

только ему угодно, чтоб Вы сносились со мною, а я уже буду передавать по принадлежности...» (Ед. хр. ст. 2123. Л. 1–2 об.).

В ответ Тургенев 6 февраля 1832 года направил Голицыну два письма: официальное<sup>65</sup> и частное. Привожу последнее с небольшим сокращением по сохранившемуся в архиве черновику: «Я не ошибся в чувстве моего сердца и знал, кому вверил судьбу мою. Будущее мое для меня уже не так мрачно. Я могу жить и действовать естель и не в России, то для России; сею надеждою я вам обязан. Она усладит горесть одиночества и разлуки с отечеством. Даю вам слово не только не жить праздно, но и не празднословить вне России и отклонять от себя не только повод к малейшему справедливому упреку, но и к подозрению в моих правилах. Буду жить и действовать так, чтобы и самое сильное предубеждение против меня не могло ко мне привязаться. Но жизнь лучше, нежели слова мои, будет свидетельствовать за меня пред вами» (Ед. хр. ст. 1076. Л. 3–3 об.).

<sup>65</sup> Два письма А. И. Тургенева А. Н. Голицыну. С. 716.

DOI: 10.31860/0131-6095-2021-1-86-117

© Марк Альтшуллер (США)

### ТРАГЕДИЯ БЫТИЯ И ПОИСКИ СПАСЕНИЯ «МАЛЕНЬКИЕ ТРАГЕДИИ» И «ПОВЕСТИ БЕЛКИНА»

Два пушкинских цикла «Повести Белкина» и «Маленькие трагедии», как назвали их редакторы, создавались в знаменитую Болдинскую осень почти одновременно. И связь между этими двумя циклами прослеживается достаточно явственно, что неоднократно, но как-то вскользь отмечалось исследователями.<sup>1</sup> В предлагаемой работе мы попытаемся проследить эту связь более детально и последовательно. Вначале рассказывается о трагедиях, начиная с «Моцарта и Сальери», а затем анализируются возможные связи каждой из них с «Повестями».

Нужно сразу заметить, что «Маленькие трагедии» были задуманы Пушкиным гораздо ранее 1830 года. Существует список из десяти сюжетов. Три названия, несомненно, относятся к будущим маленьким трагедиям:

Скупой («Скупой рыцарь»)  
Моцарт и Сальери  
Д<он> Жуан

<sup>1</sup> См., например: «Два своеобразных цикла — драматический и прозаический — создаются почти одновременно и во многом сходны по художественной проблематике, — сходны и в своих глубинных основах и даже внешне» (*Вацуро В. Э.* Записки комментатора. СПб., 1994. С. 31); «Перед „Маленькими трагедиями“ были написаны „Повести Белкина“, и в них опробывалось другое, не трагическое, а эпическое пространство, пространство счастливых развязок, в котором всему в конце концов находится свое законное место. Не случайно в повестях Белкина это представлено в формах несколько условных и идеальных. Эпический порядок, сулящий личное счастье, — только искомое и желаемое. Прийти к нему как к полнокровной реальности невозможно, минуя те трагические конфликты, с которыми уже сплетена жизнь» (*Беляк Н. В., Виротайнен М. Н.* «Маленькие трагедии» как культурный эпос новоевропейской истории // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1991. Т. 14. С. 79). Специально этой проблеме посвящена маленькая статья С. Давыдова, которая начинается словами: «„Повести Белкина“ и „Маленькие трагедии“ роднит ряд созвучных мотивов» (*Давыдов С.* Тайны счастья и гроба: «Повести Белкина» и «Маленькие трагедии» // *Континент.* 1999. № 4 (102). С. 380–387).

Список составлен, по-видимому, в 1826 году, но не позднее 1828 года.<sup>2</sup> Так что эти трагедии уже существовали в творческом сознании поэта, когда он в первых числах сентября отправлялся в Болдино.

«Повести Белкина» написаны раньше «Маленьких трагедий» (сентябрь–октябрь). Едва завершив последнюю («Метель» — 20 октября), Пушкин сразу же приступает к трагедиям: 23 октября написан «Скупой рыцарь». Такая тесная временная связь свидетельствует о том, что замыслы, идеи двух циклов (прозаического и драматического) сосуществовали в сознании Пушкина одновременно и стремились как можно скорее вылиться на бумагу. О параллельном существовании замыслов свидетельствует и не случайное (по всей очевидности) созвучие имен персонажей в обоих циклах. Так, Адриан «рифмуется» с Дон Гуан, а Сильвио с Сальери и др. Хотя первые имена появились на бумаге раньше, чем вторые, они, очевидно, вторичны по сравнению с европейски известными именами Дон Жуана и Сальери.

Мы полагаем, что в «Маленьких трагедиях» Пушкин исследует основные вечные неразрешимые конфликты бытия: любовь и смерть; жизнь и смерть; вдохновение и «труд упорный»; молодость и старость. Эти конфликты трагичны, принципиально неразрешимы для человечества. Их столкновение и составляет самую суть человеческой жизни, человеческой цивилизации. Снятие этих противоречий означало бы смерть человечества.

Принципиальная обобщенность, всечеловечность поставленных проблем подчеркнута намеренной литературностью сюжетов. Автор переносит нас в хорошо известный русскому читателю европейский литературный мир, намеренно удаленный от повседневной, обыденной жизни.

Здесь на обобщенных знакомых и вместе далеких моделях (рыцарский мир романов Вальтера Скотта, похождения и гибель Дон Жуана, пленительная музыка В. А. Моцарта и К. В. Глюка) Пушкин исследует эти трагические конфликты.

Принципиально неразрешимое для человечества в целом может быть, по Пушкину, хотя бы частично, компромиссно разрешено в частном человеческом бытии. И поэт противопоставляет четкие, опирающиеся на давнюю традицию конструкции «Маленьких трагедий» — «Повесть Белкина» с их хорошо знакомыми читателям реалиями и деталями повседневного русского быта. В этих маленьких повестях традиционный литературный материал разрушается и переосмысливается во имя счастья отдельной личности, индивидуума, хотя это благополучие в большинстве случаев все же оказывается далеко не полным.

## 1

Итак, 1 сентября Пушкин выехал в Болдино, чтобы вступить во владение частью имения, выделенного ему отцом по случаю предстоящей свадьбы. Настроение у него было тяжелое. Будущая женитьба порой представляла в мрачном свете. Возникал вопрос: «Зачем?» В мае 1830 в автобиографическом отрывке «<Участь моя решена, я женюсь...>» «счастливый» жених вдруг написал: «...я жертвую независимостию, моею беспечною, прихотливою независимостию, моими роскошными привычками, странствиями без цели, уединением, непостоянством. <...> Я никогда не хлопотал о счастии — я мог обойтись без него. Теперь мне нужно на двоих — а где мне взять его».<sup>3</sup> В вариантах проскальзывает самое страшное опасение: женитьба убьет (уменьшит) даже творческий потенциал: «жертвую вдохновениями (вдохновением)» (VIII, 952). Были и сомнения не только в любви, но вообще в расположении, хорошем добром

<sup>2</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб., 2009. Т. 7. Драматические произведения. С. 243, 996. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно, с указанием года выхода, номера тома и страницы.

<sup>3</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: [В 16 т.]. М.; Л., 1948. Т. 8. С. 406. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно, с указанием номера тома и страницы.

отношении невесты: «...если она согласится отдать мне свою руку, я увижу в этом лишь доказательство спокойного безразличия ее сердца» (XIV, 404).<sup>4</sup>

Это были вопросы капитальные. Неясно было, как сложится, как строить будущую жизнь. Но помимо этих главных сомнений и размышлений в жизнь поэта вторглась мощным потоком пошлость обыденной жизни, психику изнурили отвратительные мелкие дразги, переменчивый и капризный нрав будущей тещи. Сама свадьба была под вопросом.

Буквально накануне отъезда (31 августа) он пишет Плетневу: «...грустно, тоска, тоска... Свадьба моя отлагается день ото дня далее. Между тем я *хладю*,<sup>5</sup> думаю о заботах женатого человека, о прелести холостой жизни. Осень подходит. <...> пора моих литературных трудов настает — а я должен хлопотать о приданном да о свадьбе, которую сыграем бог весть когда» (XIV, 110).

Поэт въезжает в Болдино. И лучше всего о трагическом внутреннем настрое свидетельствуют не письма, не откровенные признания друзьям, а стихи, то, что непроизвольно выливается на бумагу из самой глубины души. Кажется, ничего страшнее и мрачнее Пушкин доселе не писал:

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

И не понять, то ли это мелкие бесы житейской суеты: теща, равнодушная невеста, полусумасшедший дед ее, Бенкендорф, царь... то ли это вселенский ураган разыгравшихся злых сил, «вихрь мировой бессмыслицы»:

Сколько их! куда их гонят?  
Что так жалобно поют?  
Домового ли хоронят,  
Ведьму ль замуж выдают?

В мире царит хаос, свадьба и похороны мешаются и становятся единым трагическим действием, да и занимаются и тем, и другим бесы («Домового ли хоронят / Ведьму ль замуж выдают?»). В мире царит дьявольщина, «боль, великий надрыв, чувство какого-то всеобщего ущерба, обреченности». Весь этот мир есть воплощение зла:

Страшно, страшно поневоле  
Средь неведомых равнин!

(III, 226–227)

«Надрывные, щемящие звуки „Бесов“ являются своего рода увертюрой, вводящей нас в круг болдинских настроений и переживаний поэта».<sup>6</sup> Здесь «мрачное, безотрадное созерцание получает своего рода космический размах <...> Все сущее предстает как некий вихрь мировой бессмыслицы. Сами злые духи, сбивающие с пути путников, совсем не рады успеху своей бесовской игры».<sup>7</sup>

С такими настроениями въезжает в Болдино жених красавицы Натали накануне своей свадьбы. Эти жуткие строки он записал 7 сентября, через три дня после приезда в Болдино. Начинаясь сентябрь. Никакой метели быть еще не могло.<sup>8</sup> Стихи отражали внутреннее смятение поэта: «что делать нам?»

<sup>4</sup> Письмо Н. И. Гончаровой от 5 апреля 1830 года. Оригинал по-французски.

<sup>5</sup> Здесь и далее (кроме специально оговоренных случаев) курсив в пушкинских текстах мой. — М. А.

<sup>6</sup> *Благой Д.* Социология творчества Пушкина. Этюды. 2-е изд., доп. М., 1931. С. 199–200.

<sup>7</sup> *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1826–1830). М., 1967. С. 479.

<sup>8</sup> Задуманы были «Бесы» гораздо раньше. Первые наброски относятся к 1828 и 1829 годам (см.: *Фомичев С. А.* К творческой истории стихотворения А. С. Пушкина «Бесы» // Памяти Геор-

И на следующий день, 8 сентября, он пишет в знаменитой «Элегии» уже прямо о себе, о своей личной трагедии, о своем бытии в этом вселенском мировом хаосе:

Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе  
Грядущего волнуемое море.

Жених молодой красавицы перед свадьбой провидит в будущем только *труд* и *горе*. Единственное не спасение, а утешение в этом мире, где воют бесы, где заботы одолевают — наслаждение творчеством:

Меж горестей, забот и треволенья:  
Порой опять гармонией упыюсь,  
Над вымыслом слезами обольюсь...

(III, 228)

И поэт обращается к созданию «прекрасных вымыслов», пытаюсь разрешить в них трагедии бытия, писать о которых он будет чуть позднее. Сразу за «Элегией» 9 сентября написан «Гробовщик», а затем, до 20 сентября, — остальные «Повести Белкина».

Так в течение десяти дней были сочинены несколько маленьких историй, в которых поэт пытался сконструировать оптимистическое разрешение жизненных коллизий. А затем, погруженный во вдохновенную созидательную работу Болдинской осени, он создал те трагические шедевры, параллелями которым явились маленькие прозаические этюды, ранее написанные.

## 2

Наши размышления мы начнем с трагедии «Моцарт и Сальери», созданной 26 октября. Задумана она была значительно раньше. «Замысел относится ко времени Михайловской ссылки», т. е. к 1824–1826 годам (2009, VII, 777). Сначала она была названа «Зависть» в соответствии с очевидной коллизией: «бездарный» Сальери завидует Моцарту и убивает его. Этот лежащий на поверхности конфликт абсолютно не соответствует внутреннему, куда более глубокому содержанию: Сальери не бездарен, и бушевавшие его страсти гораздо сложнее и глубже элементарной зависти. И Пушкин быстро отказался от первоначального названия. А имена двух протагонистов обозначили неразрешимое противоречие, лежащее в основе любого творческого процесса.

Сальери — труженик. И это главная черта его творческого облика:

...предался  
Одной музыке. Труден первый шаг,  
И скучен первый путь. Преодолею  
Я ранние невзгоды. Ремесло  
Поставил я подножием искусству;  
Я сделался ремесленник: перстам  
Придал послушную сухую беглость  
И верность уху. Звуки умертвив,  
Музыку я разъял, как труп. Поверил  
Я алгеброй гармонию.

Старания Сальери не остались безрезультатными. Он достиг в искусстве высоких степеней:

глия Пантелеймоновича Макогоненко. СПб., 2000. С. 50–51). Там эти щемящие строфы отсутствуют. Только страх одинокого путника отмечен несколькими вариантами: «Сердцу грустно поневоле / Среди белеющих равнин»; «Путник стонет поневоле...» и пр. (III, 832).

Усиленным, напряженным постоянством  
 Я наконец в искусстве безграничном  
 Достигнул степени высокой. Слава  
 Мне улыбнулась...  
 <...> я наслаждался мирно  
 Своим трудом, успехом, славой; также  
 Трудами и успехами друзей...

В основе творческого процесса у Сальери лежит *ремесло*, постоянный упорный труд. Он сознательно совершенствует свое умение, непрерывно учится:

<...> Когда великий Глюк  
 Явился и открыл нам новы тайны <...>,  
 Не бросил ли я всё, что прежде знал,  
 Что так любил, чему так жарко верил,  
 И не пошел ли бодро вслед за ним,  
 Безропотно...

(2009, VII, 123–124)

Сальери подробно, в деталях рассказывает о своем непрерывном и упорном труде, принесшем труженику в конце концов глубокое и заслуженное удовлетворение.

А у Моцарта ничего этого нет. По словам Сальери, он «гуляка праздный». И действительно, о своем творчестве он говорит гораздо меньше, чем Сальери, и достаточно небрежно: «В голову пришли мне две, три мысли. Сегодня их я набросал». А эти две-три мысли — гениальная музыка, и потрясенный Сальери восклицает: «Какая глубина, какая смелость, и какая стройность! Ты, Моцарт, бог...». Сальери искренен. Он только что, перед приходом Моцарта, говорил о его «священном даре, бессмертном гении».

Гений творит спонтанно, непосредственно. То, что рождено им, не требует труда, усилий, о которых только что так выразительно рассказывал Сальери. И сам русский гений, создатель «маленькой трагедии» о Моцарте, спустя три года вполне по-моцартиански легко и вдохновенно описал нам создание шедевров:

И забываю мир — и в сладкой тишине  
 Я сладко усыплен моим воображеньем.  
 И пробуждается поэзия во мне:  
 Душа стесняется лирическим волненьем,  
 Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,  
 Излиться наконец *свободным* проявленьем <...>

И мысли в голове волнуются в отваге,  
 И рифмы стройные навстречу им бегут,  
 И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,  
 Минута — и стихи *свободно* потекут.

(III, 321)

Таков, по признанию самого гения, этот волшебный свободный «моцартианский» процесс. Однако все не так просто. К нашему счастью, Пушкин думал с пером в руке, и мы можем посмотреть, *как* он создает свои шедевры. Открывается странная картина. Свободному «моцартианскому» вдохновению, описанному в двух строфах, предшествует тяжелая «сальерианская» работа, зафиксированная в черновиках. Трех страницам (III, 318–321) основного текста «Осени» соответствует двадцать <!> (III, 916–936) страниц черновиков. И даже строки о вдохновении, наверное, действительно вылившиеся наиболее свободно, сразу, тоже родились в результате кропотливой (может быть, не столь кропотливой, как другие строки, насчитывающие десятки вариантов) работы.

«Минута и стихи свободно потекут», — рассказывает нам вдохновенный автор. Однако заглянем в его тетради, где «свободно» изливались стихи. Там читаем: «Из-

литься <...> ищет в тишине»; «излиться ... выраженьем»; «излиться рифмами рассказами виденьем»; «излиться как-нибудь — иль словом иль виденьем» (III, 929).

А вот другая, тоже радостная, легкая строка о чудесных мгновениях, когда «мысли в голове волнуются в отваге». Как, оказывается, не просто рассказать словами, что чувствует гений в счастливейшие минуты своей жизни:

И мысли в голове толкаются в отваге  
И яркие слова готовы  
И мысли в голове стесняются в отваге  
Так хмель во браге  
Как челны носятся в бурной влаге  
Так мысли носятся — то станут — то плывут

(III, 932)

Спустя два года (1835) Пушкин прозой расскажет о том же поэтическом вдохновении, которое описал стихами, и даже иногда теми же словами: «Чарский чувствовал то благодатное расположение духа, когда мечтания явственно рисуются перед вами, и вы обрываете живые неожиданные слова для воплощения видений ваших, когда стихи легко ложатся под перо ваше, и звучные рифмы бегут навстречу стройной мысли» (VIII, 264).

Однако и прозаическое описание вдохновенного состояния, уже описанное совсем недавно гениальными стихами, состояния, когда в спонтанном порыве без труда, напряжения и усилий рождаются такие строки, снова потребовало от самого гения достаточно упорного труда. Каждое предложение явилось результатом нескольких вариантов. Вот только один пример.

В тексте мы читаем: «для воплощения видений ваших». Словам этим предшествовали три варианта:

для воплощения живой и новой мысли  
для воплощения живых и новых чувств  
для воплощения ваших видений

Предложение со *звучными рифмами* (которые в «Осени» были *стройными*) появилось в результате семи вариантов:

когда рифмы легко ложатся  
когда рифмы легко бегут ложиться  
и звучные рифмы бегут навстречу стройной мысли  
и мысли вылетают вооруженные рифмами  
и мысль выходит вооруженная рифмами  
и звучная рифма бежит  
и звучные рифмы бегут на встречу мысли

(VIII, 841)

Даже описание «моцартианского» вдохновения рождается из «сальерианской» работы над текстом. Оказывается, даже у гения самые великолепные и вдохновенные замыслы требуют усиленного труда. То, что в трагедии показано как оппозиция труда и вдохновения, Моцарта и Сальери, в жизни действительной оказывается неразрешимым противоречием любого творческого труда: противостоящие антагонистические персонажи воплощаются в одном человеке.

Автобиографизм трагедии давно отмечался исследователями. Г. П. Макогоненко писал: «Биографическое начало является ядром всей эстетической концепции „Моцарта и Сальери“». <sup>9</sup> Ю. Н. Чумаков заметил: «...поэт персонифицировал свои черты

<sup>9</sup> Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1830–1833). Л., 1974. С. 172.



сразу в Моцарте и Сальери». <sup>10</sup> Можно «видеть в Моцарте и Сальери две стороны, две ипостаси одной души, души автора». <sup>11</sup> «Двум реально существовавшим людям Пушкин доверил свои самые сокровенные мысли о сущности творческого труда, о его великих, до конца неразрешимых противоречиях...» <sup>12</sup>

Творения рождаются в мозгу гения в гораздо более великолепном виде, чем они воплощаются в словах, звуках, красках или мраморе. Один эпизод, сохранившийся в памяти Пушкина, подтверждает эту банальную истину. Он надолго запомнился Пушкину и рассказывался поэтом много раз. В этом эпизоде замысел и воплощение оказались разделены во времени. Поэтому несоответствие задуманного и сотворенного проявилось особенно разительно.

П. В. Нащокин вспоминал: «...читая Бориса Годунова, на сцене у фонтана Пушкин сказывал, что эту сцену он сочинил, едучи куда-то на лошади верхом. Приехав домой, он не нашел пера, чернила высохли, это его раздосадовало, и сцена была записана не раньше, как недели через три; но в первый раз сочиненная им, она, по собственным его словам, была несравненно прекраснее». <sup>13</sup>

О том же Пушкин рассказывал после чтения «Годунова» у Веневитинова 12 октября 1826 года: «...сцену (о Марине Мнишек с Самозванцем. — М. А.) <...> создал он в голове, гуляя верхом на лошади, и потом позабыл вполнину, о чем глубоко сожалел». <sup>14</sup> Погодин позднее заметил, что сам слышал от Пушкина этот рассказ. <sup>15</sup>

Анненков передал ту же историю очень выразительно: «...раз, возвращаясь из соседней деревни верхом, обдумал всю превосходную сцену свидания Димитрия с Мариной в *Годунове*. Какое-то обстоятельство помешало ему положить его на бумагу тотчас же по приезде, а когда он принялся за нее через две недели, многие прежние сцены уже изгладились из памяти его. Он говорил потом друзьям своим <...>, что первоначальная сцена, совершенно оконченная в уме его, была несравненно выше, несравненно превосходнее той, которую он написал». <sup>16</sup>

Воплощаясь в материале, творение утрачивает свою первоначальную, первозданную, непередаваемую прелесть. («Мысль изреченная есть ложь», — заметил другой гениальный поэт). Таково трагичное для всякого художника неразрешимое противоречие творческого процесса. Можно сколь угодно приближаться к совершенству, соединяя вдохновение с неустанной работой, но воплотить в материале то, что рождается волшебным видением в мозгу гения, очевидно, невозможно. Пушкин разделил две ипостаси творческого труда между двумя художниками и показал неразрешимость этого противоречия гибелью обоих. Моцарт отравлен, а Сальери намертво приговорен умирающим: «Гений и злодейство — две вещи несовместные».

Такова действительность. Но в «вымыслах» «Повестей Белкина» Пушкин делает попытку примирения двух противоборствующих начал в жизни людей ординарных. Здесь нет речи о внутреннем единстве двух персонажей — неразрешимой коллизии творческого труда. Стремление, подражание, следование правилам отданы одному, спонтанность, вдохновенность, неожиданность, внутренняя свобода, раскованность — другому.

В повести «Выстрел» параллели с «Моцартом и Сальери» — очевидны. На это уже обращали внимание исследователи. <sup>17</sup> В том числе даже на не случайную близость фа-

<sup>10</sup> Чумаков Ю. Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999. С. 258.

<sup>11</sup> Листов В. С. «Воспоминание» // Лирика Пушкина. Комментарий к одному стихотворению. М., 2006. С. 177.

<sup>12</sup> Устюжанин Д. Л. Маленькие трагедии А. С. Пушкина. М., 1974. С. 48.

<sup>13</sup> Бартнев П. И. О Пушкине. М., 1992. С. 360.

<sup>14</sup> Погодин М. П. Из «Воспоминаний о Степане Петровиче Шевыреве» // Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974. Т. 2. С. 29.

<sup>15</sup> Цявловский М. Замечания М. П. Погодина на «Материалы для биографии Пушкина» П. В. Анненкова // Лит. наследство. 1952. Т. 58. С. 354.

<sup>16</sup> Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. СПб., 1855. С. 118 (репринт: М., 1985).

<sup>17</sup> См. тщательный комментарий А. А. Долинина к «Моцарту и Сальери»: Пушкин А. С. Соч. Комментарированное издание. М., 2016. Вып. 3. Стихотворения. Из «Северных цветов» 1832 год. С. 64–65.

милий: Сальери — Сильвио.<sup>18</sup> Вчитаемся в начало «исповеди» Сильвио. Чтобы добиться успеха, славы (в гусарской среде), он сознательно по принятым в обществе правилам строит свою жизнь, стремясь занять в ней, как Сальери, первенствующее положение. «...Буйство было в моде; я был первым буйном по армии. <...> Дуэли в нашем полку случались поминутно; я на всех бывал или свидетелем, или действующим лицом» (VIII, 69).

Глюк указал Сальери новые пути в музыке. Сильвио тоже следует путями, указанными популярнейшим в его среде поэтом: «Мы хвастались пьянством: я перепил славного Б<урцова>, воспетого Д<енисом> Д<авыдовым>».

Денис Давыдов воспел гусарскую лихость, пьянство, буйство, которые «не почитались пороком и не помрачали чести офицера».<sup>19</sup> Героем популярных стихов Давыдова был А. П. Бурцев, «величайший гуляка и самый отчаянный забулдыга из всех гусарских поручиков».<sup>20</sup> Давыдов писал ему:

Бурцов, ера, забияка,  
Собутыльник дорогой!  
Ради бога и ... арака  
Посети домишко мой.

Или в другом стихотворении, ему же посвященном:

Собирайся в круговую,  
Православный весь причет!  
Подавай лохань златую,  
Где веселие живет!  
Наливай обширны чаши...

И в стихотворении с характерным названием «Гусарский пир» снова обращение к Бурцеву:

Бурцов, брат! Что за раздолье!  
Пунш жестокий!.. Хор гремит!  
Бурцов, пью твое здоровье:  
Будь гусар век пьян и сыт!<sup>21</sup>

Вот этого знаменитого выпивоху и победил своим усердным старанием «труженик» Сильвио. Он наслаждается своим положением в буйном гусарском мире так же и рассказал об этом буквально теми же словами, как и Сальери, который «наслаждался мирно / Своим трудом, успехом, славой...». И Сильвио рассказывает: «Я спокойно (или беспокойно) наслаждался моею славою...» (VIII, 69).<sup>22</sup>

И вдруг на славном, «спокойном» пути Сильвио так же «вдруг», как в жизни Сальери, возникает его «моцарт»: «...определился к нам молодой человек богатой и знатной фамилии <...> Отроду не встречал счастливец столь блистательного! Вообразите себе молодость, ум, красоту, веселость самую бешеную, храбрость самую беспечную, громкое имя, деньги, которым не знал он счета...» (VIII, 69).

Как и настоящий Моцарт, молодой человек обладает всем, чего не хватало или чего добивался Сильвио, не в силу «трудоу, усердия, молений», а получил все это

<sup>18</sup> См.: Вацуро В. Э. Записки комментатора. С. 43–44.

<sup>19</sup> Воспоминания Фаддея Булгарина. Отрывки из виденного, слышанного и испытанного в жизни. СПб., 1846. Ч. 2. С. 136.

<sup>20</sup> Жихарев С. П. Записки современника. М.; Л., 1955. С. 74 (сер. «Литературные памятники»).

<sup>21</sup> Давыдов Д. Стихотворения / Вступ. статья, подг. текста и прим. В. Э. Вацуро. Л., 1984. С. 56, 57, 59 (Библиотека поэта. Большая сер.).

<sup>22</sup> Возможно, спустя полтора месяца, рассказывая о Сальери, Пушкин вспомнил слова Сильвио.



«даром», от рождения. И знатность (во второй части мы узнаем, что молодой человек — граф; рассказчик называет его «ваше сиятельство»), и деньги («богатой фамилии»), и личные достоинства его (храбрость, веселость, беспечность) не выработаны в результате усиленной работы над собой, а даны от рождения «счастливцу столь блистательному». Столкновение таких двух натур было неизбежным. Граф Б. ведет себя на дуэли с удивительным спокойствием, хладнокровием и самообладанием, что особенно бесит разъяренного Сильвио: «Он стоял под пистолетом, выбирая из фуражки спелые черешни и выплевывая косточки, которые долетали до меня. Его равнодушия взбесило меня» (VIII, 70).

При этом Пушкин отдает графу существенную деталь своей собственной биографии. В Кишиневе произошел у него поединок с офицером генерального штаба Зубовым. Пушкин обвинил его в нечестной карточной игре и «по свидетельству многих, в том числе В. П. Горчакова, бывшего тогда в Кишиневе, на поединок с Зубовым» Пушкин явился с черешнями и завтракал ими, пока тот стрелял.<sup>23</sup>

Кажется, что неразрешимая ситуация, описанная в трагедии, в повести разрешилась более или менее благополучно: «моцарт» остался жив, «сальери» проявил благородство, пощадив врага. И одержал моральную победу. Все, однако, не так просто.

Граф Б. действительно остался жив. Прекрасная женщина не потеряла любимого. Семейная жизнь спокойна и благополучна. (Возможно, такой виделась самому Пушкину в мечтах предстоящая женитьба и семейная жизнь. Поэтому и отдал он графу выразительную деталь собственной биографии.) Но... этот покой куплен жестоким компромиссом. Испуганный граф согласился снова метать жребий и снова выстрелил в противника, не имея на то никакого права. Ради мирного семейного счастья граф поступился честью.<sup>24</sup> «Предаю тебя твоей совести», — торжествуя, бросает Сильвио, уходя победителем с поля боя.

Однако и победа Сильвио оказывается «пирровой». Сальери потратил жизнь на овладение высотами искусства. Он вкусил «восторг и слезы вдохновенья». Сильвио истратил свою жизнь, лелея мечту о мести. Ничтожная цель оказалась достигнутой. Сильвио не убил, но одержал моральную победу над врагом. И... жизнь прожита, позади жалкое первенство (недолгое) в гусарском буйстве и годы, проведенные в пальбе по мухам для тренировок.<sup>25</sup> Впереди только смерть.

Часто последние строки повести рассматривались как возвышенная смерть (погиб, подобно Байрону, сражаясь за свободу греков), победа бедняка-разночинца над великосветским щеголем: «Сказывают, что Сильвио, во время возмущения Александра Ипсиланти, предводительствовал отрядом этеристов и был убит в сражении под Скулянами» (VIII, 74).

Нужно сказать, что Пушкин довольно быстро разочаровался в романтической эйфории, с которой борьба греков за независимость рассматривалась сквозь призму героической истории древних греков. В конце июня 1824 года он писал Вяземскому: «Греция мне огадела. О судьбе греков позволено рассуждать, как о судьбе моей братьи негров, можно и тем, и другим желать освобождения от рабства нестерпимого. Но, чтобы все просвещенные европейские народы бредили Грецией — это непростительное ребячество. Иезуиты натолковали нам о Фемистокле и Перикле, а мы вообразили, что пакостный народ, состоящий из разбойников и лавочников, есть законнорожденный их потомок и наследник их школьной славы. Ты скажешь, что я переменял свое мнение, приехал бы ты к нам в Одессу посмотреть на соотечественников Мильтиада, и ты бы со мною согласился» (XIII, 99). Прочитывая это письмо, Д. Бетеа и С. Давыдов вполне справедливо и остроумно замечают: «Этот текст бросает странную тень на

<sup>23</sup> *Бартенев П. И.* Пушкин в южной России. М., 1914. С. 102–103.

<sup>24</sup> Печорин размышляет: «...двадцать раз жизнь свою, *даже* (курсив мой. — М. А.) честь поставлю на карту... но свободы моей не продам» (*Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1959. Т. 4. С. 427; «Княжна Мери», 14 июня). Для дворянина «золотого века» само собой разумеется, что честь дороже жизни.

<sup>25</sup> Позволю себе напомнить читателю: «Бывало увидит муху и кричит: Кузька, пистолет! Кузька и несет ему заряженный пистолет. Он хлоп, и вдавливает муху в стену!» (VIII, 72).

эпизод повести и на попытки советских исследователей канонизировать Сильвио как борца за свободу».<sup>26</sup>

Сама битва под Скулянами была последним актом этой безнадежной борьбы, актом героического самопожертвования без малейшей надежды на победу. Тем более что русская граница для этеристов была открыта: повстанцы могли перейти ее и спастись. Пушкин описал эту битву три года спустя (1834) в очерке «Кирджали»: «Вообразите себе 700 человек арнаутов, албанцев, греков, болгар и всякого сброду, не имеющих понятия о военном искусстве и отступающих в виду пятнадцати тысяч турецкой конницы» (XIII, 255–256). Сильвио с его военным прошлым не мог не понимать обреченность горстки людей, среди которых он находился. Он приносил в жертву благородному и безнадежному делу жизнь, которая была ему не нужна, фактически совершил самоубийство.<sup>27</sup>

То же столкновение «правил» и спонтанного, неожиданного, «по вдохновению», решения жизненных ситуаций мы находим в «Метели», следующей в книге «Повестей» непосредственно за «Выстрелом». Вчитаемся в начало повести: «Марья Гавриловна была воспитана на французских романах, и *следственно* была влюблена. Предмет, избранный ею, был бедный армейский прапорщик <...> *Само по себе разумеется*, что молодой человек пылал равною страстию и что родители его любезной, заметя их взаимную склонность, запретили дочери о нем и думать...» (VIII, 77).

Мы видим, что экспозиция рассказа не без иронии описывает шаблонную литературную (по правилам!) ситуацию. Как положено, воспитанная дворянская дочка из романов черпает правила жизни и поэтому, естественно, влюблена в бедного молодого человека. Совсем недавний образец был перед глазами молодой девушки. Вторая глава «Евгения Онегина» появилась в 1826 году. И прелестная провинциальная (как и Марья Гавриловна) барышня, которой романы «заменяли все», за четыре года успела полюбить читательницам. А бедный возлюбленный тоже был налицо в одном из романов, которые читала Татьяна, влюблявшаяся в «обманы и Ричардсона, и Руссо». У последнего в «Новой Элоизе» молодой Сен-Пре влюблен в богатую наследницу Юлию. (Марья Гавриловна вспомнит «Новую Элоизу» в момент драматического объяснения с Бурминным.)

Вся любовь молодых людей представляет собою не что иное, как доморощенную модель избитых романтических литературных ситуаций включая Ромео и Джульетту. Кстати, и в любимой пушкинской комедии Я. Б. Княжнина,<sup>28</sup> которую он только что цитировал в «Гробовщике», описано похожее книжное моделирование действительности. Милена трогательно рассказывает о любви своей к сыну Честона:

С Замиром в низкости стократ счастливей буду;  
Забыта всеми, я с ним целый свет забуду.

Умная горничная Марина по поводу этой тирады скептически замечает:

А мне смешно. Она ведь это все твердит  
Из книг, которые по всякий день читает.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> *Bethea D., Davydov S. Pushkin's Saturnine Cupid: The Poetics of Parody in The Tales of Belkin // Publications of Modern Language Association. 1981. № 1. P. 11.*

<sup>27</sup> См.: *Петрунина Н. Н.* Проза Пушкина. Л., 1987. С. 145–146. Ср.: «Сделав идею мести своей маниакальной „idée fixe“, он полностью исчерпал себя в ней; его смерть в сражении есть символический акт самоубийства» (*Вацуро В. Э.* Записки комментатора. С. 277).

<sup>28</sup> Пушкин хорошо знал и помнил «Хвастуна». Эпиграф из этой комедии он взял для первой главы «Капитанской дочки». В критических заметках, написанных тогда же (октябрь–ноябрь) в Болдине, поэт дважды вспоминает реплику г-жи Чванкиной, которая не желает узнавать хорошо знакомого ей человека: «Так что ж что ты Честон? хоть знаю да не верю» (XI, 158). Подобно этому неудачливые критики не желают верить в любовь Марии к старику Мазепе (исторический факт). Вспоминает и цитирует он комедию Княжнина и позднее, в 1833 году, в статье «Путешествие из Москвы в Петербург» (XI, 234).

<sup>29</sup> *Княжнин Я. Б.* Избр. произведения / Вступ. статья, подг. текста и прим. Л. И. Кулаковой. Л., 1961. С. 338–339 (Библиотека поэта. Большая сер.).

Естественно, влюбленные строят свои планы по готовым книжным моделям (этот вариант предлагает возлюбленной Владимир): «...венчаться тайно, скрываться несколько времени, броситься потом к ногам родителей, которые *конечно* будут тронуты наконец героическим постоянством и несчастьем любовников, и скажут им *непременно*: „Дети! придите в наши объятия“» (VIII, 77–78).

А кульминация повести (венчание) тоже напоминает читателю готовую литературную модель. В знаменитом романе Вальтера Скотта «Сент-Ронанские воды» в центре повествования был очень важный эпизод венчания в церковном полумраке одного брата вместо другого. На очевидное сходство этих двух эпизодов давно обратили внимание исследователи.<sup>30</sup> Следует заметить, что у Вальтера Скотта ситуация описана несколько более правдоподобно: сходство двух братьев, свидетели, включая священника, осведомлены об обмане. У Пушкина в церкви тоже темно, но священник, с которым Владимир «насилу уговорился», должен был хорошо его запомнить, служанка, наперсница Марьи Гавриловны, принимает за Владимира близко подошедшего незнакомца и торопит его: «Насилу вы приехали. Чуть было вы барышню не уморили». А свидетели, хорошие знакомые жениха, с готовностью согласившиеся содействовать романтической женитьбе, даже при слабом свете свечей не могли не заметить, что венчается незнакомец.

В следование правилам, готовым моделям, регламентированным представлениям о действительности врывается стихия. Сначала это природные силы — разбушевавшаяся метель, срывающая все размеченные, рассчитанные по прочитанным книгам планы героев. А затем в эти планы врываются спонтанные романтические, неожиданные, по своему «моцартианские» поступки Бурмина, похожие на гусарскую браваду Сильвио.

И снова, как и в «Выстреле», трагическое столкновение «сальерианского» и «моцартианского» начал в отличие от трагедии кончается как будто благополучно. Бурмин, «ужасный повеса» в прошлом, а ныне «очень милый молодой человек», обрел и любовь, и счастье, неожиданно завершившее его хулиганскую эскападу — моцартианское начало победило. Но... в сознании читателя остается некоторый тяжелый осадок: погиб — честный и добрый Владимир, павший жертвой и стихии, и своего антагониста, человека раскованного, веселого, бесшабашного разрушителя правил.

При этом на всей повести лежит налет какой-то искусственности, книжности (не только в поведении героев в начале повести), авторской иронии, которая относится и к персонажам, и к описываемой ситуации. Совсем не правдоподобна счастливая концовка («чудное сцепление обстоятельств в судьбе одной молодой дворянки», — заметил современник<sup>31</sup>).

Сам автор обозначает не без иронии влюбленность Марьи Гавриловны цитатой из Петрарки: «Если это не любовь, так что же?» И далее все объяснения новой пары влюбленных носят, как и в начале повести, характер какого-то искусственного подражания готовым литературным образцам.

Маша ожидает Бурмина романтической барышней, сидящей «у пруда, под ивою, с книгою в руках и в белом платье, настоящей героинею романа» (VIII, 85). Такой месяцем ранее (25 сентября, «Метель» — 23 октября) изобразил свою музу Пушкин в восьмой (тогда девятой) главе «Евгения Онегина»:

И вот она в саду моем  
Явилась барышней уездной,  
С печальной думою в очах,  
С французской книжкою в руках.

(VI, 167)

И герой в соответствии с заданной мизансценой начинает свое объяснение в любви реминисценцией из «Юлии», того самого романа Руссо, которым упивалась Татьяна:

<sup>30</sup> Д. П. Якубович, Н. В. Измайлов. См., например: *Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина*. Л., 1975. С. 209.

<sup>31</sup> Пушкин в прижизненной критике. 1831–1833 / Под общ. ред. Е. О. Ларионовой. СПб., 2003. С. 127.

на и который непременно входил в круг чтения романтически настроенных барышень. «Я вас люблю, — сказал Бурмин, — я вас люблю страстно...». И продолжает: «Я поступил неосторожно, предаваясь милой привычке, привычке видеть и слышать вас ежедневно...». А Марья Гавриловна тут же «вспомнила первое письмо St.-Preux» (VIII, 85).<sup>32</sup> Так «моцартианство» превращается в свою противоположность, становится банальностью, чуть ли не пародией на «сальеризм».

И в то же время какой-то меланхолический, даже печальный налет, как пронизательно заметил В. Э. Вацууро, лежит на счастливой развязке повести.<sup>33</sup> Тем более что читатели, конечно, держали в уме популярнейший роман «Сент-Ронанские воды» с его обманной свадьбой и помнили о несчастной Кларе Моврай, жертве этого обмана.<sup>34</sup>

«Боже мой! Боже мой!» — совсем не радостно, а потрясенно восклицает Марья Гавриловна, а «побледневший» Бурмин скорее в раскаянии, чем осчастливленный, бросается к ее ногам.

Но все-таки вымыслами, искусственными построениями, литературными реминисценциями если не разрешается, то смягчается неразрешимая проблема «маленькой трагедии».

С той же ситуацией (следование правилам, нормам, литературным моделям и вторжение не подчиненной нормам и правилам веселой свободной воли) встречаемся мы и в повести «Станционный смотритель».

В размеренную, спокойную и по-своему даже счастливую жизнь старика Вырина и его красавицы-дочери врывается лихой гусар Минский (снова гусар, носитель спонтанного непредсказуемого начала, опрокидывающий установленные общепринятые привычные нормы поведения, как граф Б. из «Выстрела», Бурмин в «Метели»). В одно мгновение, внезапно увлекшись красавицей с почтовой станции, Минский «заболевает», в течение трех дней очаровывает молодую девушку, увозит ее. Так и Бурмин («непонятная, непростительная ветреность») в мгновение ока вдруг женился на девушке, в первый раз увиденной.

В «Станционном смотрителе» перед нами ситуация, издавна встречающаяся в литературе и в жизни: богатый повеса оболещает молодую неопытную красавицу. Исследователи называют предшественниками Пушкина Прево, Мармонтеля, Голдсмита.<sup>35</sup>

Если автор «Станционного смотрителя» как-то учитывал в своем рассказе этих европейских писателей, то Самсон Вырин, конечно, о них и слыхом не слыхал. Он руководствуется двумя другими хорошо известными моделями и за пределы их выйти по складу своего характера не может.

С точки зрения Вырина, судьба Дуни может свершиться только в двух вариантах, точнее в одном: «Не ее первую, не ее последнюю сманил проезжий повеса, а там подержал, да и бросил. Много их в Петербурге молоденьких дур, сегодня в атласе и бархате, а завтра, поглядишь, метут улицу вместе с голью кабацкою <...> поневоле согрешишь да пожелаешь ей могилы» (VIII, 105). Других вариантов бедный смотритель, думающий только в привычных твердо заданных правилами обыденного существования категориях, — не видит.

<sup>32</sup> В первом письме Сен-Пре пишет Юлии: «...мы ежедневно встречаемся, и вы невольно, без всякого умысла усугубляете мои терзания...» (*Руссо Ж.-Ж. Избр. соч.*: В 3 т. М., 1961. Т. 2. С. 14).

<sup>33</sup> См.: Вацууро В. Э. Записки комментатора. С. 38–39.

<sup>34</sup> О популярности романа Скотта свидетельствует очень хорошее стихотворение В. И. Красова «Клара Моврай», напечатанное уже после смерти Пушкина, в 1839 году. Читателям запомнился его конец: «...бедная Клара, безумная Клара, / Злосчастная Клара Моврай!» (Поэты кружка Н. В. Станкевича / Вступ. статья, подг. текста и прим. С. И. Машинского. М.; Л., 1964. С. 233–234 (Библиотека поэта. Большая сер.)). А спустя еще сорок с небольшим лет в повести «После смерти (Клара Миллих)» (1883) И. С. Тургенев вспомнил и роман Скотта, и стихи Красова, которые процитировал.

<sup>35</sup> См.: Шарыпкин Д. М. Пушкин и «Нравоучительные рассказы» Мармонтеля // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1978. Т. 8. С. 127–136; Разумовская М. В. К вопросу о некоторых литературных традициях в «Станционном смотрителе» // Русская литература. 1986. № 3. С. 124–134.

И далее несчастный отец конструирует по готовым литературным моделям два исхода совершившегося несчастья. Один — трагический конец несчастной девушки, описанный в знаменитой повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза», — несчастная жертва любви покинута соблазнителем и погибает. Повесть эта была столь популярна, что и Самсон Вырин вполне мог ее читать, да и содержание повести вполне совпадало с печальной аксиомой («не первая, не последняя»), сформулированной им в разговоре с проезжим титулярным советником А. Г. Н.

Эту печальную модель сознание бедного зрителя решительно отвергает. Он усиленно цепляется за другую более значительную модель — евангельскую притчу о блудном сыне (Лука 15: 11–32). В самом начале повести тщательно описаны картинки, украшающие «смирненную, но опрятную обитель».<sup>36</sup> Они изображают историю блудного сына. На последней «представлено возвращение его к отцу; добрый старик <...> выбегает к нему навстречу, блудный сын стоит на коленях» (VIII, 99). А в евангельском тексте, который, несомненно, хорошо знал Вырин, еще выразительнее: «...еще же ему далече сущу, узре его отец его, и мил ему бысть, и тек нападе на выю его, облобыза его».

Таким любящим, прощающим блудную дочь отцом видит себя Вырин в выстроенной по евангельскому образцу модели. Именно этот вариант (что Дуня будет брошена, отец ее не сомневается ни на мгновение) как единственно возможный благополучный исход упрямо вынашивает он в своем сознании. Моля о возвращении блудной дочери, он уговаривает Минского: «Что с возу упало, то пропало; отдайте мне, по крайней мере, бедную мою Дуню» (VIII, 103). Даже обещания смущенного Минского («...не думай, чтоб я Дуню мог покинуть: она будет счастлива, даю тебе честное слово») ни на йоту не колеблют прочно сидящей в его голове модели. «Сальерианское» следование правилам ведет Вырина к гибели.

В виртуальном мире «Повестей Белкина» все происходит не так, как в той настоящей действительности, которая образует мир «Маленьких трагедий». Здесь торжествует смелое «моцартианское» нарушение правил. В бесхитростном рассказе «оборванного мальчика» вырисовывается счастливая семейная жизнь (как в «Выстреле»), о которой пытался грезить Пушкин в боддинском заворничестве. Посрамлена и печальная модель «Бедной Лизы», не состоялась и лелеемая бедным зрителем евангельская модель примирения с блудной дочерью.

И тем не менее грустной нотой заканчивается это мнимое торжество свободной молодой жизни над строгой регламентацией «правильного», лишённого стихии, вдохновения бытия. Погибает одинокий, не дождавшийся появления красавицы-дочери старик. Безутешно рыдает на его могиле счастливая, любимая добрым мужем дочь. Да и сам Минский, встретивший Вырина «в крайнем замешательстве», готовый «просить у него прощения», вряд ли забывает смертельную обиду, нанесенную несчастному старику, как и граф Б. не забывает уступку собственной чести.

### 3

Трагедия «Скупой рыцарь» была задумана еще в 1826 году. Она несла в себе некоторые автобиографические мотивы. Сергей Львович был скуповат,<sup>37</sup> правда, в отличие от Барона, совсем не богат. Денег он сыну почти не давал, и тот жаловался брату Льву почти как Альбер: «Изясни отцу моему, что я без его денег жить не могу. <...> Всё и все меня обманывают — на кого же, кажется, надеяться, если не на ближних и родных. <...> крайность может довести до крайности — мне больно видеть равнодушные

<sup>36</sup> О значении этих картинок для Самсона Вырина, которого «сгубила ходячая мораль», см.: Гершензон М. «Станционный смотритель» // Гершензон М. Мудрость Пушкина. М., 1919. С. 125–126 (репринт: Ardis, 1983).

<sup>37</sup> Роман Тынянова «Пушкин» начинается короткой фразой об отце поэта: «Маиор был скуп».



отца моего к моему состоянию — хоть письма его очень любезны».<sup>38</sup> В 1826 году, в Михайловском, когда был задуман «Скупой рыцарь», еще свежа была в памяти безобразная сцена с отцом, который согласился надзирать за собственным сыном, читать его переписку. Разразился грандиозный скандал, когда отец кричал, что сын его бил (хотел побить), убил словами и пр. (Так и Барон жалуется, что сын хотел его убить, обокрасть).<sup>39</sup>

Очевидно, из «боязни применений и неосновательных толков»<sup>40</sup> Пушкин добавил подзаголовок, делавший трагедию переводом из несуществующей пьесы неведомого английского драматурга: «Сцены из Ченстоновой траги-комедии: The covetous Knight»,<sup>41</sup> — и напечатал трагедию только в 1836 году.

Естественно, что вышедшее из-под пера поэта произведение оказалось несравненно глубже и значительнее биографических мотивов, возможно стимулировавших его создание. Мы полагаем, что в основе трагедии лежит неразрешимый конфликт старости и молодости, конфликт отношения к бытию и повседневной жизни (быту), непримиримое столкновение мировоззрений. Оселком, на котором проверяется несовместимость этих взглядов, являются деньги, важнейший компонент повседневной жизни любой человеческой особи.

Центральными строками, формулирующими основной конфликт трагедии, являются слова Жиды:

...деньги  
Всегда, во всякий возраст нам пригодны;  
Но юноша в них ищет слуг проворных  
И, не жалея, шлет туда, сюда.  
Старик же видит в них друзей надежных  
И бережет их как зеницу ока.

(2009, VII, 109)

Конечно, ни умный Соломон («друзья надежные»), ни пылкий юный Альбер («отец им служит, как пес цепной») не понимают глубокой философии злата, которой одушевлен Барон Филипп. Но отношение к деньгам молодого жаждущего наследника определено старым евреем достаточно точно.

Альбер хочет одеваться «в атлас да бархат», как другие рыцари за герцогским столом. Он жаждет носить такой же дорогой «нагрудник венецианский», какой носит отверженный им «проклятый граф Делорж». Мечтающий о наследстве юноша хорошо знает, как он распорядится золотом, как только доберется до него: «Оно послужит мне, лежать забудет». Барон прозорливо описывает грядущую судьбу своих богатств, поминная с презрением те мирские блага, которых жаждет его наследник: «И потекут сокровища мои / В атласные дыравые карманы. / Он разобьет священные сосуды, / Он грязь елеем царским напоит — / Он расточит...» (2009, VII, 114).

Барон Филипп отнюдь не «цепной пес» при своих деньгах. Он не «алжирский раб» при них и «им не служит». Если сын хочет, чтобы золото не «лежало», то барон, высыпая очередную порцию монет в сундук, наставляет их:

Ступайте, полно вам по свету рыскать,  
Служа страстям и нуждам человека.<sup>42</sup>  
Усните здесь сном силы и покоя,  
Как боги...

(2009, VII, 113)

<sup>38</sup> Письмо от 25 августа 1823 года, Одесса (XIII, 67).

<sup>39</sup> См. письма к Жуковскому от 31 октября и 29 ноября 1824 года (XIII, 116, 124). См. также комментарий к «Скупому рыцарю» (2009, VII, 764, 770).

<sup>40</sup> Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. С. 287.

<sup>41</sup> См. исчерпывающую статью А. Долинина «О подзаголовке „Скупого рыцаря“» (Долинин А. А. Пушкин и Англия. М., 2007. С. 95–102).

<sup>42</sup> Или прихотям расточителя-сына.

Золото — это сила, деньги — подобны богам. Они дают Барону возможность *воздвигнуть чертоги*, разбить *великолепные сады*, населить их прекрасными *нимфами*, заказать поэтам их вдохновенные труды («музы дань свою мне принесут»), покупается все: и *Добродетель*, и *бессонный Труд*, и *окровавленное злодейство*... Упоенный своим величием Барон с полным правом заявляет:

Мне всё послушно, я же — ничему <...>

Я царствую <...>

Послушна мне, сильна моя держава...

(2009, VII, 113–114)

Нужды нет, что все, о чем говорит Барон, не материально, не осязаемо, не пробует на вкус, не видимо физическому (но не внутреннему) взору. Это совсем не виртуальный мир, он действительно, можно сказать, в реальности, потенциально существует и в любое мгновение, по желанию повелителя, может материализоваться. Но умудренному жизненным опытом, много познавшему старику Барону «довольно сего сознания». Это сознание, это ощущение власти над миром дает Барону золото.

При этом молодость, жаждущая злата, щедра и великодушна, видит в деньгах только средство для обретения реальных осязаемых вещей (атлас и бархат, конь, шлем и пр.). Во владении этим осязаемым, вещным миром молодой Альбер щедр и великодушен — отсылает *последнюю* бутылку вина *больному кузнецу*.

Старость жестока и жадна. Барон, владелец сундуков, набитых златом, суров и беспощаден. Несчастлива вдова

С тремя детьми полдня перед окном

<...> стояла на коленях, воя.

Шел дождь, и перестал, и вновь пошел.

Владыка великолепных чертогов, садов и прелестных нимф, повелитель Добродетели и Злодейства, царь — терпеливо ждет, чтобы отобрать у несчастной матери ее *последнее* достояние — *дублон старинный* (2009, VII, 113).

Эти два жизненных начала — непримиримы. И молодость, таков закон природы, побеждает старость. В сознании Барона, вполне самодостаточного («послушна мне, сильна моя держава», «при мне мой меч: за злато отвечает честной булат»), существует лишь одна червоточина: наследник «сундуки со смехом отопрет <...> украв ключи у трупа моего». Так и происходит. Барон умирает (не дождавшись смерти от руки сына) с воплем «Где ключи? / Ключи, ключи мои!» (2009, VII, 120).

Но и победитель Альбер терпит моральное поражение. Он чуть было не повесил Жида за предложение отравить отца, а теперь с радостью, вождедея отцовских сокровищ, хватает перчатку, готовясь сам, своей рукой, вонзить в отца смертельный клинок («Так и впился в нее когтями! — изверг» (2009, VII, 119)).

Трагедию завершает мрачная ремарка Герцога: «Ужасный век, ужасные сердца!» «Нет правды на земле», — скажет чуть позже, 26 октября, герой другой «маленькой трагедии» — Сальери.

Кажется, смертельный поединок молодости со старостью мирно разрешается в самой спокойной, по сути бесконфликтной повести, о которой В. Г. Белинский писал: «Особенно жалка из них («Повестей Белкина». — М. А.) одна — „Барышня-крестьянка“, неправдоподобная, водевильная, представляющая помещичью жизнь с идиллической точки зрения...»<sup>43</sup>

Как и другие повести, «Барышня-крестьянка» изобилует литературными реминисценциями и погружает нас в виртуальный мир русской и европейской литературной жизни.

<sup>43</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: [В 13 т.]. М., 1955. Т. 7. С. 577.



Начинается она с забавного конфликта, который иронически переосмысляет одну из величайших трагедий мировой литературы и превращает смертельную вражду двух могущественных кланов Монтекки и Капулетти в пустяшную ссору двух русских помещиков Ивана Петровича Берестова и Григория Ивановича Муромского. Один из участников этого конфликта, смеясь, спрашивает дочь: «...ты к ним питаешь наследственную ненависть, как романтическая героиня? Полно, не дурачься...». Походя в повести цитируется сатира А. А. Шаховского, упоминаются Д. И. Фонвизин, Жан Поль (И.-П. Рихтер). Насмешливым переосмыслением литературных штампов романтизма является и рассказ о молодом герое: «Он первый перед ними явился мрачным и разочарованным <...> говорил им об утраченных радостях и об увядшей своей юности; сверх того носил он черное кольцо с изображением мертвой головы». Перечислив все эти штампы, автор не без иронии добавляет: «Всё это было чрезвычайно ново в той губернии. Барышни сходили по нем с ума» (VIII, 111).

Для самого младшего Берестова все это — лишь более или менее искренняя игра, о которой он, «стройный, высокий, с румянцем во всю щеку», мгновенно забывает при виде хорошеньких молодых крестьянок. Сам автор сообщает: «Алексей, несмотря на роковое кольцо <...> и на мрачную разочарованность, был добрый и пылкий малый и имел сердце чистое...» (VIII, 116). Тем не менее он старается добросовестно играть свою романтическую роль. Даже собаку свою называет Сбогаром, именем протагониста популярного романа Шарля Нодье.

Важную роль в литературном антураже повести играет и Карамзин с его уже утрированной для образованного читателя XIX века сентиментальной «Натальей, боярской дочерью», которую читает с подачи своего возлюбленного мнимая крестьянка. Влюбившись в очаровательную «Акулину», молодой Берестов предлагает «безграмотной» крестьянке, естественно, не романтическую, а сентиментальную литературную модель, для него самого уже безнадежно устарелую. Он не мог предложить ей популярную «Бедную Лизу», чтобы милая «Акулина» не увидела в трогательном рассказе собственной судьбы. Другое дело любовная повесть с легким налетом эротики и благополучным концом. А Лиза в простосердечном старом рассказе могла неожиданно увидеть наивный намек на собственную судьбу. Ее романтическому воображению могло представляться, как, вместо таинственного незнакомца, таинственной незнакомкой благородного происхождения обернется для своего возлюбленного она сама, кроме того, она тоже мечтала о романтической ситуации: «увидеть наконец тугиловского помещика у ног дочери прилучинского кузнеца» (VIII, 117).

Вызывает литературные ассоциации и центральная сцена повести. Выше уже отмечалось, что неузнавание мнимого жениха в «Метели» напоминает о трагическом эпизоде известного романа Вальтера Скотта. Смешная сцена, в которой влюбленный Алексей днем («в два часа ровно») не узнал за обеденным столом свою «Акулину», вызывает подобные же ассоциации. Только и у Скотта, и даже в «Метели» они были более правдоподобными (сходство братьев, темная церковь, метель, свечи). Как бы ни маскировала себя Лиза сурьмой и белилами, париком, жеманством и французской речью, трудно поверить, что влюбленный Алексей, проведя несколько часов (днем!) в обществе накрашенной, неестественно манерной барышни, не узнал в ней свою любимую Акулину.

На этом фоне литературных увлечений и идиллических встреч молодых влюбленных вдруг возникает ситуация, напоминающая трагические конфликты «Скупого рыцаря», внутри, в тексте которого (как и в других «Маленьких трагедиях») нет никаких литературных отсылок.<sup>44</sup>

Сталкиваются в ожесточенном поединке отец и сын Берестовы. Оба они обладают твердыми характерами и достаточно упрямы («...если отец заберет что себе в голову, то уж того <...> у него и гвоздем не вышибешь <...> Алексей был в батюшку...» (VIII, 123)). Кстати, может быть, не случайно есть некоторое сходство между именами Альбер — Алексей. Правда, и героя карамзинской «Натальи...» зовут Алексеем.

<sup>44</sup> Исключением является «Моцарт и Сальери», но там общаются люди искусства, и упоминание композиторов, художников и писателей — естественно.

В «Скупом рыцаре» причина конфликта — деньги. В «Барышне-крестьянке» конфликт гораздо романтичнее — любовь. Альберу не до любви, красавицы не занимают его (мимоходом упоминается Клотильда как воплощение того мира, куда Альберу трудно попасть без денег — «сама Клотильда»<sup>45</sup>). Он вожделеет золота.

Для Алексея главное — любовь. Он готов пренебречь богатством, отказаться от наследства (немыслимо для Альбера!), социального статуса: «...романическая мысль жениться на крестьянке и жить своими трудами пришла ему в голову, и чем более он думал о сем решительном поступке, тем более находил в нем благоразумия» (VIII, 123). Благородная решимость Алексея вознаграждается благоприятным стечением обстоятельств. Коллизия разрешается счастливой развязкой.

Заметим еще, что в идиллической повести рядом с конфликтующим семейством (отец — сын) изображается другая, вполне благополучная семейная пара (отец — дочь).

Таким образом, кажется, «Барышня-крестьянка» является единственной в цикле повестью, где нет никакого щемяще-грустного подтекста, как в «Выстреле», «Станционном смотрителе», «Метели». Торжествует молодость, любовь, счастье. Не случайно Пушкин заключил ею весь белкинский цикл, как бы пытаясь безоблачностью сельской идиллии смягчить неразрешимые трагедии бытия и проблемы собственной творческой, общественной и (будущей) семейной жизни.

#### 4

Основной конфликт трагедии «Каменный гость» — любовь и смерть. Со-/противопоставление этих двух начал, их единство и взаимоуничтожение занимали Пушкина всю его жизнь. Так, он обратил самое пристальное внимание на максиму Л. Стерна о сочетании наслаждения и боли в физиологии любовных отношений. В 1828 году Пушкин напечатал в альманахе А. А. Дельвига «Северные цветы» «Отрывки из писем, мысли и замечания». На третьем месте находилась заметка: «Стерн говорит, что живейшее из наших наслаждений кончается содроганием почти болезненным. Несносный наблюдатель! знал бы про себя; многие того не заметили б»<sup>46</sup> (XI, 52). У Стерна: «...некоторые солиднейшие наши богословы решаются даже утверждать, что само наслаждение сопровождается вздохом и что величайшее из им известных наслаждений кончается обыкновенно содроганием почти болезненным».<sup>47</sup>

Это пронизательное и откровенное наблюдение снова отразилось, спустя несколько лет, может быть, в последние годы жизни в одном из самых пронзительно-интимных стихотворений, которое при жизни поэта не было напечатано и для печати никогда не предназначалось:

Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем <...>  
Стенаньем, криками вакханки молодой,  
Когда, вився в моих объятиях змеей <...>  
Она торопит миг последних содроганий!  
О, как милее ты, смиренница моя!

(III, 213)<sup>48</sup>

<sup>45</sup> Определительное местоимение *самый, сам, сама* указывает на исключительно высокое положение этой дамы в обществе по красоте (всего вероятнее), происхождению, богатству... Именно это важно для Альбера, когда он говорит: «...все дамы / Привстали с мест <...> сама Клотильда, / Закрыв лицо, невольно закричала...» (VII, 106).

<sup>46</sup> Эта запись не попала в печатный текст, вероятно, по цензурным соображениям. Или, может быть, друзья решили не печатать эротичную цитату. Не напечатали они и восторженную оценку идиллий Дельвига. Заметка о Стерне была впервые опубликована только в 1924 году (XII, 535).

<sup>47</sup> *Стерн Л.* Жизнь и приключения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. М., 1968. С. 619 (в оригинале: «convulsion»).

<sup>48</sup> Стихотворение при жизни не было опубликовано. Автограф не сохранился. Текст известен в списках. Самый авторитетный — рукой С. А. Соболевского, с датой — 1830 год. Эта дата принята большинством исследователей. Однако Б. В. Томашевский включил его в стихи 1827–1836 годов (*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1957. Т. 3. С. 531, 557). Я думаю, что весь

Неразрывная связь любви не только с болью, но и со смертью проходит в творческом сознании Пушкина от юношеских творений практически до конца жизни, достигая апофеоза в «Каменном госте». Остановимся лишь на некоторых эпизодах.

Уже в раннем юношеском лицейском стихотворении «К молодой вдове» (1817) возникает образ, напоминающий трагический финал «Каменного гостя»:

...разгневанный ревнивец  
Не придет из вечной тьмы;  
Тихой ночью гром не грянет,  
И завистливая тень  
Близ любовников не станет,  
Вызывая спящий день.

(1999, I, 260)

В 1820 году, в Петербурге, пишет Пушкин балладу «Русалка». В ней он шутивно отталкивается от баллады И. В. Гете «Рыбак», только что (1819) переведенной В. А. Жуковским. В грустных стихах Жуковского рыбак погибает, плененный чарами русалки: «Она поет, она манит — / Знать час его настал! / К нему она, он к ней бежит... / И след навек пропал». Стихи Пушкина носят скорее насмешливый характер. Старый монах проводил время «всегда в занятия суровых, / В посте, молитве и трудах». Он уже «лопатою смиренной себе могилу <...> рыл», когда вдруг увидел:

....легка, как тень ночная,  
Бела, как ранний снег холмов,  
Выходит женщина нагая  
И молча села у берегов.

Как у Жуковского, «она манит его рукою». Любовь прекрасной девы погубила даже старого пустынника, который до того «святых угодников молил» о совсем другой «смерти вождеденной». Вместо этого:

На третий день отшельник страстный  
Средь очарованных берегов  
Сидел и девы ждал прекрасной <...>  
Монаха не нашли нигде,  
И только бороду седую  
Мальчишки видели в воде.

(II, 96–97)

Несмотря на озорную концовку, основная мысль стихотворения достаточно трагична. Любовь, боль, смерть — неразделимы. И далее тема смертельной любви к русалке, переплетаясь с другими разработками темы любви и смерти, проходит через все творчество поэта.

На эту сквозную у Пушкина тему обратил внимание Е. Г. Эткинд. В частном письме от 26 марта 1999 года<sup>49</sup> он писал: «Оказывается, тема любви к русалке — центральная

текст этих необычайных по откровенности стихов говорит именно о супружеских отношениях, свидетельствует, что они обращены к жене (так в некоторых списках) и, следовательно, написаны после свадьбы (18 февраля 1831 года) и, видимо, не вскоре после нее. Можно предположить, что Соболевский, ближайший друг Пушкина в последние годы его жизни (см.: *Черейский Л. А. Пушкин и его окружение*. Л., 1989. С. 407–408), не хотел, чтобы слишком откровенные признания его друга относились читателями к его личной жизни, и поставил более раннюю дату. Поэтому трудно согласиться с итоговой репликой О. С. Муравьевой: «Установить адресата пушкинского стихотворения вряд ли возможно — скорее всего, это собирательный образ» (*Пушкинская энциклопедия*. Произведения. СПб., 2017. Вып. 3. С. 356).

<sup>49</sup> Письмо к С. И. Ельницкой. В печати (альманах «Connaissance», Praga). Благодарю адресата за разрешение напечатать отрывок письма до публикации.

у Пушкина: „Русалка“ — 1819, гениальный монолог князя (черновой) — 1824, драма „Русалка“ — 1829, „Яныш-королевич“ — 1834... 15 лет живет в его сознании один сюжет! О чем? О том, что за любовь платят жизнью! И этот сюжет связан с другим любимым: Клеопатрой («...ценою жизни ночь мою»). И сюда же — „Пир во время чумы“:

И девы-розы пьем дыханье  
Быть может, полное Чумы.

Не удивительно ли? Да ведь и сам он погиб, отдав жизнь за любовь. Нет сомнений, что за любовь — почти что к Русалке («Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...»); неужели это свойство Нат. Ник. он предчувствовал <...>.<sup>50</sup>

В самый разгар «Болдинской осени», 17 октября возникает «Заклинание», где мучительно, самозабвенно звучит призыв к мертвой возлюбленной встать из гроба, покинуть кладбище, явиться вживе. Этот страшный мотив явно предвещает «Каменного гостя», который будет написан чуть позднее, 4 ноября:

О, если правда, что в ночи <...>  
Пустеют тихие могилы —  
Я тень зову, я жду Леилы:  
Ко мне, мой друг, сюда, сюда!

(III, 246)

А за десять дней до «Каменного гостя» был написан «Скупой рыцарь», о котором мы уже говорили. И там тоже возникают зловещие темы переплетения любви (эротики) и смерти (нож, жертва). Когда Барон говорит: «Ключ в замок влагаю» — это действие вполне может восприниматься как символическое изображение соития («впадаю в жар и трепет»). Барон явно испытывает при этом наслаждение, «какое-то неведомое чувство», «приятность». <sup>51</sup> Однако в извращенном сознании скупца величественный акт созидания превращается в губительный акт убийства. Когда Барон «влагает ключ в замок», в мозгу его возникают не эротические коннотации (а ведь он сейчас испытает истинное блаженство: «какой волшебный блеск», «я царствую»), а ему кажется, что он «вонзает в жертву нож» (2009, VII, 113). Смерть в его сознании торжествует над любовью.

Со страшной силой подобные ощущения воплотятся в «Каменном госте». Ощущение близости стихий любви и смерти в Болдинскую осень были у Пушкина особенно обострены. Еще 5 апреля 1830 года он писал будущей теще: «...я готов умереть за нее; но умереть для того, чтобы оставить ее блестящей вдовой, вольной на другой день выбрать себе нового мужа, — эта мысль для меня — ад» (XIV, 76, 405).<sup>52</sup>

В «Каменном госте» смерть, мысль о смерти, как это блестяще показал еще Д. Д. Благой в своем филигранном анализе трагедии,<sup>53</sup> сопровождает буквально каж-

<sup>50</sup> Ср.: Эткинд Е. Г. Любовь к Русалке (Гёте — Жуковский — Пушкин) // Эткинд Е. Г. Божественный глагол. Пушкин, прочитанный в России и во Франции. М., 1999. С. 528–538.

<sup>51</sup> Любожно-эротические коннотации возникают уже в самом начале его монолога: «Как молодой повеса ждет свиданья с какой-нибудь развратницей лукавой...» (2009, VII, 112). Эти строки, как пронизательно заметил Е. Г. Эткинд, почти повторяют строки молодого Пушкина из знаменитого послания к Чаадаеву: «Мы ждем <...> / Минуты вольности святой, / Как ждет любовник молодой / Минуту верного свиданья» (Эткинд Е. Г. Божественный глагол. С. 412).

<sup>52</sup> Оригинал по-французски. А. А. Ахматова пишет: «...это письмо Пушкин написал сразу после получения согласия родителей невесты на его брак с Н. Н. Гончаровой, когда эти слова звучали, по крайней мере, неожиданно. Ими Пушкин совершенно точно предсказал свою судьбу...» (Ахматова А. Гибель Пушкина. М., 2019. С. 65 (статья «Каменный глагол. С. 412)).

<sup>53</sup> Благой Д. Социология творчества Пушкина. С. 210–218. Меня очень удивило, что в совсем недавней работе «Социология...» была названа «ныне забытой книгой» (Есинов В. М. Между «Онегиным» и «Дмитрием Самозванцем» (царь и Бенкендорф в противостоянии Пушкина с Булгаринным) // Ното liber: Сборник памяти Л. Г. Фризмана. Киев, 2020. С. 220). Работа Благого ни в коей мере не забыта. О. С. Муравьева справедливо называет ее «блестящей и бесстрашной кни-

дый шаг любовных походов героя. В дальнейшем мы будем в значительной степени опираться на этот анализ.

Действие трагедии в отличие от всех предыдущих повествований о Дон Жуане начинается на кладбище. В окончательном тексте мы узнаем об этом позже, в середине, ближе к концу первой сцены, когда монах сообщает, что Дона Анна придет «на мужнину гробницу». Однако в черновике уже в начале первой сцены (стих 41–42; 2009, VII, 399) Лепорелло узнает *Антоньев монастырь* и *монастырское кладбище*. И тут же Дон Гуан вспоминает свою умершую возлюбленную и говорит о своей любви к меланхоличной, чуть ли не полумертвой красавице:

<...> Странную приятность  
Я находил в ее печальном взоре  
И помертвевших губах. <...>  
А голос  
У ней был тих и слаб — как у больной...  
(2009, VII, 136–137)

А в черновиках возникает еще более странный, страшный портрет давно умершей женщины. Взор у нее был «дикий», а губы «посинелые» (2009, VII, 399–400).

В 1826 году были написаны (не закончены) стихи, которые потом отозвались в воспоминаниях Дон Гуана. Б. В. Томашевский считал, что они «относятся к первоначальному замыслу „Русалки“». <sup>54</sup> Князь перед смертью (Русалка готовится погубить обидчика: «Я каждый день / О мщенье помышляю, / И ныне, кажется, мой час настал» (2009, VII, 200)) видит выходящую на берег возлюбленную, утопленницу-русалку:

Ее глаза то меркнут, то блистают,  
Как на небе мерцающие звезды;  
Дыханья нет из уст ее, но сколь  
Пронзительно сих влажных синих уст  
Прохладное лобзанье без дыханья.  
(III, 36)

У мертвой Русалки дыханья нет, губы синие, глаза меркнут. У бедной умирающей Инезы — уста помертвевшие, а голос тих и слаб, взор печален. «Муж у нее был негодяй суровый, / Узнал я поздно... Бедная Инеза!..» (2009, VII, 137) — вспоминает Дон Гуан. Перед нами маленькая новелла о горькой трагической любви. Гуан был по-настоящему влюблен и искренне горюет о несчастной женщине. Однако эти настроения недолго его волнуют. Лепорелло справедливо замечает: «Недолго нас покойницы тревожат». Гуан отправляется к молодой талантливой красавице Лауре.

И декорации, и настроения резко меняются:

...Как небо тихо;  
Недвижим теплый воздух — ночь лимоном  
И лавром пахнет, яркая луна  
Блестит на синеве густой и темной...  
(2009, VII, 144)

гой» (Муравьева О. С. Образ «Мертвой возлюбленной» в творчестве Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1991. Вып. 24. С. 17). Отсылка на эту одну из лучших книг Д. Д. Благого — довольно много. Автор этих строк помнит, как В. Э. Вацура на вопрос, какая лучшая работа о «Каменном госте», без колебаний ответил: «Социология творчества Пушкина». Современный читатель легко может отбросить вызванные временем социологические, марксистские рассуждения, объясняющие пессимизм Пушкина принадлежностью к умирающему дворянскому классу.

<sup>54</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 5. С. 573.

Забыт суровый ревнивый муж и болезненная давно умершая Инеза. Следует быстрый обмен шутивными репликами (ни ревности, ни боли): «А сколько раз ты изменяла мне?» — «А ты, повеса?» (2009, VII, 147–148).

Молодая, красивая, блистательно талантливая Лаура дважды поет гостям. 8 октября написаны два стихотворения «Я здесь, Инезилья» и «Пред испанкой благородной». Естественно предположить, что именно эти две песни и исполняет перед гостями талантливая актриса.<sup>55</sup> В первой песне возникает картинная, яркая романтическая Испания с ее обязательными атрибутами: шпага, гитара, плащ, мантилья и пр.<sup>56</sup> — все здесь весело, романтично, влюбленно. Даже смерть воспринимается лишь как легкая проказа, безобидное продолжение любовного развлечения:

Ты спишь ли? Гитарой  
Тебя разбужу.  
Проснется ли старый,  
Мечом уложу.

(III, 239)

Однако атмосфера беспшабашной веселости, наслаждения всеми радостями жизни: любовью, искусством, вином — начинает сгущаться. Молодость проходит, грядет старость и смерть. Дон Карлос, которому суждено скоро умереть, предупреждает Лауру:

...твой глаза  
Впадут, и веки, сморщась, почернеют,  
И седина в косе твоей мелькнет,  
И будут называть тебя старухой...

(2009, VII, 144)

Появляется Гуан. Он только что оставил кладбище, гробницу убитого им командора, вдову, оплакивающую мужа, сам с грустью вспоминал умершую возлюбленную. Здесь — роскошное жилище красавицы-актрисы, атмосфера праздника, любовных желаний, близких к осуществлению. С Гуаном в эту роскошную обитель вместе с любовью врывается смерть.

Через несколько минут убит Дон Карлос, и у еще не остывшего трупа обнимает Гуан следующую возлюбленную. «Постой... при мертвом!» — ужасается та. «Оставь его — перед рассветом, рано, / Я вынесу его под епанчою / И положу на перекрестке» (2009, VII, 147), — отвечает Гуан. Ему нужно, чтобы все наслаждения любви протекали рядом со смертью.

И снова кладбище.<sup>57</sup> Гробница Командора. Здесь, в обители смерти, готовит Дон Гуан новое любовное приключение: «...сегодня / Впущуся в разговоры с ней; пора. /

<sup>55</sup> И уж никак не может она петь «Жил на свете рыцарь бедный» (как в телефильме «Маленькие трагедии», 1979, режиссер Михаил Швейцер), балладу о возвышенной платонической любви (по крайней мере, в редакции «Сцен из рыцарских времен») к Богоматери.

<sup>56</sup> Лаура поет в Мадриде, а в песне почему-то появляется Севилья, «объята мраком и сном». Маленькое несоответствие объясняется тем, что поначалу действие трагедии происходило в Севилье, откуда родом были предшествующие Дон Жуаны. И у Пушкина Дон Жуан (так!) сначала говорит: «Достигли мы ворот Севиллы! <...> Я никого в Севилле не боюсь» (2009, VII, 399). Затем Пушкин перенес действие в Мадрид (а Жуан стал Гуаном), возможно, из-за каких-то автобиографических ассоциаций: «Тайное возвращение из ссылки — мучительная мечта Пушкина 20-х годов. Оттого-то Пушкин и перенес действие из Севильи <...> в Мадрид: ему нужна была столица» (Ахматова А. А. Гибель Пушкина. С. 51). В черновике Лаура говорит, объясняя упоминание родины всех Дон Жуанов: «Их (стихи. — М. А.) сочинил в Севилье Дон Гуан, / Мой верный друг, мой ветреный любовник» (2009, VII, 404). Кстати, эта реплика Лауры подтверждает, что, по замыслу Пушкина, она поет именно песню «Я здесь, Инезилья / Я здесь, под окном / Объята Севилья / И мраком и сном».

<sup>57</sup> Многократно отмечалась удивительная симметрия, точно выверенная композиция трагедии: кладбище — покой Лауры — кладбище — покой Доны Анны.



С чего начну?» (2009, VII, 147). И быстро отбрасывает все заготовки. Как истинный поэт не только в стихах, но и особенно в любви, он полагается на вдохновение, становясь «импровизатором любовной песни». И из уст его льются гениальные любовные излияния:

Я только издали с благоговеньем  
Смотрю на вас, когда, склонившись тихо,  
Вы черные волосы на мрамор бледный  
Рассыплете, — и мнится мне, что тайно  
Гробницу эту ангел посетил. <...>  
И думаю: счастлив, чей хладный мрамор  
Согрет ее дыханием небесным  
И окроплен любви ее слезами...

(2009, VII, 150)

Трудно представить себе, что эта вдохновенная любовная песнь есть лишь результат холодного, рационального расчета. Дон Гуан по-настоящему влюблен, конечно, не в первый раз, как он будет позднее уверять Дону Анну. Но чувство его, по крайней мере в данный момент, — истинно.<sup>58</sup> И поэтому тут же, в те же вдохновенные мгновения возникает в его сознании тема неизбежной гибели.

«Ну? Что? Чего вы требуете?» — спрашивает смущенная, покоренная волшебным напором страсти женщина. Чего поначалу может попросить после откровенного признания влюбленный? Разрешения поцеловать краешек платья, может быть, поцелуя, пока *холодного, мирного*, как он попросит чуть позднее. Нет! Упоенный страстью любовник просит... «Смерти. / О, пусть умру сейчас у ваших ног, / Пусть бедный прах мой здесь же похоронят...» (2009, VII, 151).

Покоренная пылкими речами Дона Анна назначает влюбленному свидание в своих покоях. Но и там Дон Гуану необходимо дыхание смерти. Он призывает мраморного покойника покинуть гробницу и у дверей охранять любовное свидание собственной жены. Дон Гуан упоен победой, он храбр, его не смущает согласие (кивок) статуи исполнить дерзкую просьбу. Кладбище еще раз должно стать свидетелем торжества любви.

И в покоях Доны Анны влюбленный Гуан продолжает рискованную игру со смертью. Он открывает свое настоящее имя и готов умереть от руки любимой женщины: «Где твой кинжал? Вот грудь моя. <...> Вели — умру; вели — дышать я буду. <...> Что значит смерть? За сладкий миг свиданья / Безропотно отдам я жизнь» (2009, VII, 160–162).

Когда Анна падает в обморок после страшного признания, он любит ее (в черновике) полумертвой женщиной и даже «целует ее»:

О как она прекрасна в этом виде!  
В лице томленье, взор полузакрытый,  
Волненье <...> груди, бледность этих уст...

(2009, VII, 408)

Разительно в этот момент сходство Доны Анны с *бедной* Инезой. *Помертвелые губы* у одной, *бледные уста* у другой, *взор печальный* — *взор полузакрытый*. Может быть, это сходство и послужило причиной, что описание осталось в черновике. Умиряющую Инезу Дон Гуан любил. С искренней печалью он вспоминает ее. Любит он (по крайней мере, в этот момент) и Дону Анну. Это та грань на краю любви и смерти, в которой существует и находит наслаждение пушкинский женолюб.

Это очень существенный и очень важный для понимания трагедии вопрос: любит ли Гуан Дону Анну, или перед нами очередной образец высокого искусства

<sup>58</sup> Б. В. Томашевский справедливо отмечал у Гуана «неясность границы, на которой кончается умышленный обман и начинается непосредственность и правдивость признаний» (*Пушкин А. С. Полн. собр. соч. [Л., 1935]. Т. 7. Драматические произведения. С. 564*).



профессионального соблазнителя. Слава Гуана в этой области общеизвестна. «И я пове­рю / Чтоб Дон Гуан влюбился в первый раз, / Чтоб не искал во мне он жертвы новой!» (2009, VII, 162) — восклицает Дона Анна, заслушиваясь пламенными речами влюблен­ного и хорошо зная его репутацию. О том же свидетельствует и хладнокровная реплика «про себя» («Идет к развязке дело»), когда Гуан собирается открыть свое истинное имя.

В то же время если все пламенные стихи, с которыми Гуан обращается к женщи­нам, есть лишь холодное искусство профессионального развратника, то финал траге­дии представляет собою лишь заслуженное наказание грешника, как у всех предшест­венников русского поэта.

Белинский отказался от анализа «Каменного гостя», заменив его пересказом со­держания, обильными цитатами и восхищением пушкинским шедевром, «богатеи­шим, роскошнейшим алмазом в его поэтическом венке <...> дивной гармонией между идеею и формою <...> стихом, прозрачным, мягким и упругим, как волна, благозвуч­ным, как музыка!» и пр.<sup>59</sup> Однако при этом в конце своего разбора он высказал важную мысль о катарсисе финала трагедии, объяснимом именно в том случае, если мы при­знаем истинным чувство Гуана в последний трагический миг его земного существова­ния: «Самым естественным наказанием Дону Хуану могла бы быть истинная страсть к женщине, которая или не разделяла бы этой страсти, или сделалась бы ее жертвою. Кажется, Пушкин это и думал сделать: по крайней мере так заставляет думать послед­нее, из глубины души вырвавшееся у Дона Хуана восклицание: „О, донна Анна!“, ког­да его увлекает статуя...».<sup>60</sup>

Уверена в перерождении Гуана, в его подлинном и искреннем чувстве Анна Ахма­това: «Последнее восклицание Дон Гуана, когда о притворстве не могло быть и речи:

Я гибну — кончено — о Дона Анна!

убеждает нас, что он действительно переродился во время свидания с Доной Анной <...> Заметим еще одну подробность: „Брось ее“, — говорит статуя. Значит, Гуан ки­нулся к Доне Анне, значит, он только ее видит в этот страшный миг».<sup>61</sup> И немного позднее Ахматова заметила: «Для Дон Гуана — Дона Анна ангел и спасение...»<sup>62</sup>

Насчет *перерождения* Гуана говорить достаточно сложно. Мы видели искрен­ность и глубину его чувства в воспоминаниях об Инезе, по-своему искренна, конечно на совсем другом уровне, и любовь/привязанность к Лауре. Скорее справедлива давно высказанная и четко сформулированная Ю. М. Лотманом мысль: «Образ Дон Гуана двойся: он хитрый соблазнитель, расчетливый циник <...>. Но он же Дон Кихот люб­ви, и каждое слово лжи чудесным образом становится в его устах словом искренности и правды. Он каждую минуту настолько верит в то, что говорит, что речи его делаются истинными...»<sup>63</sup>

А поскольку его *истинная и искренняя* любовь к Доне Анне оказывается и по­следней, то здесь и происходит катарсис, который почувствовал и о котором не очень внятно рассказал Белинский. Состоялся апофеоз любви и смерти, к которому в каж­дом любовном приключении стремился герой. И покидая землю (буквально!), герой в экстазе и в упоении смертельной любовью погибает с именем последней и истинной возлюбленной на устах. Пушкинские тире после каждого слова последней реплики Дон Гуана подчеркивают торжественное величие финала: «Я гибну — кончено», — и последнее восклицание любви и смерти: «— о, Дона Анна!»

Исследователи давно уже обратили внимание на сходство центральных сцен в «Гробовщике» и «Каменном госте»: приглашение мертвецов, приглашение надгроб-

<sup>59</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 569.

<sup>60</sup> Там же. С. 575.

<sup>61</sup> Ахматова А. Стихи и проза. Л., 1976. С. 533.

<sup>62</sup> Там же. С. 344–345.

<sup>63</sup> Лотман Ю. М. Типология характера реализма позднего Пушкина // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. М., 1988. С. 140.

ного памятника. От трагической ситуации любви/смерти, столь беспокоившей его в месяцы помолвки, уходил Пушкин в спокойный мещанский мир «Гробовщика».

За несколько дней до женитьбы, 10 февраля 1831 года, он пишет Н. И. Кривцову: «Я хладнокровно взвесил выгоды и невыгоды состояния, мною избираемого. <...> До сих пор я жил *иначе* как обыкновенно живут. Счастья мне не было. Il n'est de bonheur que dans les voies communes.<sup>64</sup> Мне за 30 лет. В тридцать лет люди обыкновенно женятся — я поступаю как люди, и вероятно не буду в том раскаиваться» (XIV, 150–151).

Мысль Шатобриана о возможности счастья только в жизни обыденной («на путях обыкновенных») очень занимала Пушкина в эти годы. Он снова повторил слова Шатобриана в июне 1831 года (т. е. вскоре после свадьбы) в неоконченном тексте «Рославлев». Рассказчица вспоминает слова Шатобриана, говоря о неумном характере героини: «Увы! К чему привели ее необыкновенные качества души и мужественная возвышенность ума? Правду сказал мой любимый писатель: „*Il n'est de bonheur que dans le voies communes*“»<sup>65</sup> (VIII, 154).

В беседах с Александрой Россет Пушкин неточно вспомнил (или мемуаристка) эти слова Шатобриана: «Когда разговорились о Шатобриане, помню он говорил:<sup>66</sup> „Из всего, что он написал, мне понравилось одно. <...> Если бы я мог еще верить в счастье, я бы искал его в единообразии житейских привычек <dans le monotonie des habitudes de la vie>“».<sup>67</sup>

К «вымыслам»<sup>68</sup> о «путях обыденных» и обращается он сразу после жуткого кошмара, запечатленного им в «Бесах». Девятого сентября, на следующий день после «Элегии», в которой сулил себе «труд и горе», была написана маленькая повесть «Гробовщик».

Ничто не может быть обыкновеннее, заземленнее, чем мир, описанный в этой маленькой повести. Автор даже помещает своего героя в самую реальную обстановку на улицу Большая Никитская, где жили Гончаровы, куда поэт из Болдина посылал невесте свои письма. Напротив их дома находилась лавка гробовщика, которому автор сохраняет его реальное имя (может быть, именно потому, что оно слегка напоминает протагониста «Каменного гостя»: Адриан — Дон Гуан): «Как вам не стыдно оставаться на Никитской во время чумы. Это хорошо для вашего соседа, Адриана, который от этого большие барыши получает», — пишет он невесте 4 ноября 1830 года (XIV, 120, 418).<sup>69</sup>

Однако торжественный и мрачный эпиграф:

Не зрим ли каждый день гробов,  
Седин дряхлеющей вселенной? —

как бы предупреждает читателя, что кажущаяся заземленность и обыденность повествования достаточно обманчивы — все не так просто. Это и некоторый ироничный оксюморон: торжественные державинские строки предваряют рассказ о переезде ремесленника (правда, немножко необычного — гробовщика) в новый «желтый домик». Здесь гробы «дряхлеющей вселенной» противостоят гробам деревянным, везомым мирными клячами из старого дома — в новый. Эпиграф связывает гробы метафорические с деревянными.

Обычно эпиграфы дают возможность цитатой афористически-кратко выразить суть излагаемого ниже. В «Повестях» их роль несколько иная: они подчеркивают «литературность», искусственность рассказываемого, будто бы описывающего жизнь

<sup>64</sup> Цитата из повести Ф. Р. Шатобриана «Рене» (1802): «Нет счастья, кроме как на путях обыкновенных».

<sup>65</sup> Внизу в сноске: «Примеч. <ание> Изд. <ателя>: „Кажется, слова Шатобриана“» (VIII, 154).

<sup>66</sup> Далее в оригинале по-французски.

<sup>67</sup> Смирнова-Россет А. О. Дневник. Воспоминания / Изд. подг. С. В. Житомирская. М., 1989. С. 25 (сер. «Литературные памятники»).

<sup>68</sup> Вспомним «Элегию»: «Над вымыслом слезами обольюсь...».

<sup>69</sup> Оригинал по-французски.

сугубо обыкновенную, а на самом деле некоторую искусственность, удаленность описываемой повседневности от реальной действительности.

Строки взяты из знаменитой оды Державина «Водопад», знакомой наизусть всем грамотным современникам Пушкина. Вот их продолжение:

Не слышим ли в бою часов  
Глас смерти, двери скрип подземной?  
Не упадет ли в сей зев  
С престола царь и друг царев?

Ремесленник сколачивает из досок гробы, сосновые или дубовые. Это его повседневное и обыденное занятие. Но гробы суть символ конца, смерти, гибели всего окружающего мира. И в связи с эпитафией из Державина наверняка вспоминались читателю и гениальные стихи из оды «На смерть князя Мещерского». «Где стол был яств, там гроб стоит», — говорит Державин в этом стихотворении и чуть ранее рисует впечатляющую картину всеобщего апокалипсиса:

Без жалости все смерть разит:  
И звезды ею сокрушатся,  
И солнца ею потушатся,  
И всем мирам она грозит.

Державину вторил в выразительных стихах С. А. Ширинский-Шихматов (1812):

И грады зиждутся от камней надгробных;  
Мы жнем насущный хлеб от персти нам подобных, <...>  
Гробами нашими вселенная полна,  
И места нет на ней, не бывшего могилей.  
Трепетет целый мир пред страшной Смерти силой...<sup>70</sup>

Примеры легко можно многократно умножить. Эпитафия уводит нас к глубинным неразрешимым трагедиям бытия, о которых Пушкин будет думать и писать немного позднее. А сейчас, пока этот эпитафия создает некоторый комический контраст с содержанием повести: старые клячи волочат с одной квартиры на другую жалкий скарб, в том числе и гробы «всех цветов и всякого размера». Они размещаются на самых видных местах, «в кухне и гостиной». А в эпитафии речь идет о вселенной, и гробовая метафора является символом всеобщей гибели.

И далее, с постоянной легкой иронией повествуя о быте своих неприятельных героев, автор не дает забыть о литературной природе создаваемого им мира *обыкновенного*, куда прокладывает он *пути* (voies communes) своими повестями: «Просвещенный читатель ведаёт, что Шекспир и Вальтер Скотт оба представили своих гробкопателей людьми веселыми и шутивными <...> принуждены признаться, что нрав нашего гробовщика совершенно соответствовал мрачному его ремеслу. Адриан Прохоров обыкновенно был угрюм и задумчив» (VIII, 89).

Правда, могильщики и в «Гамлете» не столько веселы, сколько циничны. Поют и спокойно рассуждают, как долго мертвецы гниют в земле, и при всяком удобном случае отправляются за выпивкой. И у Вальтера Скотта (в одном из самых мрачных его романов)<sup>71</sup> могильщик тоже не столько весел, сколько хитер и навязчив. Существенно, что он одновременно и гробкопатель, и скрипач: роет могилы и играет на свадьбах:

<sup>70</sup> Ширинский-Шихматов С. А. Ночь на гробах. Подражание Юнгу (Отрывок) // Поэты 1790–1810-х годов / Вступ. статья и сост. Ю. М. Лотмана; подг. текста М. Г. Альтшуллера; вступ. заметки, биографические справки и прим. М. Г. Альтшуллера и Ю. М. Лотмана. Л., 1971. С. 421 (Библиотека поэта. Большая сер.).

<sup>71</sup> «Ламермурская невеста», гл. XXIV. Главу предваряет эпитафия из «Гамлета», где Гамлет и Горацио рассуждают о равнодушии могильщиков, привыкших к своему печальному ремеслу.

жизнь и смерть идут рядом. То же мы увидим и в пушкинской повести, а спустя некоторое время это аукнется трагическим бытием в «Пире во время чумы».

Дело, однако, не в противопоставлении Адриана шекспировским персонажам. Начиная с эпиграфа, Пушкин, кажется, говорит, что его «пути обыденные», с нормальной и достаточно спокойной жизнью обыкновенных людей и благополучными развязками всех коллизий суть явления не столько жизни действительной, сколько, по современному сказать, виртуальной, а по-тогдашнему — литературной, выдуманной.

И, как увидим, с упоминания Шекспира и Вальтера Скотта вхождение мира литературного в мир действительный только начинается. Адриан с дочерьми собирает в гости к сапожнику Шульцу. И автор, вторгаясь в повествование, напоминает читателю, что перед ним не реальная жизнь, а вымышленный, сочиненный текст: «Не стану описывать ни русского кафтана Адриана Прохорова, ни европейского наряда Акулины и Дарьи, отступая в сем случае от обычая, принятого нынешними романистами» (VIII, 91).

Под «нынешними романистами» в первую очередь, наверное, подразумевается Фаддей Венедиктович Булгарин, литературный противник и личный враг Пушкина. Он только что (1829) выпустил с шумным успехом роман «Иван Выжигин». Человек небесталанный, Булгарин был превосходным бытописателем, и изображение деталей, мелочей повседневной жизни очень хорошо ему удавалось. В частности, и костюмы он превосходно описывал. Вот взятый наудачу пример: «Венгерка, то есть сертук, убранный шнурами по-гусарски, или казачий чекмень, длинные плисовые или нанковые шаровары и черный галстук составляли весь наряд уездного щеголя». <sup>72</sup>

Среди гостей находится будочник Юрко, который «лет двадцать пять служил в сем скромном звании верой и правдою, как почталион Погорельского». На этот раз называется уже и имя писателя, чей литературный герой упоминается. Алексей Алексеевич Перовский (псевдоним Антоний Погорельский) в 1825 году выпустил повесть «Лефертовская маковница». Пушкин был от нее в восторге: «...я перечел два раза и одним духом всю повесть, теперь только и брежу Тр.<ифоном> Фал.<елеичем> Мурлыкиным. Выступаю плавно, зажмурия глаза, повертывая голову и выгибая спину». <sup>73</sup> Как видим, и спустя пять лет Пушкин хорошо помнил эту повесть. В самом ее начале говорится об отставном почтальоне Онуфриче, отце героини, который, как и Юрко, *верою и правдой* двадцать лет прослужил в московском почтамте и «никогда или по крайней мере ни за какую вину не бывал штрафован». <sup>74</sup>

И в том же самом абзаце несколькими строчками ниже снова появляется литературная реминисценция. На этот раз точная цитата выделена курсивом, который в XVIII — начале XIX века заменял кавычки. Юрко расхаживает около своей будки «с секирой и в броне сермяжной».

Строка взята из стихотворения А. Е. Измайлова «Пьяница» (1816; потом он повторил ее в сказке «Дура Пахомовна» (1826)). После пьяной драки дебошира

...по улице ведут  
Два воина осанки важной  
С секирами в броне сермяжной. <sup>75</sup>

Сермяга — бурое, черное грубое некрашеное крестьянское сукно и кафтан из того сукна (Даль). В такой одежде и с секирой на длинном древке ходили будочники, поддерживая порядок на улицах.

Юрко, вполне второстепенный персонаж «Гробовщика», играет известную роль в нарочито заземленном, бытовом контексте пушкинской повести. Даже в своем

<sup>72</sup> Булгарин Ф. Соч. М., 1990. С. 178.

<sup>73</sup> Письмо Л. С. Пушкину от 27 марта 1825 года.

<sup>74</sup> Погорельский А. Двойник, или Мои вечера в Малороссии. Монастырка. М., 1960. С. 102.

<sup>75</sup> Русская басня XVIII–XIX веков / Вступ. статья Н. Л. Степанова; сост., подг. текста, прим. В. П. Степанова и Н. Л. Степанова. Л., 1977. С. 338 (Библиотека поэта. Большая сер.).

страшном сне Адриан то видит Юрко на улице, то собирается позвать его на помощь, заметив беспорядок в собственном доме. При этом будочник как-то подчеркнуто связан с литературными мотивами и помимо своей «сермяжной брони». Когда его, пьяного, после пирушки отводят в будку, то книжная ассоциация снова неожиданно возникает: лицо тоже подвыпившего переплетчика, сопровождавшего пьяного будочника, «казалось в красненьком сафьяновом переплете». Это цитата из комедии Я. Б. Княжнина «Хвастун». Верховлет (отрицательный протагонист комедии) описывает человека, которого никогда не видел и которого хочет унижить. Он изображает его не только отвратительным внешне, но и пьяницей (и у Пушкина цитата употреблена для описания пьяных Юрко и сопровождающего его переплетчика):

Так я ж вам сделаю его изображение.  
Лицо широкое его, как уложение,  
Одето в красненький сафьянный переплет;  
Не верю я тому, но, кажется, он пьет...<sup>76</sup>

В начале повести, как будто продолжая ее мрачный эпиграф, появляется зловещий символ: «Над воротами возвысилась вывеска, изображающая дородного Амура с опрокинутым факелом в руке, с подписью: „Здесь продаются и обиваются гробы простые и крашенные, также отдаются напрокат и починяются старье“» (VIII, 89).

Фигура Амура, античного божка любви, вызывает целую цепь прелестных литературных реминисценций (и Апулея, и Лафонтена, и Богдановича, эпиграф из которого взял Пушкин для «Барышни-крестьянки»). Эти достаточно высокие литературные ассоциации сильно снижаются несколько вульгарным оксюморонным эпитетом античного божества — *дородный*.

Но самое главное не то, что амур весьма непоэтично — толстый. Главное, что факел его повернут книзу, *опрокинут*. Амур обычно изображался с горящим факелом в руке — символ пламенной, неугасающей любви. Другая эмблема амура — факел опрокинутый, погасший. Эта картина символизировала смерть.<sup>77</sup> Последнюю эмблему Пушкин знал очень хорошо. В 17 лет он писал, вспоминая только что умершего знаменитого драматурга (октябрь 1816 года), в смерти которого обвиняли его литературных врагов:

Смотрите: поражен враждебными стрелами,  
С потухшим факелом, с недвижными крылами  
К вам Озерова дух взывает...

(1999, I, 362, 184, 692–693)<sup>78</sup>

Таким образом, смешной дородный Амур, появившийся в самом начале повести, своим погашенным факелом предупреждает читателей, что никаких любовных мотивов в рассказе не будет. И действительно, в тексте появляется было мимолетный намек на любовное приключение. Адриану показалось, что «кто-то подошел к его воротам, отворил калитку, и в нее скрылся». «Не ходят ли любовники к моим дурам?» (VIII, 93) — подумал гробовщик. Вскоре выясняется, что не любовники — к дочерям,

<sup>76</sup> Княжнин Я. Б. Избр. произведения. С. 373.

<sup>77</sup> Ср. в изящной статье С. Давыдова: «Эрос/Амур/Купидон с факелом в руке — классическая аллегория, имевшая два значения, в зависимости от положения факела. Зажженный и поднятый вверх факел означал земную любовь и принадлежал к свадебной символике, в то время как встречавшийся реже погасший опущенный факел обозначал смерть...» (Давыдов С. Веселые гробкопатели: Пушкин и его «Гробовщик» // Пушкин и другие: Сб. статей к 60-летию профессора Сергея Александровича Фомичева. Новгород, 1997. С. 43). Подробнее см.: Сазонова Л. И. Память культуры. Наследие Средневековья и барокко в русской литературе Нового времени. М., 2012. С. 153–163; Кардаш Е. В. «Амур с опрокинутым факелом»: заметки о повести Пушкина «Гробовщик» // Slavica Revalensia. 2017. Vol. 4. С. 9–39.

<sup>78</sup> В этом последнем академическом издании предлагается новая текстология послания «К Жуковскому». См. указанные страницы.

а мертвецы на новоселье входят в ворота. Никакого даже малейшего намека на любовную стихию в тексте нет. Есть лишь смерть, но какая-то обыденно смешная, можно сказать — заземленная.

Кульминацией повести является давно известный в европейской литературе мотив: все (почти) Дон Жуаны зовут надгробную статую с кладбища в дом. В том числе, конечно, и в «Каменном госте». В «Гробовщике» Пушкин тоже заставляет своего героя пригласить с кладбища *всех* своих клиентов (а не *одну* статую). Спустя полтора месяца после «Гробовщика» он создаст в том же Болдине свой шедевр о великом распутнике.

Центром легенды о Дон Жуане является наказание распутника каменной статуей, увлекающей грешника в преисподнюю. Пушкин вряд ли знал текст пьесы де Молино, но с переработкой ее сюжета Мольером («Дон Жуан, или Каменный гость») он был знаком очень хорошо. У де Молино и следом за ним у Мольера Дон Жуан приглашает статую на вечернюю трапезу: «Не угодно ли сеньору командору отужинать у меня?»<sup>79</sup> В «Каменном госте» Дон Гуан приглашает мертвеца, выполненного в мраморе, сторожить любовное свидание своего убийцы со своей женой. В «Гробовщике» же сохраняется мотив Мольера: мертвых зовут на вечернюю пирушку. «А созову я тех, на которых работаю: мертвецов православных», — запальчиво возглашает пьяный Адриан. — «Милости просим, мои благодетели, завтра вечером у меня попить; угощу, чем бог послал» (VIII, 92).

Мертвецы приходят к Адриану, как статуя командора к Дон Жуану. И так же грозят ему гибелью. У Мольера: «О небо! Что со мной? Меня сжигает незримый пламень, я больше не в силах его терпеть, все мое тело, как пылающий костер. О!»<sup>80</sup> У Пушкина: «Между мертвецами поднялся ропот негодования; все <...> пристали к Адриану с бранью и угрозами, и бедный хозяин, оглушенный их криком и почти задавленный, потерял присутствие духа, сам упал на кости отставного сержанта гвардии и лишился чувств» (VIII, 94).

Правда, этот утрированно страшный мир мертвецов не лишен иронии, чересчур реалистических деталей, поэтому не очень страшен. Сержанту, на чьи кости упал бедный Адриан, он некогда продал сосновый гроб за дубовый, мертвецы одеты «благопристойно» и пр. Не удивительно, что этот заземленный мир благопристойных мертвецов, копейной выгоды лишен духовного бытия, любви, страсти, он оказывается лишь сном злоупотребившего спиртным ремесленника. Он разительно отличается от истинно трагедийного мира «Каменного гостя», где явление гробовой статуи внушает подлинный ужас.

В отличие от Дон Жуана (Дон Гуана) Адриан не гибнет, а... просыпается. На «путях обыкновенных», в обыденной жизни обычного человека трагедия разрешается (может разрешиться) мирно и благополучно. Нет вечернего пиршества с мертвецами, зловещего ужаса с ожившей статуей. Даже купчиха Трюхина, которая «уже около года находилась при смерти», вовсе не умерла, смерть ее лишь один из призрачных фантомов, привидевшихся Адриану. А частный пристав сегодня именинник, и новая пирушка, такая же, как накануне, ожидает Гробовщика, и никаких приглашений мертвецов более не предвидится. Сам благополучный герой маленькой повести проснулся к завтраку и зовет к столу не мертвецов, а собственных чад: «...давай скорее чаю, да позови дочерей» (VIII, 94).

В сущности в «Гробовщике» нет и смерти. Она только приснилась Адриану. На утро все рассеялось и началась обычная, повседневная, лишенная трагических поворотов, любви и духовности жизнь.

Вряд ли такое счастье на таких «путях обыкновенных» могло быть хоть минимальным разрешением глубоких конфликтов бытия, описанных в «Маленьких трагедиях». Особенно такого конфликта (жизнь и смерть), который разворачивается в последней из написанных «Маленьких трагедий» и, пожалуй, самой страшной — «Пире во время чумы».

<sup>79</sup> Мольер. Полн. собр. соч.: В 3 т. М., 1986. Т. 2. С. 140.

<sup>80</sup> Там же. С. 160.



## 5

Эта пьеса была последней из «Маленьких трагедий». Уезжая в Болдино, Пушкин воз с собою книгу «The Poetical Works of Milman, Boweles, Wilson, and Barry Cornwall; Complete in One Volume» (Paris, 1829). В этой книге находилась большая драматическая поэма Джона Вильсона «Город чумы» («The City of the Plague»). Тщательно прочитав начало пьесы, Пушкин перевел/переделал четвертую сцену первого действия, превратив ее в последнюю из четырех «Маленьких трагедий». Она представляет собой довольно точный, но сильно сокращенный перевод.

Поэт назвал ее «Пир во время чумы». Оксюморонное название подчеркивало самый трагический конфликт человеческого бытия — противостояние жизни и смерти. Пир, симпозиум, мудрое общение людей за пиршественной чашей — эту радость земного существования хорошо понимал и чувствовал Пушкин.<sup>81</sup> Он часто об этом писал. Приведу лишь два (любимых) примера:

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

(II, 428)

И:

Подыдем стаканы, содвинем их разом!  
 Да здравствуют музы, да здравствует разум!

(II, 420)

Давно и многими было замечено, что через все «Маленькие трагедии» проходит мотив пира, «гибельного пира», как определил этот мотив Ю. М. Лотман.<sup>82</sup> Каждый «пир» в трагедиях сопровождается смертью.<sup>83</sup> Отравлен за обедом Моцарт, Барон, устраивая «праздник», пиршество в подвале, собирается смотреть «на блестящие груди» золота и испытывает чувства убийцы, вонзающего в жертву нож: «приятно и страшно вместе» (2009, VII, 113). А в доме Лауры веселая пирушка молодых людей, восхищенных талантами прекрасной актрисы, быстро заканчивается смертью Дона Карлоса, и последующая вакханалия любви (уже за сценой) происходит «при мертвом». Апофеозом слияния пира, праздника жизни, и ужаса смерти становится последняя «маленькая трагедия».

«Пиршественное торжество универсально: это торжество жизни над смертью», — писал Бахтин. Чуть ранее он заметил, что «пир всегда торжествует победу — это принадлежит к самой природе его».<sup>84</sup> У Бахтина речь идет о мире раблезианском, фольклорном, связанном с языческими, самыми глубинными изначальными представлениями человеческой психики.

Мир Пушкина — мир цивилизованный, гораздо более сложный и противоречивый. Здесь первобытное торжество пира сталкивается с ощущениями зыбкости бытия, близости смерти. Поэтому уже в названии пушкинской трагедии сопоставляются,

<sup>81</sup> «Образ пира в прямом значении этого символа присутствует на всем протяжении творчества Пушкина как положительный» (Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек. Текст. Семiosфера. История. М., 1996. С. 128).

<sup>82</sup> Там же. С. 21. См.: Долинин А. Пушкин и Англия. Цикл статей. С. 105–107. Там же см. литературу вопроса.

<sup>83</sup> Ср., например: «Через все трагедии проходит тема пира, вершащегося в трагических обстоятельствах, пира как момента высшего наслаждения жизнью на пороге гибели героя (моральной или физической)» (Устюжанин Д. Л. Маленькие трагедии А. С. Пушкина. С. 49).

<sup>84</sup> Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневекового Ренессанса. М., 1965. С. 307.



сталкиваются два основных начала бытия: пир как воплощение полноты и радости жизни и Чума — олицетворение смерти. (Вспомним, что у Вильсона его обширное сочинение называлось просто «Чумной город»).

Поэтому естественно, что основными идейными центрами трагедии становятся тексты, сочиненные самим Пушкиным. Это две песни: песня Мэри и знаменитый «Гимн Чуме» Вальсингама. Обе они имеют очень мало общего с оригинальными текстами Вильсона. Песня Мэри в оригинале говорит о полной победе смерти. «Вокруг каждого дома было холодно <...> На скамье у входа каркал дикий ворон <...> У горного загона для овец лежит бездыханный пастух» и пр. (2009, VII, 873–874).

Текст песни Пушкина много короче, 40 стихов вместо 64. Сами строки гораздо короче и выразительнее: 4-стопный хорей вместо 5-стопного амфибрахия.<sup>85</sup>

В этой песне, находящейся в самом начале трагедии, сформулирована главная проблема: оппозиция, противостояние жизни и смерти. В первой строфе возникает картина мирной, спокойной, счастливой жизни в недавнем прошлом:

Было время, процветала  
В мире наша сторона:  
В воскресение бывала  
Церковь Божия полна,  
Наших деток в шумной школе  
Раздавались голоса...

Далее рассказывается о победе смерти: «Ныне церковь опустела, / Школа глухо заперта <...> одно кладбище / Не пустеет, не молчит — / Поминутно мертвых носят...». А в последних двух стихах возникает тема инобытия, загробной жизни, но пассивно, без идеи выбора, альтернативы: «А Эдмонда не покинет / Дженни даже в небесах» (2009, VII, 168–169).

Главные проблемы (неразрешимые, как и во всех «Маленьких трагедиях») сосредоточены в песне Вальсингама. У Вильсона Вальсингам поет о гибели людей в морском бою, в сражении, в болезнях. Смерть от Чумы — лучше, и Вальсингам призывает ее «оставаться подольше» («Since thou art come I wish thee long» — 2009, VII, 869, 878). Кажется, единственное не совпадение, а сходство двух текстов мы находим в припеве у Вильсона: «...leaning on this snow-white breast, / I sing the praises of the Pest» («припадая к белоснежной груди, я пою хвалу чуме» — 2009, VII, 867, 877). Заключительные строки у Пушкина похожи: «И Девы-Розы пьем дыханье. / Быть может — полное Чумы» (2009, VII, 172).

Герой Пушкина смотрит на мир по-другому. Главные строки его «Гимна» — знаменитое:

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.

Речь идет не о смелом противостоянии смерти-чуме: пусть придет, а мы пока будем наслаждаться вином и любовью, — а о гораздо более глубоком, по-гамлетовски сложном вопросе о соотношении жизни и смерти:

Всё, всё, что гибелью грозит,  
Для сердца смертного таит  
Неизъяснимы наслажденья —  
Бессмертья, может быть, залог...

<sup>85</sup> Яковлев Н. В. Комментарий // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. [Л., 1935]. Т. 7. Драматические произведения. С. 604.

Для Гамлета, который размышляет о самоубийстве, мир страшен и отвратителен: неправоудие тирана, презрение невежд, боль отвергнутой любви, медлительность закона («The oppressor's wrong, the proud man's contumely, / The pangs of despis'd love, the low's delay...»). Смерть — лучше, но страшно, что будет там, в стране, откуда никто не возвращался, какие сны привидятся в смертном сне.

Оппозиция жизни и смерти присутствует и в пушкинском «Гимне» Вальсингама. Но и жизнь, и смерть рассматриваются по-иному, чем у Гамлета. Отвратительная для Гамлета, для Вальсингама жизнь прекрасна:

Зажжем огни, нальем бокалы,  
Утопим весело умы  
И, заварив пиры да балы,  
Восславим царствие Чумы.

(2009, VII, 171)

И смерть, непонятная и страшная для Гамлета, у Пушкина становится притягательной, и смертельные опасности вызывают у человека *неизъяснимы наслаждения*. Если у Гамлета страх смерти борется с отвращением к жизни, то в пушкинской трагедии не отвергаются ни жизнь, ни смерть, причем последняя едва ли не привлекательней радостей бытия: «для сердца смертного таит неизъяснимы наслаждения». Инобытие после смерти — это прекрасный мир, и гибель привлекательна, потому что сама смерть — *бессмертья залог*. Правда, вводный оборот «может быть» вносит в эти размышления существенный корректив: никто не знает (как и Гамлет), что ждет нас за гробом. Может быть, лучше безо всяких надежд на... просто уйти от опостылевшей жизни в небытие.

Только Старый Священник уверен, что обладает этой Истиной. Он закликает Вальсингама именем его любимой умершей жены: «Матильды чистый дух тебя зовет!» И Вальсингаму видится в небесных сферах его любимая:

...Святое чадо света! вижу  
Тебя я там, куда мой падший дух  
Не достигнет уже...

(2009, VII, 173)

Слова Вальсингама и имя его любимой ведут нас в мир «Божественной комедии» из Ада в Чистилище и Рай. В песне 28 «Чистилища» Данте встречает прекрасную женщину, подобную Венере. Имя ее — Мательда. Она очищает поэта от грехов прошлого и ведет его в рай.<sup>86</sup>

Однако Вальсингам не внемлет призыву священника (вспомним его «может быть») покинуть пир и ласки «погибшего, но милого созданья». «Отец мой, ради бога, оставь меня» (2009, VII, 174), — просит он. У Вильсона после ухода священника идут еще диалоги Вальсингама с Мэри Грей, происходит ссора с Молодым человеком, появляются персонажи, которых нет у Пушкина (Франкфорт и Вильям).<sup>87</sup> Пушкин отбрасывает конец сцены и заканчивает его ремаркой, отсутствующей у Вильсона: «Председатель (Вальсингам. — М. А.) остается погружен в глубокую задумчивость» (2009, VII, 174).

Трагические противоречия жизни и смерти, «тайны вечности и гроба» остаются неразрешенными, как и другие неразрешимые конфликты «Маленьких трагедий».

Параллелей «Пиру во время чумы» в «Повестях Белкина» — нет.

<sup>86</sup> Давыдов С. Дыханье девы-розы: автобиографизм «Пира во время чумы» // Пушкинская конференция в Стэнфорде. 1999. Материалы и исследования. М., 2001. С. 196–197. См. также комментарий: 2009, VII, 895–896.

<sup>87</sup> См. текст и перевод этой сцены: Яковлев Н. В. Комментарий. С. 604.

\* \* \*

Мир трагичен. Противоречия, которые несет в себе жизнь, принципиально неразрешимы. Так думал и чувствовал Пушкин в 1830 году, вступая в самую зрелую и совершенную пору своих творческих сил. В «Маленьких трагедиях» он с каким-то сверхреализмом показал глубины и мощь этой трагедии человечества.

В «Повестях Белкина» великий поэт попытался спастись от трагедии бытия на «путях обыкновенных», в полувиртуальной созданной им реальности. Не получилось...

DOI: 10.31860/0131-6095-2021-1-117-124

© С. В. Берзкина

### НЕОПУБЛИКОВАННОЕ ПОСЛАНИЕ С. П. ШЕВЫРЕВА К МОЛОДЫМ ПРОФЕССОРАМ МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

В рукописях С. П. Шевырева (1806–1864), филолога, критика, публициста, поэта и переводчика, несмотря на большой интерес, проявляемый современными исследователями к его творческому наследию, остается немало неопубликованных сочинений, в том числе стихов «на случай», чаще всего на разного рода застоля, собиравшие видных представителей образованного московского общества. Стихи эти писались в канун подобных собраний или же непосредственно в «пиршественной» зале и достойны внимания, во-первых, как проявление живого общественного темперамента, который был свойственен Шевыреву, а во-вторых, как историческое свидетельство о событии, которое они освещают. Для публикации стихов «на случай» чрезвычайно важна точная дата: они могут быть интересны сами по себе, но без нее теряют не только соль, но порой и смысл. В этом отношении послание Шевырева «В народе, к знанию готовом...» представляет отрадное исключение, поскольку насыщено информацией, не оставляющей сомнения в том, когда оно было создано. Послание написано в начале 1836 года и является откликом на важное событие в жизни ученого сообщества всей России:

В народе, к знанию готовом,  
Надежной младости полны,  
Науку сеять в поле новом  
Мы рано, други, призваны.

Науке русской много дела,  
И жатва будет нам славна!  
С утра до ночи станем смело  
Бросать живые семена,

Да вздыет истина святая  
На ниве русского ума,  
Сынов России осеняя,  
И да бежит пред нею тьма!

Ты наш старшой, ты нам поведай,  
Как наша Русь жила-была,  
И простодушною беседой  
Нам оживи ее дела!