в заложенную в нем самой природой способность творить добро. В этом проявлялся всегда присущий Гоголю гуманизм, питавший его творчество. Но поскольку вера писателя не основывалась на правильном понимании социальных противоречий действительности, она могла стать, и действительно становилась, источником серьезных художественных неудач Гоголя.

Именно так и случилось во втором томе «Мертвых душ».

Обещанный в конце первого тома «Мертвых душ» «одаренный божескими доблестями» муж явился во втором томе в образе Константина Федоровича Костанжогло. Это «идеальный» помещик, заботящийся не только о доходах, но и о благе своих мужиков. Он живет просто, сам в поте лица трудится, презирает роскошь. Он противник всякого рода новшеств, фабрик, просвещения, больниц. Все это, по его мнению, совершенно ни к чему. Жизненная мудрость Костанжогло состоит в убеждении, «что в земледельческом звании человек чище нравами».

В образе Костанжогло выражена реакционная иллюзия Гоголя о возможности некоего усовершенствованного крепостного хозяйства, могущего противостоять неумолимому процессу разложения всего крепостнического уклада и развития капитализма. Другой стороной утопии Гоголя является надежда на примирение социальных противоречий внутри идеально организованного хозяйства, в котором и помещик и крестьянин якобы объединены пафосом труда и общностью экономических интересов. В подобном «примирении всеобщего, а не раздора» Гоголь видел и основной смысл своих «Выбранных мест из переписки с друзьями».

Образ Костанжогло явился серьезной неудачей Гоголя. Попытка облечь в художественную форму реакционную идею не могла закончиться ничем иным, кроме поражения.

Не менее фальшивым вышел и другой муж, «одаренный божескими доблестями» — Афанасий Васильевич Муразов. Это очень богатый купец, «из мужиков», владелец винных откупов, накопивший миллионное состояние «самым безукоризненным путем и самыми справедливыми средствами». Муразов изображен человеком высокого нравственного чувства. Он безупречно честен, благороден, человеколюбив. Он обращает на путь истины Хлобуева, спасает Чичикова и внушает ему мысль о нравственном исцелении. Таков этот надуманный, лишенный каких бы то ни было жизненных черт христианский праведник.

Это Гоголю Муразов казался праведником, но на самом-то деле он человек той же породы, что и Чичиков. Приобретатель. Хищник. Он только выступает под другой личиной. Разница между ними только в том, что Муразов более благообразен. И кажется непостижимым, что такой зоркий художник, как Гоголь, не сумел разглядеть истинную сущность своего героя. Случилось так: то, что он разоблачил в Чичикове, он благословил в Муразове.

Важное место во втором томе занимает наш старый знакомый — Павел Иванович Чичиков. Вначале герой продолжает свою карьеру приобретателя. Но вот он встречается с Костанжогло. Это первый человек, к которому «почувствовал он уважение». Чичиков решает зажить по-новому. Под влиянием Костанжогло он приходит к мысли купить имение у Хлобуева и «сделаться помещиком не фантастического, но существенного имения». Однако Чичиков еще не превозмог себя, не преодолел в себе стяжателя. Он не прочь бы обмануть Хлобуева и улизнуть из этих мест, не



вернув взятых взаймы у Костанжогло денег. Но неожиданно разразилась катастрофа. Чичиков был изобличен в составлении подложного завещания. Его арестовали. Он лишился своей заветной шкатулки с деньгами и оказался в «промоглом сыром чулане». Все, что он в течение своей жизни соорудил, внезапно рухнуло. Чичиков стал жалок и нищ. В этот момент к нему является Муразов. Он призывает Чичикова порвать с прошлым и зажить по-новому: «Проснитесь, еще не поздно, есть еще время...» Муразов помог Чичикову выйти на свободу, Чичиков уезжает из города, размышляя: «Муразов прав... пора на другую дорогу».

Так начинается процесс мнимого очищения Чичикова. Его нравственное «возрождение» должно было, вероятно, состояться в третьей части «Мертвых душ». Но о ней мы, в сущности, ничего достоверного не знаем.

Изображение русской действительности в первом томе «Мертвых душ» представлялось Гоголю неполным, односторонним. Он считал необходимым раскрыть и положительное начало в этой действительности. Но каково оно и где его искать, Гоголь не знал, а это неотвратимо толкало его на путь «фальшивой идеализации» жизни.

Вместе с тем второй том «Мертвых душ» нельзя рассматривать как простой шаг назад в художественном развитии Гоголя сравнительно с первым томом или тем более как измену писателя своим прошлым убеждениям. Дело обстоит гораздо сложнее.

С середины 40-х годов начинаются жалобы Гоголя на оскудение «творческой силы», на утрату «способности творить». Несмотря на усиливавшийся духовный кризис и тяжелое душевное состояние, Гоголь порой очень остро ощущал надуманность, фальшивость тех идеальных героев, которых он вознамерился изобразить во втором томе «Мертвых душ». Писателя в такие минуты охватывало чувство глубокой неудовлетворенности тем, что он писал.

Гоголь был весь устремлен в будущее. Никогда не переставал он презирать мир пошлости и наживы. Гоголь не знал политических путей переустройства мира, но ощущение необходимости его преобразования неистребимо жило в нем. Создавая свои безжизненные схемы идеальных героев, Гоголь никогда не угасавшим в нем инстинктом художника понимал, что не Костанжогло и Муразов способны открыть людям дорогу к будущему. «Где же тот, кто бы

на родном языке русской души нашей умел бы нам сказать это всемогущее слово «вперед», — вот вопрос, который не давал покоя писателю.

Идейные заблуждения писателя были трагичны, они неизбежно ограничивали его могучее дарование. Вместе с тем большая и горькая правда жизни прорывалась рядом с фальшивой утопией, выраженной в образах Костанжогло, Муразова и генерал-губернатора, призывающего воров-чиновников заняться нравственным самоусовершенствованием. Реалистический талант мужественно сопротивлялся этой утопии. Чернышевский полагал, что слабые страницы второго тома «Мертвых душ» были бы автором в дальнейшем переделаны или уничтожены. Он высказывал также уверенность, что «преобладающий характер в этой книге, когда она была окончена, остался бы все-таки тот же самый, каким отличается и ее первый том и все предыдущие творения великого писателя». Разумеется, все это только лишь предположения, которые, к сожалению, никак не могут быть точно подтверждены. Окончательная редакция второго тома «Мертвых душ» была создана, но кто знает, какое начало в ней одержало верх.

Гоголь был недоволен вторым томом «Мертвых душ». Он постоянно соотносил обе части произведения и мучительно ощущал несовершенство второй. Здесь надо искать объяснение того, что произошло. Мучительные сомнения терзали писателя, не давали ему ни на минуту покоя. Это обстоятельство, вероятно, и сыграло свою роль в ту роковую ночь 12 февраля 1852 года, когда была уничтожена рукопись второго тома.

Великие произведения искусства становятся вечными спутниками человечества. Они не знают старости и увядания. Каждая эпоха по-новому прочитывает эти произведения и всякий раз открывает в них что-то новое и очень важное для людей, помогающее им глубже понимать прошлое и настоящее того мира, в котором они живут, — то есть понимать жизнь в ее непрестанном историческом движении. «Мертвые души» принадлежат к числу таких произведений, глубина мысли, немеркнущая художественная красота, поэзия которых чрезвычайно дорога людям.

## СОДЕРЖАНИЕ

С. Машинский. Об этой книге . . . . .	3
Д. Лихачев. Героический пролог русской литературы («Слово о полку Игореве») . . . . .	9
К. Пигарев. Истинно общественная комедия («Недоросль» Д. И. Фонвизина) . . . . .	39
Г. Макогоненко. Сатирическое воззвание к возмущению («Путешествие из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева) . . . . .	54
Г. Макогоненко. Огненные стихи (Ода «Вельможа» Г. Р. Державина) . . . . .	75
А. Западов. Книга народной мудрости (Басни И. А. Крылова) . . . . .	96
М. Еремин. Через испытания к победе (Комедия «Горе от ума» А. С. Грибоедова) . . . . .	116
Д. Благой. Судьбы человеческие, судьбы народные (Трагедия «Борис Годунов» А. С. Пушкина) . . . . .	148
В. Коровин. Истина страстей («Маленькие трагедии» А. С. Пушкина) . . . . .	177
С. Бонди. Роман в стихах («Евгений Онегин» А. С. Пушкина) . . . . .	211
Д. Благой. Роман о вожде народного восстания («Капитанская дочка» А. С. Пушкина) . . . . .	247
М. Еремин. Муза свободы (Стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» А. С. Пушкина) . . . . .	275
И. Андроников. Грозный суд поэзии (Стихотворение «Смерть Поэта» М. Ю. Лермонтова) . . . . .	298
И. Андроников. Лучом чудесного огня (Поэма «Демон» М. Ю. Лермонтова) . . . . .	314
У. Фохт. История души человеческой (Роман «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова) . . . . .	330
С. Машинский. Поэзия народного подвига (Повесть «Тарас Бульба» Н. В. Гоголя) . . . . .	348
И. Вишневская. Оружием смеха (Комедия «Ревизор» Н. В. Гоголя) . . . . .	374
С. Машинский. Художественная эпопея Гоголя (Поэма «Мертвые души») . . . . .	396

Для старшего школьного возраста

ВЕРШИНЫ

ИБ № 1047

Ответственный редактор Э. М. Лемперг. Художественный редактор А. Е. Цестков. Технический редактор И. П. Савенкова. Корректоры Н. Е. Кошлева и В. В. Кудинова. Сдано в набор 11/V 1977 г. Подписано к печати 4/1 1978 г. Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бум. типогр. № 1. Печ. л. 13,5. Усл. печ. л. 22,68. Уч.-изд. л. 23,25. Тираж 50 000 экз. А00305. Заказ № 359. Цена 85 коп. Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Детская литература». Москва, Центр, М. Черкасский пер., 1. Ордена Трудового Красного Знамени фабрика «Детская книга» № 1 Рославлополиграфпрома Государственного комитета Совета Министров РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, Сушевский вал, 49.

ИБ ИИУС



406453