

«ЧИТАТЕЛЯ НАЙДУ В ПОТОМСТВЕ...»

Записки провинциальной учительницы



Марина Саввиных

Ключевые слова: талант, учитель литературы, культура, литературоведение, учительский конспект, творческий инстинкт, лицеист, сопоставимые группы образов

I. Пролог

«Мы все учились понемногу чему-нибудь и как-нибудь...». Вскоре после открытия в Красноярске Литературного лицея, моего выстрадавшего детища, появление коего до сих пор считаю чудом и результатом Божьего промысла, у меня состоялся разговор с одним из самых блестящих профессоров Красноярского государственного университета. Профессор рассматривал меня через свои иронические очки — удивлённо и недоверчиво. Девяносто восьмой на дворе... Дефолт и общая неразбериха. На что надеется эта ненормальная? Когда он узнал, что у меня за плечами всего лишь Красноярский педагогический институт, оконченный к тому же двадцать лет назад, то и вовсе развеселился: «Что же у тебя образование-то такое... никакое?»

Я не обиделась. Да. Ни я, ни многие мои ровесники, среди которых немало достойнейших людей, никогда не связывали напрямую образование с принадлежностью

к какой-либо учёной касте или тем более с вузовским дипломом. Я даже думаю, что даровитому человеку, наделённому любым талантом, — в том числе и математическим или естественнонаучным, — в определённом смысле вредно раннее причащение к научной доктрине. Чем вольнее «разбрасывается» в юности талантливый человек, тем плотнее сконцентрируется вокруг собственной задачи в зрелые годы, тем эффективнее будет сопротивляться рутине и пошлости, идеальным конденсатором которых является, по моему глубочайшему убеждению и по свидетельству тридцатилетнего опыта, любая образовательная система. Талант системе — вне положения. Она с ним в принципе не справляется, а значит — будет гнобить и выталкивать, пока он так не искривит окружающее пространство, что система поневоле прогнётся под него, втянет в себя, переработает и сделает собственным элементом. И всё начнётся заново... Такое в истории науки повторялось множество раз. А если уж о педагогике говорить, тут и вовсе парадоксальная вещь. Педагогика как «наука», по сути дела, есть совокупность текстов, описывающих феномены, созданные гениальными одиночками. Созданные — в результате личного, героического, исключительного, жертвенного,

невозможного, с обывательской точки зрения, творческого прорыва. Так было всегда... Начиная, может быть, с Пифагора. Только на отечественной ниве — Ушинский, Сухомлинский, Макаренко, Шаталов, Амонашвили... Можно ещё вспоминать-перечислять, но мысль и без этого, кажется, ясна: педагогические процессы сродни художественным. Они не технологизируются. Работа каждого учителя с каждой группой детей сугубо конкретна, индивидуальна. Поэтому образование учителя не только по существу есть самообразование (как, по большому счёту, образование вообще), это ещё и «сообразование», «вместе-образование». Постоянное, ежедневное, пожизненное совместное образование с учениками. Образование ещё не существующего, но каждую минуту возникающего мира, поддерживать и развивать который рано или поздно твоим ученикам придётся без тебя. Только такое, с учениками переживаемое «жизнестроительство» я и называю образованием. Всё прочее, претендующее на это название, — конвейер для производства социальных винтиков и к образованию не имеет никакого отношения. Скорее, наоборот.

Когда речь идёт об учителе литературы, всё становится ещё более драматично. Увы! Художественная литература и наука о ней уже давно говорят на разных языках. Что же остаётся школе? Что такое — литература в школе? Сборник анекдотов про писателей? Хрестоматия с комментариями? Реконструкция теоретического процесса, «паразитирующего» на художественной словесности?

В одной из статей о Литературном лицее я когда-то с грустью рассуждала:

«Даже самое могучее дарование сохраняется и развивается там, где есть для него воздух, где веет и говорит с молодым автором неповторимый дух времени, воплощённый в поддерживающих его и спорящих с ним голосах. Может быть, только одарённость — характеристика одного человека, а гениальность — всегда проявление некоего “мы”, которое с наибольшей полнотой выражает себя в творчестве одного из многих? И чем “объёмнее” это мы — тем гений ярче и сильнее?»

Мучительная болевая точка наших дней — редуцирующие и мельчающие возможности подлин-

ШКОЛА

ного культурного общения. Распадаются “связи времён”. Мы слишком часто говорим “на разных языках”. И что из того, что вечны Пушкин и Шекспир, Данте и Гоголь, если некому воскликнуть — “над вымыслом слезами обольюсь!”?! Связующая сила искусства нуждается в постоянной “подпитке”, она выдыхается, если книги без движения стоят на библиотечных полках, не служат своей главной цели — способствовать взаимопониманию людей, поколений, наций, делать человечество целым! Не существует музыки без уха, способного её слышать. Не существует живописи без глаза, способного уловить тончайшую игру цвета. Не существует литературы без читателя, способного беседовать с нею. Талантливые слушатели, зрители, читатели — это и есть мир, в котором расцветает талант художника. Как, впрочем, и дар философа, литературоведа, оратора... Этот мир, как показывает опыт, не возникает сам собой. Изначально — это всегда Школа. Афинская Школа... Платоновская Академия во Флоренции... Царскосельский лицей в России... В начале школа, а позже — кругами по воде — долгое и широкое культурное влияние.

Хранить и развивать культуру — единая задача. Приобщиться к вечному — и не раствориться в нём, сохранить свой единственный голос. Услышать мир прошлого и настоящего как неумолкающую переключку голосов и — ощутить себя в этой переключке необходимой нотой. Это и значит — быть и становиться в культуре, быть и становиться самостоятельной личностью, гражданином отечества, человеком человечества».

И кажется, что всё это уже просто какое-то «общее место»; всё это и так понятно; никому не нужно этого доказывать, никто не станет с этим спорить... Но — нет! До сих пор, наблюдая, как обстоит у нас дело с литературой в среднестатистической общеобразовательной, констатирую: сегодня единственная

возможность воплощать такой подход к литературному образованию — организация неких полуальтернативных окошкольных резерваций, вроде нашего лицея. Впрочем, ведь и Царскосельский лицей в его пушкинскую пору, по сути дела, тоже был «резервацией». Для особо одарённых детей. По мысли Сперанского — «всех сословий».

Мои записки — попытка придать некую общедоступную форму тем образам прочитанных на лицейских уроках произведений русской классики, которые возникали в наших бесконечных обсуждениях, горячих спорах и феерических «эвриках». Это не литературоведение в расхожем понимании слова. Вернее — так. Это литературоведение, не столько опирающееся на известные научные традиции, сколько обращающееся к ним по мере надобности в моменты собственно — отчасти стихийного — становления. Оно всё — изнутри. Оно, да простят мне высокоучёные коллеги, в каком-то смысле «изобретение велосипеда». Но в этом «изобретении» и заключена его особая цена. Школьники, почувствовавшие себя командой «изобретателей», глубоко и серьёзно сознают и Авторство Понимания. А уж станут ли они потом филологами, захотят ли «поверить» эту гармонию филологической «алгебры» — их выбор, их дело. Мне же остаётся только — в качестве медиатора — открыть свой учительский конспект.

II. Творческий облик Пушкина-лицейста

1. Саша Пушкин пишет стихи. Обильно. Впрочем, стихами — в той или иной степени — «балуются» почти все. У некоторых «баловство сие» даже весьма далеко зашло. Вот Вильгельм Кюхельбекер, к примеру... Его громоздкие гекзаметры вызывают у лицейцев невольное почтение и... бесконечные насмешки. Однако и Кюхельбекер, и Дельвиг, и Илличевский — признанные поэты; они, как и Пушкин, стали печататься в солидных журналах, ещё не покинув ученической скамьи.

И всё же так, как Пушкин, стихами не работает никто из лицейских. Ага! Вот и «слово найдено». То самое, что отличает «писания» Пушкина от остальных! Пушкин не просто нечто пишет — он работает. Это очень заметно, когда читаешь его ранние сочинения, — одно за другим, в хронологическом порядке. Утверждая это, я вступаю в заведомое противоречие с весьма популярным сегодня мнением Абрама Терца о «бездельничанье», «лени», отвращении ко всякой «обработанности», которые будто бы явились единственным источником пушкинских стихов. Пушкин — изначально двойствен... (тройствен?.. многогранен?..) Сочинял, «лёжа на боку»? Да! Но не только... «Был щедр на безделки...». Конечно! Но не только... «Ревниво сохранял за собой репутацию лентяя, ветреника и повесы, не знакомого с муками творчества...»? Разумеется... Но если бы только так! Пушкинская литературная игра началась столь рано, роли и маски, которыми Пушкин пристально занимается едва ли не с пелёнок, столь многочисленны и столь — по мере узнавания — впечатляют, что, задавшись целью проследить развитие собственно пушкинского «голоса», поневоле вдаёшься в древнюю, как мир, проблему — о соотношении «дара» и «ремесла» в судьбе художника.

В Лицее Пушкиным было написано сто тридцать два стихотворения. Сорок дружеских посланий, более тридцати эпиграмм, семнадцать элегий... Кажется, он испробовал весь поэтический инструментарий, доступный тогда более или менее сведущему художнику слова. Но инструмент лишь вещь, чужая и холодная, пока не созрел, не перерос возможности ремесла соответствующий предмет.

Искушение, подстерегающее любого писателя, заключается в кажущейся самодостаточности «инструмента». До сих пор многие искусствоведы придерживаются старинной идеи, что поэзия будто бы не знает иной цели, кроме демонстрации самой себя. Дескать, не важно, что говорит

художник, важно — как он это делает... Пушкину от молодых ногтей такой взгляд на природу художества был, по-видимому, глубоко чужд. Правда, он сам на протяжении всей своей творческой жизни неоднократно заявлял, с презрением отменяя всякие попытки дилетантов и невежественных критиков превратить литературу в сборник поучительных примеров:

«Цель поэзии — сама поэзия!» Но, думается, на самом деле здесь всё гораздо сложнее.

Мне всегда казалось, что Пушкин (как все гении) с детства чувствовал себя носителем какого-то гигантского, не соизмеримого с человеческой жизнью смысла, исполнителем рокового задания (недаром же рок — одна из фундаментальных фигур его поэтического мира). Ибо во все не готовая форма притягивает к себе «содержание», а — наоборот, содержание, преодолевая сопротивление материала, ищет и, разумеется, не находит, чтобы в конце концов из всего и ничего создать, изобрести адекватную себе форму. «Содержание» и есть духовная задача гения, его насущный предмет... Однако этот необъятный предмет, ищущий «сказания», воплощения, оформления, мог развиваться, «созревать», только вместе с самим Пушкиным, вместе с его обыденным (и — необыденным!) существованием, вместе с его судьбой — со всем набором житейских (и — художественных!) коллизий, перипетий и каверз.

Никто не дал Пушкину орудия, необходимого для исполнения его задачи. Задача же в том, собственно, и состояла, чтобы узнать, во-первых, в чём она состоит; во-вторых, найти её следы в окружающем мире и во всём массиве предшествующей культуры, поскольку задачи такого масштаба человечеством исследуются вечно, и не мы первые пытаемся поднять этот груз, а значит, предшественники оставили нам свой опыт; в-третьих, выработать язык, в гибкие и адекватные формы которого необходимо было облечь, отлить то, что найдено, открыто, понято. Титанический труд!

Саша Пушкин трудится неустанно. Наверное, он сошёл бы с ума (и, прямо скажем, всю жизнь — скрыто и явно — опасался этого!), если бы относился к своему труду с фанатичной серьёзностью графомана. Но талант Пушкина — это признают все приятели-лицейсты —

ярче всего обнаруживается в отчётливом несовпадении самого Пушкина, сочинителя, автора, творца, ни с предметом, так или иначе возникающим под его пером, ни с инструментом, которым он пользуется раз от разу всё более уверенно.

Пушкин всегда остаётся больше собственных стихов; он всегда как бы свысока посматривает на них — то с иронической усмешкой, то со вздохом сострадания, то с возвышенной горечью пророка. Между тем эту авторскую «позицию» надо было самому найти, никто помочь в этом молодому художнику не мог, потому что происходит эта «постановка слуха и голоса» не столько от знания и умения, сколько от глубочайшего «позвоночного» чувства — инстинктивного, как способность плавать. Ведь невозможно же научить человека плавать до тех пор, пока в нём не пробудился — задаленный во младенчестве — первобытный плавательный инстинкт!

Так и стать автором, творцом, невозможно, пока в тебе не проснулся творческий инстинкт, тот самый, без которого мёртво даже самое изощрённое «умение». Чтобы ребёнок поплыл, нужны по крайней мере три обстоятельства: достаточное количество воды, необходимость плыть и кто-то рядом, кто не даст утонуть сразу. Чтобы одарённый человек стал Творцом, тоже нужны, как минимум, три вещи: достаточно созревшая культурная среда, к совершенствованию которой он призван, огромное внутреннее чувство долга по отношению к ней, чаще всего и особенно поначалу — бессознательное, и кто-то рядом, хотя бы мало-мальски в этом понимающий. Божий дар, отпущенный Пушкину, исключителен. А во всём остальном... Будем считать, что Пушкину просто очень повезло! Хотя нет в мире ничего случайного. Мы-то, в начале XXI века, знаем, что произошло с самим поэтом и с его творениями, — позднее и навсегда.



Но Саша Пушкин ничего об этом не знает. Он пишет стихи.

2. ...Наверное, Лицей казался ему «землёй обетованной» — после холодного, бестолкового семейного быта, который отравлял его существование. Тынянов в романе «Пушкин», кажется, передал атмосферу этого дома с исчерпывающей достоверностью.

Саша покидает семью без колебаний и сожаления. Сердце его жаждет другой общности.

Книги... учителя... друзья-однокашники... существа противоположного пола, время от времени попадающие в поле зрения, влезающие в него, как птички в окошко или как мотыльки в луч света, бросаемый лампой в глубину сумеречного сада.

Поэзия — занятие игривое, проведение досуга. А чем на досуге заняты мысли четырнадцатилетнего мальчишки? Мечты, мечты... Крепостная актриса домашнего театра, на представления которого иногда приглашали лицейстов. Молоденькая горничная фрейлины Валуевой. Наталья, Наташа... Ох, уж эти комнатные девушки, прелестные пастушки-простушки... первые объекты волнующегося воображения всякого дворянского недоросля. Пушкин не исключение.

Мотивы, столь легкомысленные, даже, может быть, — в глазах чопорного (в своей почти узаконенной развратности) осьмнадцатого века! — м-м... не совсем приличные, давно уже обрели на небосклоне европейской поэзии своих признанных певцов. Парни зачитан до дыр... «Русский Парни», Батюшков — адресат восторженных посланий Пушкина, безусловный кумир. Порхающие «хореи» Батюшкова Пушкиным усвоены так, словно с кислородом воздуха вошли в состав крови:

**Так и мне узнать случилось,
Что за птица Купидон;
Сердце страстное пленилось,
Признаюсь — и я влюблён!**

Однако путеводные нити, увлекавшие Пушкина в бесконечные лабиринты творческих странствий, образуют такой причудливый и влекущий узор, переплетаются с такой противоречивой последовательностью, что даже мы, читатели XXI века, взявшие на себя труд перелистать его лицейские тетради, уже через несколько страничек начинаем ощущать веяние загадочного мощного духа, ещё хаотического, но строящегося, кристаллизующегося на наших глазах. Так в мифологиях едва ли не всех народов мира возникает из хаоса космос — всегда под влиянием любовного томления, страстного поиска и обретения противоположности как продолжения и божественного достраивания себя до мирового целого.

Товарищи Пушкина уже в первые годы лицейской жизни поразились его начитанности. Маленькая шутовская поэма «Монах» при всей своей откровенной «фривольности» очерчивает, между прочим, кругозор поэта-подростка: Вольтер, Вийон, Барков («проклятый Аполлоном, испачкавший простенки кабаков»), Рафаэль, Корреджо, Тициан, Верне, Пуссен, Рубенс, Ньютон, Архимед. Поэты, художники, мудрецы. Не говоря уже о греческом и латинском Пантеоне, который «переработан» Пушкиным, как собственная книжная полка. И рядом, за просто — имена однокашников: Мартынов, Горчаков... Забавно! Пушкин забавляется, шалит, смеётся, а читатель вдруг ловит себя на том, что всё его существо постепенно охватывает смутная запретная жуть. Монах, оседлавший чёрта... Тут тебе и доктор Фауст поневоле примысливается, и дерзкие греховодники европейского Возрождения, столь живописно представленные в «Декамероне», и жизнерадостные чрезмерности Рабле... И так отчётливо брезжат в отроческих грёзах Пушкина — далеко грядущие, даже в замыслах пока не существующие «Вечера на хуторе близ Диканьки», автору которых в ту пору не исполнилось и пяти лет! Как тесно, с какой взаимной необходимостью связаны — в пространстве

и времени — казалось бы, отдалённые и разрозненные явления культуры!

**Старик, старик, не слушай ты Молока,
Оставь его, оставь Ерусалим.
Лишь ищет бес поддеть святого с бока,
Не связывай ты тесной дружбы с ним.
Но ты меня не слушаешь, Панкратий,
Берёшь седло, берёшь чепрак, узду.
Уж под тобой бодрится чёрт проклятый,
Готовится на адскую езду.
Лети, старик, сев на плечи Молока,
Толкай его и в зад, и под бока,
Лети, спеши в священный град Востока,
Но помни то, что не на лошака
Ты возложил свои почтенны ноги.
Держись, держись всегда прямой дороги,
Ведь в мрачный ад дорога широка.**

А это уже «на полном серьёзе»... и, кажется, не монаху Панкратию, а самому себе, четырнадцатилетнему. В знаменитых терцинах 1830-го года Пушкин, много испытавший, зрелый поэт в полном расцвете дара, сам производит подробный и точный анализ своего поэтического младенчества. Он видит и необходимость мечтательного «праздномыслия» для того, чтобы «кумиры» с мраморными циркулями и лирами в руках, с «печатью недвижимых дум» на ликах могли наводить на сердце мальчика «сладкий некий страх» и вызывать на его глазах «слёзы вдохновенья», и невозможность выбора между двумя «бесами»:

**Один (Дельфийский идол) лик младой —
Был гневен, полон гордости ужасной,
И весь дышал он силой неземной.
Другой, женоподобный, сладострастный,
Сомнительный и лживый идеал —
Волшебный демон — лживый, но прекрасный.
Пред ними сам себя я забывал;
В груди младое сердце билось — холод
Бежал по мне и кудри подымал.
Безвестных наслаждений тёмный голод
Меня терзал. Уныние и лень
Меня сковали — тщетно был я молод.
Средь отроков я молча целый день
Бродил угрюмый — всё кумиры сада
На душу мне свою бросали тень.**

Всё сказано. Аполлон, жестокий бог гармонии, меры, космического призвания, недоступной слуху профанов музыки сфер — и Эрот (или,

ШКОЛА

может быть, Вакх — Дионис?), бог страстного влечения, кипения и благоухания живых сил человеческой природы, прекрасной и отвратительной, блаженной и убийственной, чистой и тёмной... Оба кумира владеют существом Пушкина в равной степени. Выбор между ними невозможен. Но они находятся друг с другом в непримиримой и непрерывной вражде. Пушкин с детства жил в клочкущем жерле этой схватки. Между «мерой» и «морем» (как писала Цветаева), между подвигом и преступлением. Ступая по лезвию бритвы, то и дело соскальзывая в пропасть и воспаря над нею в область раскалённых облаков Апокалипсиса. С самого детства.

3. «Безвестных наслаждений тёмный голод...»

Лёгкой кистью набрасывает Пушкин таинственные прелести Натальи. А где-то совсем рядом в волшебном мире его творческого воображения расцветает иная любовь, возбуждаемая и подогреваемая образами Парни... Вот Кольна, Эвлега, Мальвина.

«Любовь — кровь» не просто рифма. Это — сюжет. Идеология. Герой — воин, странник, бард, вспоминающий «дела давно минувших дней». Героиня — любовница, изменница, воительница. Пушкинские ямбы озаряются вспышками молний, оглашаются стуком копий, лязгом мечей, кликами мщенья... Последний стон умирающего, в котором слышится имя преступной возлюбленной... Шум ветра, качающего ветви «мрачной ивы». Плеск волн, разбивающихся о седые скалы... У Пушкина «в работе» предромантический антураж.

Между тем не придуманные, не «вымечтанные», а вполне реальные девушки и молодые женщины желанными гостями приходят под разными именами



в его заколдованный замок, под сводами которого разворачивается дивный благоухающий карнавал! Елена, Хлоя, Дорида, Эльвина, Лида, Лида, Делия... Красавицы нюхают табак («Ах, отчего я не табак...»). Играют в театре («Блажен, кто может роль забыть На сцене с миленькой актрисой...»). Являются поэту в нескромных грёзах («Эльвина, почему в часы глубокой ночи Я не могу тебя с восторгом обнимать...»). Музицируют, поют, танцуют, прельщают, разочаровывают... элегия — в качестве сосуда душевного излияния — очень скоро становится Пушкину тесна. Он доводит её очертания до филигранной тонкости, и в тот момент, когда жанровая форма начинает по существу отвечать подлинному переживанию молодого поэта, под его пером возникают элегии непревзойдённой художественной дерзости — не столько меланхолические, сколько желчные; не столько покорно-созерцательные, сколько заряженные духовной бурей, бунтом против всяческих цепей, в том числе и «амурных». «Одолее» элегию, Пушкин потом не раз использует эту форму для воплощения всевозможных замыслов. Но это — впереди.

А пока начинающий автор — конечно, не без влияния лицейских занятий — полагает перед собой и «аполлоновскую» тему. Чтобы детально исследовать её и найти соответствующее ей поэтическое слово. Поначалу самой удобной формой для такого исследования представляется дружеское послание. «К другу стихотворцу», «К Батюшкову», «К Дельвигу», «К Жуковскому», «В альбом Илличевскому».

**Довольно без тебя поэтов есть и будет;
Их напечатают — и целый свет забудет...**

.....
**Страшися участи бессмысленных певцов,
Нас убивающих громадою стихов!**

.....
Арист, не тот поэт, кто рифмы плестъ

**И, перьями скрипя, бумаги не жалеет.
Хорошие стихи не так легко писать,
Как Витгенштейну французов побеждать...**

Кому — предупреждение? Себе? Стоит ли труда избранный путь? Достоин ли сам ты пути, по которому волею Аполлона движутся его избранники?

**Пусть судит обо мне как хочет целый свет,
Сердись, кричи, бранись, — а я таки поэт.**

Пусть так! Но готов ли ты нести это бесценное бремя? «Поэтов хвалят все, питают лишь журналы; Катится мимо их Фортуны колесо... Их жизнь — ряд горестей; гремяща слава — сон...». И нет ничего на свете, что оправдало бы стремление юноши идти по этой ненадёжной и — в житейском смысле — совершенно бесперспективной стезе!

**Счастлив, кто ко стихам не чувствуя охоты,
Проводит тихий век без горя, без заботы,
Своими одами журналы не тягчит
И над экспромтами недели не сидит!
Не любит он гулять по высотам Парнаса,
Не ищет чистых муз, ни резвого Пегаса;
Его с пером в руке Рамаков не страшит;
Спокоен, весел он. Арист, он не пийт.**

Но Пушкин-то — «пийт». Это уже слишком очевидно. Настольно очевидно, что однокашник Антон Дельвиг даже воскликнул однажды:

**«Пушкин! Он и в лесах не укроется.
Лира выдаст его громким пением...».**

«Роковая власть» творческого дара не оставляет Пушкину выбора. Дорога, которой он так хочет и страшится, давно уже выбрала его. Сама.

Мне жребий вынул Феб, и лира мой удел...

Меж тем угрозы и преткновения своей «опасной тропы» Пушкин знает заранее. Над его кудрявой головой кружатся зловещие призраки Тредиаковского и Сумарокова. Особенно Тредиаковский пугает — своею ветхой мощью и незыблемостью:

**Железное перо скрышит в его перстах
И тянет за собой гексаметры сухие,
Спондеи жёсткие и дактилы тугие.**

И ладно бы, если бы только призраки! Благополучно здравствующие «столпы» российской словесности вызывают у молодого поэта не только смех и отвращение, но и вполне «злободневную» тревогу.

**Унылых тройка есть певцов —
Шихматов, Шаховской, Шишков...**

«Шаховской никогда не хотел учиться своему искусству и стал посредственный стихотворец. Шаховской не имеет большого вкуса, он худой писатель», — рассуждает Пушкин в дневнике пятнадцатого года. И этот посредственный стихотворец вместе с другими «варягами», учредителями и участниками «Беседы любителей русского слова», осмеливается публично третировать Карамзина и Жуковского, сочинять отвратительные пародии на Ломоносова... Пушкин влюблялся безоговорочно и страстно, эта особенность распространилась в том числе и на произведения мастеров, когда-либо поразившие его воображение. Никто не смел при нём критиковать Баратынского, задевать достоинство Батюшкова... Однако к любым проявлениям художественной бестактности, серости и расхлябанности он уже в Лицее беспощаден. Невзирая на лица. Чтобы в этом убедиться, достаточно пробежать глазами вереницу смертельно ядовитых эпиграмм, сочинённых им на товарищей и педагогов, друзей и недругов. Пушкин рано узнал цену поэтическому искусству — игре и труду, забаве и «священной жертве», занятию лёгкому, радостному и в то же время непомерному, сверх сил человеческих назначенному, каторжному... Учителя Кошанского он просит не принимать всерьёз «бахических посланий» и «ветреных стихов». К Жуковскому обращается за благословением в самых возвышенных и патетических тонах.

Может быть, впервые в истории российской словесности воинский подвиг именно у юного Пушкина становится метафорой подвига поэтического — «Летите на врагов: и Феб, и музы с вами; Разите варваров кровавыми стихами»...

ШКОЛА

**И что ж? Всегда смешным останется
смешное;**

Невежду пестует невежество слепое.

Оно сокрыло их во мрачный свой

приют;

Там прозу и стихи отважно все куют,

**Там все враги наук, все глухи — лишь
не немь,**

Те слогом Никона печатают поэмы,

Одни славянских од громады громоздят,

Другие в бешеных трагедиях хрипят...

И этих-то «варягов строй» намеревается до второго пришествия предписывать публике правила высокого вкуса! Их «ласкает» двор, они ценители словесности и законодатели литературной моды. Им — награды, венки, восторги... А если — не дай Бог — настигнет кого-то из них меткая эпиграмма:

**Все, руку положив на том «Тилемахиды»,
Клянутся отомстить сотрудников обиды,
Волнуясь, восстают неистовой толпой.**

«Худой писатель»... В лексиконе Пушкина нет более жёсткого приговора для пишущего человека. Преступления, достойные самой лютой казни: невежество, оскорбление вкуса, безграмотность! Но зато любимые поэты, друзья, учителя, «парнасские жрецы, природой и трудом воспитанны певцы в счастливой ереси и вкуса, и ученья», «отмстители гения», «друзья истины», возведены Пушкиным на недостижимый пьедестал! Дмитриев, Карамзин, Державин, Ломоносов, Жуковский... Предшественники, у которых, смиренно склонив голову, юный художник просит благословения. Чтобы легко — ни разу не опустившись до прямого подражания — повторить их и... с грациозной небрежностью превзойти.



4. Куницын — особенно чтим. Общение с ним подвигло Пушкина к размышлениям философского и нравственного порядка. Под влиянием прогрессивного профессора Саша начал было даже философский роман в духе Вольтера и пьесу под названием «Философ». Правда, быстро разочаровался в этом начинании, бросил его и никогда к нему не возвращался. Философия в виде отвлечённого умствования оказалась ему скучна.

Он по природе не теоретик, а жадный «практик», искатель и исследователь жизни... Поэтому из всех философских школ лицеисту Пушкину, видимо, ближе всего эпикуреизм с его утверждением свободы, радости и мудрости как основополагающих принципов бытия. Отсюда — пушкинская анакреонтика, детальная разработка метафор воды и вина, дружеского пира и вообще — «вакхического» времяпрепровождения. Просветительская идея Разума и эпикурейское прославление Радости образуют в лицейских сочинениях Пушкина неожиданный и тонкий сплав. И уже не «заколдованный замок», где среди непрерывного маскарада мелькают таинственные гости, а «тёмный уголок» сада с деревянным столом под скромной скатертью или уютный трактир, в котором собираются «пирующие студенты», станowiąтся излюбленной пространственной формой юношеских фантазий нашего поэта. Желанный завсегда́й этих мест — лицейский учитель Галич. «Верный друг бокала и жирных утренних пиров», «мудрец ленивый», «любовник наслажденья», в глазах Пушкина Галич тем не менее — образец благородства (в отличие от пресловутой дворянской спеси) и разума (в отличие от тупой «учёной» рассудочности):

**Нет, добрый Галич мой,
Поклону ты не сроден.
Друг мудрости прямой
Правдив и благороден;**

**Он любит тишину;
Судьбе своей послушный,
На барскую казну
Взирает равнодушно,**

**Рублям откупщика
Смеясь весёлым часом,
Не снимет колпака
Философ пред Мидасом...**

Так что, скорее всего, не Вольтера, а Галича надо бы считать «философским отцом» Пушкина.

Однако шестнадцатилетнему поэту знакомы и другие, неизмеримо более масштабные, координаты созерцания и мысли. В сфере, очерченной этими координатами, действуют иные силы, иные герои...

Властелин, гений, представитель Бога на земле... Царь. Ибо «всякая власть — от Бога». Бог — это и есть Естественный Порядок Вещей. Его Закон — это и есть Естественное право. И только художник располагает возможностью (а значит — обязанностью) воссоздать мир в его Божественной перспективе.

**На берегу пустынных волн
Стоял Он, дум великих полн,
И вдаль глядел...**

Это написано годы и годы спустя. Но образ найден ещё в Лицее. «На берегу пустынных волн» мрачным разрушительным думам предаётся Наполеон:

**Вокруг меня всё мёртвым сном почило,
Легла в туман пучина бурных волн,
Не выплывет ни утлый в море чёлн,
Ни гладный зверь не взвоят над
могилой —
Я здесь один, мятежной думы полн...**
(«Наполеон на Эльбе», 1815 г.)

«Окружён волнами Над твёрдой мшистою скалой Вознёсся памятник...» — румянцевский обелиск Царскосельского сада, символ победоносного самодержавия («Воспоминания в Царском Селе»).

Держава — знак порядка и защиты, образ мира — «возлюбленной тишины». Художественную разработку идей Власти и Справедливости, Закона и Свободы

Ода «Вольность», написанная вскоре после окончания Лицея, словно линза, собрала лучи нравственно-политических (а заодно и эстетических) идей, до этого занимавших Пушкина как минимум два года. В центре — образ тирана, развращённого, незаконного, несправедливого. Только такая власть (Пушкин пишет Власть, Закон, Слава, Гений, Судьба — с заглавной буквы!) толкает (именно — толкает, провоцирует) несправедливое же злодейство на преступления и бесчинства.

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

Ни народ, ни царь не являются источником Закона. Только Бог! И если царь отвергает Бога, преступная секира рано или поздно на самодержца же падёт!

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

Вот так ода! Да это скорей сатира! Или — поучение... Кто-то из старших приятелей нашёл оду «недурной, но не превосходной».

И — правда, просвещённому современнику трудно было назвать стихотворение новаторским.

В нём ещё слишком ощутима русская классицистическая тональность, но всё это, как ветром, подхвачено сдержанным, но страстным порывом, как бы создающим для этой музыки новый контрапункт. Впрочем, так и есть: ода проходит в рукописях Пушкина тот же путь развития, пародирования и изживания, что и элегия. Незаметно повторив Ломоносова и Державина, Пушкин преодолевает их влияние и оставляет в своём арсенале оду как особого свойства «магический кристалл», как чистую форму, для того, чтобы использовать её исключительные черты — по мере необходимости. Когда придёт время.

5. ...Он затевает опасный эксперимент с судьбой, создавая, испытывая и губя собственные отражения. Ни один опыт не показал для испытуемого благоприятного исхода.

Вот Пушкин «Моего портрета» — «сущий бес в проказах, сущая обезьяна лицом, много, слишком много ветрености», «я люблю свет и его шум, уединение я ненавижу».

Но уже в стихотворениях пятнадцатого года читатель находит нечто прямо противоположное. Это новое alter ego — «мечтатель юный», воспевающий тишину и благодатное одиночество. Тайная тоска сжимает его сердце; неясные предчувствия любви (той, которая рифмуется с «кровью»), короткого счастья, воинской славы — не увлекают, а пугают!

Всё чаще странные пророческие сны посещают поэта. Сон и Смерть становятся и персонажами его стихов, и мирами, в которые погружается его лирический двойник.

И, как это всегда бывает у Пушкина, затасканный к этому времени сентиментальный антураж вдруг озаряется каким-то неожиданным светом. «Юноша-мудрец, питомец муз и Аполлона»... «не делал доброго, однако ж был душою, ей-богу, добрый человек».



Саша старается играть по правилам. К окончанию Лицея он знает «правила» до мелочей. И умеет играть, как настоящий виртуоз. Но иногда под маской, старательно раскрашенной для игры по правилам, мелькает его, пушкинская, усмешка, печальная и дерзкая в одно и то же время, и его, пушкинский, взгляд — внимательный взгляд философа и живописца.

Мне видится моё селенье,
Моё Захарово; оно
С заборами в реке волнистой,
С мостом и рощею тенистой
Зердалом вод отражено...

Но вот уж полдень. В светлой зале
Весельём круглый стол накрыт;
Хлеб-соль на чистом покрывале,
Дымятся щи, вино в бокале,
И щука в скатерти лежит.
(«Послание к Юдину», 1815 г.)

Ода, элегия, послание, баллада, идиллия, сатира, эпиграмма, даже некие начатки повествования, то ли сказочного, то ли романного, — в четырёхстопных ямбах, всё испробовано, всё исчерпано. Что дальше?

Военное поприще, гражданская служба... Офицер или чиновник? Эх, если бы стать гусаром! Но — отец не в состоянии обеспечить Пушкину экипировку... Другие военные поприща Сашу не влекут. Значит, «гражданка»... Лицей вот-вот останется позади.

А дальше? Что — дальше?

К восемнадцати годам Пушкин искушён в своём искусстве и болезненно разочарован в нём. Жизнь видится ему в самом мрачном свете... Не потому, что он, наконец, романтиков начитался, а потому что... беден? Не видит себе достойного поприща? Не верит в счастливую любовь? Стихи последнего лицейского года полны горьких предчувствий, и это вовсе не привычная лирическая поза, а следствие подлинных переживаний молодого человека, стоящего на перекрёстке жизненных дорог. Накануне выпуска Пушкин пишет Горчакову:

ШКОЛА

Мой милый друг, мы входим в новый свет;
Но там удел назначен нам не равный,
И розно наш оставим в жизни след.
Тебе рукой Фортуны своенравной
Указан путь и счастливый, и славный, —
Моя стезя печальна и темна;
И нежная краса тебе дана,
И нравится блестящий дар природы...

А мой удел... но пасмурным туманом
Зачем же мне грядущее скрывать?
Увы! Нельзя мне вечным жить обманом
И счастья тень, забывшись, обнимать.
Вся жизнь моя — печальный мрак
ненастья.

Две-три весны, младенцем, может быть,
Я счастлив был, не понимая счастья...

Я слёзы лью, я трачу век напрасно,
Мучительным желанием горя.
Твоя заря — заря весны прекрасной;
Моя ж, мой друг, — осенняя заря.

Душа полна невольной, грустной думой;
Мне кажется: на жизненном пиру
Один с тоской явлюсь я, гость
угрюмый,
Явлюсь на час — и одинок умру.

Ужель моя пройдёт пустынно младость?
Иль мне чужда счастливая любовь?
Ужель умру, не ведая, что радость?
Зачем же жизнь дана мне от богов?
Чего мне ждуть?..

Падает занавес первого действия. Северный ветер треплет его светлые кудри. Смуглый отрок готовится в дальний путь. Дорога — открыта. Век земной — отмерен. Слава — бессмертна. Счастлива он так и не найдёт.



III. «Певец неведомый, но милый», или Поднял ли Лермонтов «знамя» Пушкина?

*Его страдальческая тень
Быть может, унесла с собою
Святую тайну...*
Пушкин

Сравнение Пушкина и Лермонтова давно вошло в привычку. Два великих русских поэта были современниками, принадлежали к одной и той же культурной среде, придерживались очень похожих социально-филологических воззрений... тем не менее в их творчестве исследователи прежде всего обнаруживают контраст. Начало этому взгляду положил ещё Белинский, увидевший в Пушкине — объективность, а в Лермонтове — субъективность. Более поздняя филологическая традиция приписывает Пушкину — созерцательность, Лермонтову — действенность. Мережковский, как известно, называл Пушкина — дневным светилом русской поэзии, а Лермонтова — ночным. Розанов пишет:

«Пушкину и в тюрьме было бы хорошо, Лермонтову и в раю было бы скверно»... И так далее, и так далее. Всякий раз исследователи обнаруживают контраст, углубляющий пропасть между великими достижениями «пророка» и «демона» русской поэзии.

Но... действительно ли эта пропасть так безнадежно глубока? Нет ли таких тем, в которых проявилась бы преемственность младшего гения по отношению к старшему? В которых ощущалось бы «знамя», которое юный Лермонтов принял из рук умирающего Пушкина?

К поиску идейно-художественных «соответствий» меня подвиг удивительный параллелизм двух широко известных стихотворений — оды Пушкина «Вольность» и элегии Лермонтова «Смерть поэта». Оба стихотворения написаны их авторами в самом начале

творческого пути, именно они принесли молодым поэтам первую громкую славу и первую царскую немилость, увенчавшуюся высылкой в «места, не столь отдалённые»... по тем временам, на юг, в самый эпицентр межнационального и гражданского вулканизма. Создаётся даже впечатление, что Лермонтов сознательно повторил дерзкий и рискованный ход своего кумира: подставил голову под топор палача... только, как и в случае с Пушкиным, поначалу этот топор лишь нежно свистнул над его гордой макушкой. Оба поэта именно в этих стихах — по литературоведческому канону, «вольнлюбивых», — «бросили вызов» той силе, которая, в конце концов, и того и другого сгубила. Но что это за «вызов»? Вернее, можно ли считать, разумеется, отвлекаясь от подробностей, что это один и тот же «вызов»? Такой, за которым последовало — исторически очевидное — одно и то же воздаяние?

О том, как создавалась пушкинская «Вольность», известно благодаря опубликованным ещё в позапрошлом веке воспоминаниям друзей Пушкина Н.И. Тургенева и Ф.Ф. Вигеля. В доме будущих декабристов Н.И. и С.И. Тургеневых, начиная с 1817 года, когда Пушкин, только что окончивший Царскосельский лицей, приехал в Петербург к месту службы, молодой поэт бывал частенько. Дом расположен на Фонтанке, как пишет Вигель, «прямо против Михайловского замка, что ныне Инженерный...». К старшему, Николаю, приходили «высокоумные молодые вольнодумцы», и Пушкин нашёл здесь общество, в котором чувствовал себя как рыба в воде. Именно влиянием завсегдаев тургеневского кружка объясняются патетические порывы восемнадцатилетнего Пушкина. Кто-то из них и «подстрекнул» его написать стихи на «Михайловский замок». Говорят, они явились молниеносно: Пушкин вскочил на стол, стоявший перед окном, растянулся на нём и стал писать, чему-то своему смеясь.

Однако, что касается «крамолы», якобы «ковавшейся» в доме Тургеневых, то даже если она и имела место, то отличалась, по признанию позднейших исследователей, умеренностью и сдержанностью в отношении государственной власти вообще и российского самодержавия в частности. Разговоры, в которых участвовал Пушкин, касались прежде всего идей, содержащихся в книге Н. Тургенева «Опыт теории налогов» — необходимость освобождения крестьян и обретения конституционных свобод — и в письмах младшего Тургенева, Сергея, жившего тогда за границей. Оба Тургенева были категорически чужды революционного максимализма. Путь медленных реформ, ведущих к Конституции, — вот программа-максимум, которую они проектировали. Тем не менее это была оппозиция существующему порядку, а значит — дерзость.

Несмотря на юный возраст, Пушкин вполне готов был к участию в таких разговорах. Его отношение к проблемам власти и гражданского порядка сформировалось под влиянием прогрессивного лицейского профессора А.И. Кунницына, который, в свою очередь, придерживался теории естественного права Монтескье. Из теории следует, что лишь принцип равенства всех граждан перед законом является гарантией против деспотизма. Знакомство с Николаем Тургеневым стало следующей ступенью в развитии общественно-политических взглядов Пушкина, которые развёрнуто — и, пожалуй, даже на тот момент исчерпывающе — выразились в оде «Вольность».

Жанровую природу стихотворения определил сам автор. В рукописи оно обозначено как «ода». «Вольность» и своей жанровой принадлежностью, и образным строем, и стилистикой с первых же строф заставляла просвещённого читателя обратиться к своду нравственно-политических и философских од только что канувшего в вечность XVIII века. Ломоносов, Радищев... это общеизвестно! Можно вспомнить ещё Пнина, Ленкевича, Родзянко... В восемнадцатом веке оду понимали как философский политический трактат в стихотворной форме; в одических стихах выражалась определённая социальная программа. Пушкин уже в лицейские годы наработал немалый опыт сочинения подобных стихов: «Лицинию», «Воспоминания в Царском Селе», «Александрю». Эти стихо-

творения при всей своей нацеленности на историко-философские рассуждения полны животрепещущих эмоций, патетики, риторической приподнятости, в них постепенно изживается старая «одическая тяжеловесность», возникает не свойственный прежним одам динамизм сюжета и романтическая страстность. Таким образом, нетрудно заметить, что ода «Вольность» выполнена молодым художником в уже привычной стилевой гамме, которую несложно соотнести... ну, хотя бы с одой Рылеева «Гражданское мужество».

Теперь о лермонтовской «Смерти поэта». 29 января 1837 года в Петербурге скончался Пушкин. Иракий Андроников пишет о всенародной скорби и негодовании, которые были вызваны его гибелью: «...возле дома поэта в общей сложности перебывало в эти дни около пятидесяти тысяч человек. Принимая во внимание численность тогдашнего населения столицы, нетрудно представить себе впечатление, какое произвели на правительство Николая I эти десятки тысяч — чиновников, офицеров, студентов, учеников, купцов, людей в нагольных тулупах и даже в лохмотьях. Такого в Петербурге ещё не бывало. Напротив Зимнего дворца стояли на этот раз не войска, выведенные на площадь восставшими офицерами, а оскорблённый и возбуждённый народ. В толпе слышатся злоба и угрозы по адресу Дантеса и Геккерна. Раздаются голоса, что во время перевоза тела в Исаакиевский собор почитатели Пушкина отпрягут лошадей в колеснице и повезут её на себе... Эти проявления горя и гнева кажутся “странными” не только царским агентам, но и даже иностранным послам...». Шеф жандармов Бенкендорф уверен: это действует тайное общество! Над друзьями Пушкина сгущается грозная туча. Все они ведут себя в этой ситуации крайне



сдержанно и осторожно. В письмах Вяземского, Жуковского, Тургенева — горечь, отчаяние, боль... но о причинах смерти Пушкина никто из них не говорит, вернее, так: не говорит полной истины!

«Полную истину, — пишет далее И. Андроников, — во всеуслышание объявил человек, не принадлежавший к числу друзей Пушкина и даже лично с ним не знакомый. Это Михаил Лермонтов, 22-летний поэт, в ту пору ещё никому не известный, вдохновенный ученик Пушкина, который относится к нему с благоговением и больше всего на свете любит “Евгения Онегина”».

Лермонтов на «ты» с сотрудниками пушкинского «Современника», он встречался с Дантесом в компании молодых кавалергардов... он хорошо знал, каково окружение этого любимца придворной знати. Стихотворение «Смерть поэта», 29 января уже фактически готовое, опиралось на факты, известные Лермонтову.

Стихи «на смерть», так же как и оды «на свободу», уже тогда не были в России новостью, хотя именно стихотворение Лермонтова вызвало волну подражаний и положило начало всевозможным посмертным «венкам». До 1837 года «стихи на смерть» создавались или в элегически-философском, или в пародийно-ироническом ключе. Мучительные размышления о жизни и смерти, связанные с потерей близкого человека, находим, например, в известной элегии В.И. Майкова «На смерть Ф.Г. Волкова» или в державинском стихотворении «На смерть князя Мещерского» («где стол был яств, там гроб стоит»). Смысл этих произведений развивается в нескольких направлениях: неизбежность смерти и разрушения человеческого тела, вместилища души; обращение к ушедшему другу; подчёркивание равенства перед смертью всех людей — от владыки до последнего раба; обращение поэта к собственной судьбе — то же самое ждёт и меня. Такие «стихи на смерть» если и содержат социальный па-

фос, то это пафос равенства всех перед неизбежностью, столь свойственный сентименталистской эстетике, в русле которой и движется элегическая линия русской поэзии конца XVIII века.

Однако к первой трети века XIX века русская элегия обогатилась новыми веяниями — она окрасилась вольнолюбивыми интонациями, которые идут, видимо, всё от той же радищевской традиции. «Стихи на смерть» стали появляться в связи с мученической, жертвенной смертью. В них стали фигурировать убийца и убитый. Одическое возвеличение одного соединялось с проклятиями в адрес другого. Элегические мотивы переплелись с одическими и сатирическими. Таковы, например, элегии Кюхельбекера «Тень Рылеева», «На смерть Чернова», «Участь поэтов», «Тени Пушкина». Все эти стихи (за исключением «Тени Пушкина») написаны раньше «Смерти поэта». В них с редкой последовательностью развивается образ поэта-жертвы, поэта-мученика. Кюхельбекер с романтической взволнованностью указывает читателю на «кровавый блеск венца, который на чело певца кладёт рука камен...», сравнивает поэта с пророком:

**Пророков гонит чёрная судьба;
Их стерегут свирепые печали;
Они влачат по мукам дни свои,
И в их сердца впиваются змии.**

(Как отличается этот образ от пушкинского Пророка!)

В «Участи поэтов» противопоставлены бессмертие замученных певцов и вечный позор их гонителей в памяти потомков. Гонители эти — «сонм глупцов бездушных и счастливых», «презренная толпа», повинная в страданиях и гибели поэта. Здесь же — напоминание о суде времён, который всё расставит по местам!

**Потомство вспомнит их бессмертную
обиду
И призовет на прах их Немезиду!**

Стихотворение написано в 1823 году, за 14 лет до «Смерти поэта». В других стихах Кюхельбекера находим то же противопоставление. О жертве — «брат наших сердец; герой, столь рано охладельный... праведный венец... чести залог»... («На смерть Чернова», 1825); «певец, поклонник пламенной свободы, в вольных думах счастья искал, пламенел к отчизне чистою любовью»... («Тень Рылеева», 1827); «товарищ вдохновенный... прах священный... шорох благозвучных крыл твоих волшебных песнопений» («Тени Пушкина», май 1837). О толпе — «временщики, царя трепещущие рабы, питомцы пришлецов презренных, семей надменных... говорят не русским языком... святую ненавидят Русь... любимцы счастья» («На смерть Чернова»); «визги жёлтой клеветы глупцов, которые марали, как был ты жив, твои черты... стыд и срам их подлая любовь». («Тени Пушкина»).

Под пером Кюхельбекера — задолго до трагедии 1837 года — возникает образ любимца светской черни, не знающего границ вседозволенности, задевающего честь женщины и бесстрашно убивающего её заступника. Были ли эти стихи знакомы Лермонтову? Скорее всего, нет. Но стиль и образы элегической поэзии нового — обличительного — образца, конечно же, особенно в начале пути, не могли на него не воздействовать.

Итожу предварительные рассуждения. К моменту создания «Смерти поэта» русская поэзия уже имела на вооружении и философски-дидактически-сатирически-элегическую оду и патетически-одически-сатирическую элегию. И та и другая насквозь проникнуты вольнолюбивым пафосом и апеллируют к идее высшей справедливости.

Именно запах вольнолюбивой дерзости — с её страстным утверждением подлинного божества в лице поэта и столь же страстным обличением и уничтожением «стоящих у трона» — вызвали на первых порах сдержанное неудовольствие царствующих особ, когда они — сначала Александр, потом Николай — прочли оду Пушкина и элегию Лермонтова.

Попробуем теперь провести более глубокое сравнение той и другой, опираясь на сопоставимые группы образов.

Жертвы и злодеи. «Сюжетный каркас» оды «Вольность» опирается на образы убийц и убиенных. Открывает траурную процессию жертв поэт, о личности которого пушкиноведы спорят до сих пор, чаще всего настаивая на имени Андре Шенье, погибшего в 1794 году под ножом революционной гильотины. Пушкин называет его «возвышенным галлом», заявляет о своём намерении идти «по его следу». Затем — после темпераментного монолога о «гибельном позоре законов» и предостережения «владыкам» — на сцену выступает «мученик ошибок славных», Людовик XVI, «за предков в шуме бурь недавних сложивший царскую главу»... третий «убиенный» — «увенчанный злодей», русский Калигула — Павел Первый. Казнённый поэт, казнённый король, убитый император... Что побудило Пушкина поставить их в один ряд?

Кто такой Шенье? Почему именно его «след» вдохновляет Пушкина на смелые гимны? Сын богатого французского коммерсанта. Поэт, публицист, журналист... К началу Великой французской революции ему — 27 лет. Сторонник и провозвестник либеральных идей, сначала он поддерживает революционные перемены, но уже в 1790 году становится активным противником захлестнувшего Францию беззакония. Шенье, как впоследствии и Пушкин, не менее, чем самодержавной тирании, опасается тирании толпы и возглавляющих её демагогов. Его разоблачающее перо, его голос, полный иронии и даже сарказма, воспринимаются как дерзкий вызов установившемуся «порядку». В 1792 году Шенье попадает под подозрение вождей якобинской Республики. Он вынужден скрываться. Тем не менее, когда ему становится известно о суде над королём, который начался в декабре 1792 года, Шенье публикует статьи, в которых доказывает юридическую



несостоятельность действий Конвента. Несмотря на то что возвращение в Париж при сложившихся обстоятельствах для него было смерти подобно, он летом 1794 года появился в столице. Его тут же схватили, арестовали и осудили. Казнь была совершена за два дня до падения диктатуры Робеспьера.

Для Пушкина Шенье — один из самых чтимых героев бурной истории предшествующего века. В 1825 году, за полгода до событий на Сенатской площади, он написал пространную элегию, посвящённую гибели французского поэта. Верность высшему нравственному долгу — как Божественному Закону, открытому сердцу его страстного адепта — Поэта — вот что восхищало Пушкина в Шенье. И так, список жертв он открывает персоной, с которой поэтически отождествляется. Пушкинский «возвышенный галл» — образ неподкупного певца, над которым не властны «ни цари, ни народы».

Людовик XVI — следующая жертва. Подробности о казни королевской семьи Пушкин мог знать из книги знаменитой французской писательницы Жермен де Сталь. Строки о гибели Людовика, которого поэт призывает в свидетели «неправедности» беспощадной власти народа, прямо соотносятся с мнением де Сталь. Известная исследовательница русско-французских культурных связей, профессор Л.И. Вольперт, излагает это мнение следующим образом:

«Одно из самых мрачных проявлений политического деспотизма, на взгляд де Сталь, — судебные процессы над Людовиком XVI и Марией-Антуанеттой. По мнению де Сталь, Людовик XVI, обладавший многими достоинствами, редкой для Бурбонов нравственностью, созвавший после почти 200-летнего перерыва Генеральные Штаты (он во многом пошёл на уступки Учредительному собранию), ни в коем случае не заслуживал казни. Для де Сталь принципиально сопоставление его с английским королём Карлом I... Английский король, по её мнению, был истинным тираном,

мстительным, жестоким, не созывавшим двенадцать лет парламент (в отличие от Франции, где он созывался регулярно), не признавшим права судившего его трибунала. Но при этом Карл I, как она считает, был человеком решительным, волевым, сильного характера, сумевшим возглавить армию. Крупной личности, монархическому злодею подобает всенародный суд, публичная казнь на площади. Как видим, де Сталь не отвергает любую революцию, казнящую короля. В английской она находит немало правоты, что ей не мешает воспринимать Кромвеля как деспота. Она помещает его в один ряд с Карлом I, Ришелье, Робеспьером и Наполеоном. Людовик XVI же, по её мнению, был слабохарактерным, нерешительным человеком, попавшим в исключительно сложную ситуацию. Поэтому, считает де Сталь, он вполне заслуживал снисхождения (по крайней мере, как предлагал Кондорсе, любого наказания, кроме казни). «Осуждение Людовика, — пишет де Сталь, — до того смутило все сердца, что на долгое время революция казалась проклятой»».

Следовательно, по мысли Пушкина, Людовик — жертва не подвижническая, не героическая, но от этого не менее невинная, не заслужившая столь тяжкого наказания.

Зловещей тенью Павла Первого завершается градация образов оды «Вольность». Вот уж кто, по мнению современников и соотечественников поэта, в полной мере заслужил кары Господней. Пушкин не случайно называет его Калигулой. Ещё в лицейском послании «Лицинию» он исследует силы, изнутри разрушающие даже традиционное гражданское общество. Это нравственное разложение власти. Вместо республики — деспотизм императоров, который неизбежно приводит к появлению таких мрачных фигур, как Калигула, развратник, безумец, убийца, в конце концов погибший от рук своих же приспешников.

Три жертвы беззакония... почему Пушкин уравнивает их? Потому что «преступная секира», раз поднявшись, будет падать, не щадя ни правых, ни виноватых, пока горы трупов в конце концов поневоле её не остановят. Вот о чём предупреждает молодой Пушкин «тиранов мира», и прежде всего, конечно, Александра!

Облик «убийцы» в оде не персонифицирован, но достаточно живописен: «кровавая плаха вероломства», «преступная секира», «злодейская порфира»... а Наполеону, узурпатору и палачу, Пушкин бросает поистине ужасающее проклятие:

**Самовластительный злодей!
Тебя, твой трон я ненавижу!
Твою погибель, смерть детей
С жестокой радостью вижу**
(намёк на отищение в веках, на суд потомков!)

**Читают на твоём челе
Печать проклятия народы,
Ты ужас мира, стыд природы,
Упрёк ты Богу на земле.**

Убийцы Павла — «в лентах и звёздах, вином и злобой упоенны... на лицах дерзость, в сердце — страх... как звери, вторглись... бесславные удары...». В сущности, и революционная диктатура с её «кровавой плахой», и «самовластительный злодей» Наполеон, и «янычары», убившие Павла, — проявления одной и той же разрушительной силы, удержать которую в узде может только Высший Закон — закон вечный, не зависящий от земной власти, будь то династические установления или демократические права и свободы.

Посмотрим теперь, как оппозиция «жертвы — злодеи» разрешается в образах лермонтовской «Смерти поэта». Жертва здесь одна — Поэт, который с потрясшей моё воображение точностью повторяет черты героя элегий Кюхельбекера. У Кюхельбекера — «чести залог»; у Лермонтова — «невольник чести»; у Кюхельбекера — «брат наших сердец»; у Лермонтова — «наша слава»; у Кюхельбекера — «праведный венец», у Лермонтова — «торжественный венок»; у Кюхельбекера — «шорох благозвучных крыл твоих волшебных песнопений», у Лермонтова — «замолкли звуки чудных песен»; у Кюхельбекера — «никто тебе

ШКОЛА

не равен», у Лермонтова — «светоч, дивный гений». И так далее.

Если внимательно присмотреться к этим, прямо-таки накладывающимся друг на друга, стилистическим рядам, становится очевидным, что Лермонтов воссоздаёт в своей элегии уже ставший традиционным к концу тридцатых годов (прежде всего, конечно, в лирике, близкой мироощущению декабристов) образ Поэта, жертвы светских интриг и сплетен. Пример такого использования образа Поэта, как это ни парадоксально, дал сам Пушкин в «Евгении Онегине» (правда, с однозначно истолкованной современниками иронической интонацией). Это — Ленский. Недаром Лермонтов тут же и ссылается на него:

**И он убит — и взят могилой,
Как тот певец, неведомый, но милый,
Добыча ревности глухой,
Воспетый им с такою чудной силой,
Сражённый, как и он, безжалостной
рукой.**

Таким образом, мотив жертвы в «Смерти поэта» раскрывается более или менее условно. Здесь не было бы почти ничего от реального Пушкина и даже от его реального творческого наследия (что угодно можно примыслить к образу Ленского, но только не «невольника чести, оклеветанного молвой»), если бы не тонкая нюансировка, приближающая героя «Смерти поэта» к лирическому «я» самого Лермонтова и содержащая намёки на некоторые детали биографии Пушкина, видимо, известные в кругу московской и петербургской молодёжи, к которому принадлежал Лермонтов.

Герой «Смерти поэта» — жертва нереализованной жажды мщения. По сути дела, — и Лермонтов подчёркивает это — именно «жажда мщения» стала причиной гибели Пушкина, это причина — внутренняя, не внешняя. Лермонтовский Пушкин — гордый и одинокий

«невольник чести», «добыча ревности глухой», его душа «не вынесла позора мелочных обид»; он одержим жаждой мести, как «затаившимся пожаром», этот тайный огонь причиняет ему поистине смертельные мучения, и умирает он «с напрасной жаждой мщенья, с досадой тайною обманутых надежд». Какое уж тут «солнце поэзии»! Убитый Поэт и в могилу уносит с собой «пожар мстительного сердца». По Лермонтову, вот его знамя, вот его завет! Вместо реального Пушкина читатель находит в элегии «Смерть поэта» романтического Гения (может быть, Арбенина... или даже — Демона?), бесконечно близкого самому Лермонтову. И разве мог Лермонтов не обратиться к такому Пушкину с упреком:

**Зачем от мирных нег и дружбы простодушной
Вступил он в этот свет, завистливый и душный
Для сердца вольного и пламенных страстей?
Зачем он руку дал клеветникам ничтожным,
Зачем поверил он словам и ласкам ложным?..**

Приятель Пушкина Ф.Ф. Вигель с горечью вспоминает в своих мемуарах: «Несмотря на то что скудость денежных средств ставила его беспрестанно в двусмысленные и неловкие положения, сильно тревожившие и огорчавшие его, он всё-таки продолжал тянуться к знати. Пушкин, либеральный по своим воззрениям, часто сердил меня и вообще всех нас тем, что любил, например, вертеться у оркестра, около знати, которая с покровительственной улыбкой выслушивала его шутки, остроты. Случалось из кресел сделать ему знак, он тотчас прибежит. Говоришь, бывало: “Что тебе за охота, любезный друг, возиться с этим народом — ни в одном из них ты не найдёшь сочувствия”. Он терпеливо выслушает, начнёт щекотать, обнимать, что обыкновенно делал, когда немножко потеряется; потом, смотришь, Пушкин опять с тогдашними львами».

Не на эту ли малопривлекательную чёрточку реального Пушкина намекает Лермонтов своим риторическим упреком? Может быть, и так, но, во всяком случае, «образ убитого»

в «Смерти поэта» раскрывается в духе личной трагедии и не содержит ничего, что могло бы вызвать раздражение власти. Примерно так смерть Пушкина и воспринималась тогда на разных её этажах: невольник чести, задыхаясь от ревности и жажды мести, сам спровоцировал дуэль; по сути дела, убил себя руками Дантеса. «Судьбы свершился приговор!» — значит, бессмысленно искать виновных.

Что же тогда создаёт тот дух «крамолы», который так взбудоражил Николая и ближайшее его окружение? То же самое, что некогда взбудоражило Александра в оде Пушкина! Намёк на совершенно конкретную интригу, конкретное преступление, о котором автор проявляет опасную осведомлённость! Ведь, по официальной версии, Павел умер от апоплексического удара. Ответ Наполеона на протест России по поводу расстрела герцога Энгиенского содержал скрытый упрек Александру в причастности к убийству отца. И это пало тяжким камнем в абсолютно неподъёмный обвал причин органической личной ненависти русского императора к новопрвозглашённому французскому! А тут — какой-то Пушкин! Можно было простить дерзкому юнцу конституционную риторику, но почти невозможно — недвусмысленные намёки на позорные обстоятельства, доставившие трон старшему сыну убиенного Павла.

В первой части элегии «убийцы» представлены тоже достаточно условно и традиционно. Это — злобные гонители Поэта, на потеху раздувавшие пожар его ревности и жажды мщенья; среди них — тот, с пустым сердцем, у которого в руке не дрогнул пистолет, когда он стрелял в русского национального поэта... Чуть выше я уже приводила примеры изображения «светской черни» как «палача» в элегиях Кюхельбекера. Особенно заметно сходство в подчёркивании «антирусских», «космополитических» настроений высшего света: «говорят нерусским языком», «святую ненавидят Русь», «любимец счастья» (Кюхельбекер) —

На ловлю счастья и пиров
Заброшен к нам по воле рока;
Смеясь, он дерзко презирал
Земли чужой язык и нравы;
Не мог щадить он нашей славы,
Не мог понять в сей миг кровавый,
На что он руку поднимал!..

(Лермонтов)

И далее о «светской черни» — «клеветники и лжецы», «коварные невежды». Всё это уже было в русской поэзии: и у Радищева, и у Державина, и у Рылеева, и у Кюхельбекера, да и у самого Пушкина. Противопоставляя Поэта и Толпу, Лермонтов говорит о Герое в третьем лице — он, а его убийцам бросает в лицо страстное и прямое — вы: «Не вы ль сперва так злобно гнали?..». Кто эти «вы», становится ясно из последней строфы элегии, добавленной Лермонтовым после того, как его родственник Столыпин в присутствии поэта обвинил Пушкина в «дурном характере» и стал защищать Дантеса. Именно последняя строфа «Смерти поэта» взбесила Николая (друга Лермонтова, пытаясь отвести от него подозрения, оспаривали даже его авторство, уверяя, что строфа дописана кем-то другим!).

«Вы» последней строфы — это уже не просто абстрактный «свет». Ираклий Андроников пишет об этом: «Теперь это обращение уже развёрнутое: потомки подлецов, рабы, жадная толпа, царедворцы, палачи, наперсники разврата, чёрная кровь. Ни одного имени! Предыстория предполагается известной. Обстоятельства, при которых погибает поэт, тоже. И тем не менее всё понятно!». Публике обеих столиц прекрасно были знакомы все эти Геккерны-Нессельроде-Бенкендорфы... вкупе с их омерзительной интригой, в которой к тому же — косвенно — замешан был и сам император! Это на них нападает Лермонтов со всей страстью личной ненависти! Ни одного имени, а намёк понят вполне однозначно! И призыв эпитафия тоже. «Отмщенья, государь, отмщенья!!!»

Жажда мести — вот то «знамя», которое юный Лермонтов водрузил над могилой Пушкина. Но остаётся вопрос: пушкинское ли это знамя, его ли великий русский поэт завещал потомкам?

ШКОЛА

«Высший суд» и «неподкупный судия». Закон — одна из важнейших идей пушкинской оды и лермонтовской элегии. Эта идея неразрывно связана с представлениями о справедливости и высшем суде. Сравним!

У Пушкина:

Лишь там над царскою главой
Народов не легло страданье,
Где крепко с Вольностью святой
Законов мощных сочетанье;
Где всем простёрт их твёрдый щит,
Где сжатый верными руками
Граждан над равными главами
Их меч без выбора скользит...
Владыки! Вам венец и трон
Даёт Закон, а не природа,
Стоите выше вы народа,
Но вечный выше вас Закон.
И горе, горе племенам,
Где дремлет он неосторожно,
Где иль народу, иль царям
Законом властвовать возможно!..
Склонитесь первые главой
Под власть надёжную Закона,
И станут вечной стражей трона
Народов вольность и покой.

У Лермонтова:

Вы, жадною толпой стоящие у трона,
Свободы, гения и славы палачи,
Таитесь вы под сению закона,
Пред вами суд и правда — все молчи!
Но есть и Божий суд, наперсники
разврата!
Есть грозный судия, он ждёт;
Он не доступен звону злата,
И мысли, и дела он знает наперёд.
Тогда напрасно вы прибегнете
к злословью:
Оно вам не поможет вновь,
И вы не смоее всей вашей чёрной
кровью
Поэта праведную кровь!

Снова — то же. У Пушкина Закон — гарантия безопасности трона и благополучия граждан. Беззаконный деспот

провоцирует незаконное же злодейство. Пушкинский Закон подобен объективному закону природы: злодей наказан не в силу чьей-то личной мстительности, а в силу объективной необходимости, точно так же, как яблоко падает на голову Ньютона в силу закона всемирного тяготения. Пушкинский Закон — безличен и бесстрастен. Это вполне соответствует просветительскому пафосу, которому в полной мере отдал дань автор оды «Вольность». Лишь раз Пушкин вроде бы изменяет своей объективности — это когда бросает Наполеону:

**«Самовластительный злодей!
Тебя, твой трон я ненавижу,
Твою погибель, смерть детей
С жестокой радостью вижу».**

Но и здесь поэт выступает не как судья или каратель, а лишь как свидетель. Он не призывает к мщению, он констатирует факт.

Иное у Лермонтова. Для него Высший закон — это «грозный судия», карающий благополучных сытенных мерзавцев, устроивших развлечение из человеческой драмы Пушкина. Лермонтовский Суд до предела пристрастен, это личный суд над подлецами совершенно конкретного образца. Закон земной, государственный (тот, что для Пушкина неразрывно связан с Законом высшим) для Лермонтова — сень, прикрывающая мерзавцев, перед которыми молчат «суд и правда».

И ещё... для Пушкина торжество «высшего суда» — это вольность и покой; для Лермонтова — Апокалипсис, возмездие, потоки «чёрной крови». Нарочно не придумаешь более жёсткую антитезу!

Что же получается? Выходит, Лермонтов в своём стихотворении «на смерть» не столько продолжил, сколько проблематизировал вольнолюбивые традиции своего кумира. Пушкин пишет «Вольность», чтобы выразить мысль, которая не давала ему покоя всю жизнь и которая воплотилась позднее

в образах «Бориса Годунова», «Капитанской дочки», «Истории Пугачёвского бунта», мысль, которую в своё время подхватит и разовьёт Достоевский: топор беззакония, раз поднявшись, будет крушить и правых, и виноватых, и невинных, и злодеев — без разбора! Отсюда глобальный вывод Пушкина — закон для всех один! Муза Лермонтова, оплакивая жертву убийства, жаждет новых убийств, она пророчит «дубину народной войны», которая рано или поздно обрушится на злодеев. Пушкин предостерегает, Лермонтов — провоцирует. Суд Лермонтова — Страшный суд народного бунта, о котором Пушкин когда-то сказал:

«Не дай мне Бог увидеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный».

Таким образом, увы, нет никаких данных за то, что Лермонтов в «Смерти поэта» продолжил идейные традиции пушкинского свободомыслия. Скорее, в развитии гражданских мотивов собственной лирики начинающий Лермонтов опирался на другую линию русской поэзии начала XIX века. И, пожалуй, более инстинктивно, нежели сознательно. Как ни странно, лирический герой молодого Лермонтова в своих социально-политических исканиях ближе всего к трагическому «маргиналу» пушкинской плеяды — Вильгельму Кюхельбекеру. Кстати сказать, многие пушкинисты именно в Кюхельбекере видят прототип Ленского. «Певец неведомый, но милый...». Неужели... в начале своего пути Лермонтов — это гениально предвиденный Пушкиным и реально существовавший Ленский?! И — что если, перекрестясь, предположить — судьба реального Лермонтова, говоря математическим языком и повторяя пассаж Мариэтты Чудаковой, «конгруэнтна» судьбе Ленского, если бы он существовал на самом деле и не погиб от пули Онегина? Что стало бы с Ленским, если бы он тогда остался жив? Может быть, как раз то, что случилось с Лермонтовым?! Но это уже другая история.

IV. «Я гимны прежние пою...», или Разделял ли Пушкин взгляды декабристов?

1. В 1812 году Пушкину 13 лет. Он учится в лицее, привилегированном закрытом учебном заведении, с одной стороны, заменившем ему дом и семью, которых он — нелюбимый сын безалаберного семейства — никогда прежде не знал, с другой — иногда казавшемся ему монастырём, где он заточен, оторван от бурной жизни, отголоски которой тем не менее почти мгновенно доносились до лицейских келий.

Первое известное стихотворение юного Пушкина — «К Наталье» — датировано 1813 годом. Ясно, что он много сочинял и до этого, но, судя по дошедшим до нас подборкам 1813–14-х годов, как поэта его в это время больше всего занимают эротические мотивы и чисто формальные пробы, вроде вольных переводов Парни. Гражданская тема возникает в стихах лицеиста Пушкина, видимо, как отклик на впечатления от лекций лицейских педагогов, прежде всего А.И. Кунецкина.

Первое стихотворение, открывающее для читателя «папку» гражданских стихов Пушкина и написанное под влиянием Кунецкина, — «Лицинию». Оно создано в 1815 году и поначалу было оформлено для журнальной публикации как перевод с латинского. Понятно, что Пушкин это сделал из цензурных соображений, чтобы не вызвать у известных лиц опасных аналогий с русской действительностью. Позднее это добавление Пушкин снял.

Стихотворение написано в форме послания знаменитому римскому народному трибуну Лицинию. Прежде жанр послания Пушкин использовал, обращаясь к друзьям или учителям, правда, присваивая им иногда какие-нибудь греческие или латинские прозвища (называя, например, Кюхельбекера — Аристом, Кошанского — Аристархом и т.п.). В данном случае никакого прототипа адресату послания примыслить не удастся. Пушкин избирает в качестве собеседника древнего свободолюбца. На что же он обращает его внимание, к чему призывает?

Первые две строфы рисуют нам позорную картину преклонения некогда гордых римлян перед фаворитом императора. Сначала Пушкин заставляет читателя прочувствовать унижение и рабскую покорность римлян — от несчастного народа до сенаторов и куртизанок, а затем показывает самого Ветулия, развратного юношу, который «воссел в совет мужей» и «сенатом слабым правит». В устах Пушкина это звучит примерно так же, как сегодня прозвучала бы речь о том, что главой законодательной власти какой-либо страны является всем известная порнозвёздочка! Юный поэт — видимо, сознательно — подражает здесь риторике Цицерона, автора гениальных обличительных речей:

«О стыд! о времена!»

(у Цицерона: «О времена, о нравы!»).

Следующим шагом такой риторики должен бы стать призыв к решительным действиям — уж очень силён посыл! Но — нет. От созерцания позорно раболепствующей толпы Пушкин уводит взор читателя — под портик Капитолия (?). И мы видим бредущего с дорожной клюкой, оборванного и хмурого циника Дамета. Два полюса — развратный юноша-полуцарь и нищий мудрец, который покидает Рим, не желая участвовать во зле. И шестнадцатилетний Пушкин обращается к своему вымышленному адресату с поразительным предложением: последуем примеру мудреца — простимся с развратным городом! Почему? Ведь «кипит в груди свобода!», «не дремлет дух великого народа!» Но не к борьбе, не к восстанию призывает собеседника автор, а к уходу. Может быть, потому что жизненная цель у него другая: «в сатире праведной порок изобразить и нравы сих веков потопству обнажить»? Так Пушкин впервые противопоставляет цель и участь Поэта и политического деятеля. Цель мудреца, мыслителя, поэта — быть свидетелем, а не судьёй и тем более не палачом. Подвиг Поэта — пророческое

служение: «Предвижу грозного величия конец». Долг его — быть медиумом вечности...

Рабство и свобода; безудержное потребление и мудрый стоицизм... Пушкин с исключительной сдержанностью и достоинством самоопределяется в отношении этих социальных полюсов. Первое его гражданское стихотворение, как видим, при всём своём обличительном пафосе предельно удалено даже от скрытых намёков на революционность.

Следующее стихотворение, которое всегда приводится исследователями, коль скоро речь заходит о вольнолюбивой лирике Пушкина, — ода «Вольность». Оно написано сразу же после окончания лицея, в 1817 году. История создания этого стихотворения и анализ его образной системы достаточно подробно представлены выше, поэтому я не стану сейчас на них останавливаться, отмечу только, что в результате анализа первого и практически последнего стихотворений лицейского периода в жизни Пушкина мы с необходимостью приходим к выводу, что Пушкин начинает свою «вольнолюбивую лирику» в духе очень сдержанной либерально-просветительской программы, весьма критической по отношению к существующему порядку вещей, но ни в коем случае не революционной.

2. Оказавшись в 1817 году в Петербурге, Пушкин со всем увлечением молодости бросается в светскую жизнь. Он бывает в разных литературных кружках и обществах, знакомится не только с самыми просвещёнными молодыми людьми северной столицы, но и со светскими львами. Среди его друзей оказываются и братья Тургеневы, особенно Николай, и личность, по-своему знаменитая и загадочная, — Никита Всеволожский, центральное лицо кружка «Зелёная лампа». Здесь Пушкин встречался с П.П. Кавериним, П.Б. Мансуровым, Я.Н. Толстым, которым посвящал стихи, здесь бывал его лицейский друг Антон Дельвиг. Сюда потом какой-то неизбежной

волной прибило и брата Пушкина — Левушку. Что это было за общество? С одной стороны, по воспоминаниям современников (Вигель, Анненков, Бартенева), оно очень походило на компанию Анатоля Курагина, где мы впервые в романе Л.Н. Толстого «Война и мир» наблюдаем Пьера Безухова как участника разнузданного кутежа — сходство несомненно, желающие могут проверить! С другой — многие исследователи подчёркивают, что увеселения праздной молодёжи нередко перемежались в «Зелёной лампе» с весьма рискованными и серьёзными политическими разговорами, не говоря уже о чтении стихов и всевозможных литературных новинок.

Любопытное свидетельство оставил известнейший пушкиноведа П.Е. Щеголев, который решительно выступил против «рассказней» П.В. Анненкова о якобы оргиастическом характере «Зелёной лампы». Вот что он пишет: «Общество при наличии некоторой политической пропаганды усвоило себе и некоторые особенности тайных обществ: соблюдение тайны, обмен кольцами. Но в сплетне, сообщаемой Анненковым о “Зелёной Лампе”, не отразилась ли эта таинственность и обрядность в упоминании о парламентских и масонских формах? И вообще весь рассказ Анненкова не напоминает ли тех баснословных и нелепых обличений масонов, которыми была полна последняя четверть XIX века? Анненков, которому вообще нельзя отказать в историческом чутьё, был введён в обман прежде всего присутствием ему ханжества в вопросах морали и религии. Это ханжество — мы знаем — заставляло его вычёркивать да вычёркивать строки Пушкина из подлинных рукописей. И тут из-за этого свойства своей натуры Анненков не заметил, что разгул и разврат и Пушкина, и “Зелёной Лампы” вовсе не были необыкновенны даже до грандиозности, а уместаются в исторических рамках. Время такое было, но Пушкин не алкоголик и не садист».

Атмосферой «Зелёной лампы» навеяно Пушкину множество стихов, некоторые её члены остались в истории только благодаря комментариям к этим стихам. Щеголев продолжает:

«Мы знаем о П.П. Каверине, лейб-гусаре и Гёттингенском студенте, нужно добавить, что он был членом Союза Благоденствия. Наконец, князь С.П. Трубецкой, Я.Н. Толстой, Ф.Н. Глинка и умерший в 1821 году в Орле в должности губернского прокурора Александр Андреевич Токарев были деятельнейшими членами Союза Благоденствия в то самое время, когда они появлялись в собраниях “Зелёной Лампы”. Всё то, что мы теперь узнали о “Зелёной Лампе”, невольно наводит на мысль, что этот кружок был для них местом пропаганды их идей. Отметим, что председателем кружка был Я.Н. Толстой. Он и в стихах Пушкина отличается от других сочленов: к нему Пушкин относится с особым почтением».

**Философ ранний, ты бежишь
Пиров и наслаждений жизни,
На игры младости глядишь
С молчаньем хладным укоризны.
Ты милья забавы света
На грусть и скуку променял
И на лампаду Эпиктета —
Златой Горациев фиал.**

Среди стихов этого времени наиболее показательны в свете исследуемого нами вопроса — «Деревня», «Сказки» (Noël) и «К Чаадаеву». На них и остановимся.

Стихотворение «Деревня» со всей очевидностью переключается и с одой «Вольность», и с посланием «Лицинию». С последним ассоциируется сам образ «пустынного уголка», «приюта спокойствия, трудов и вдохновенья». Именно такой уголок, по мысли автора «Лицинию», становится убежищем для уставшего от социальных потрясений философа и поэта. Пушкин уверенной рукою живописца набрасывает идиллическую картинку. Всё — как на полотнах пейзажистов XVIII века, допустим, Венецианова или Щедрина: луг со скирдами, светлые ручьи в кустарниках, озёра с парусами рыбацких лодок, поля, крестьянские избушки, бродящие стада, мельницы... Типичный сентименталистский пейзаж. Именно в таких местах, по мнению поэта, и прича-

ШКОЛА

щаются Истине, Свободе и Закону (почти оксюморное сочетание звучит у Пушкина совершенно естественно). Вообще вся первая часть «Деревни» — как бы свёрнутая репродукция «Элегии на сельском кладбище» Грэя. Читатель привычно скользит взглядом по знакомым картинкам и вдруг спотыкается о пушкинское «но»!

Вместо умиления и умиротворения мы находим в «Деревне» — «мысль ужасную». И уже по контрасту перед нами разворачивается поистине радищевская картина бесправия и угнетения. И не Закон, Истина и Свобода возвышаются перед нашим внутренним взором, а прямо противоположные им — Невежество и Позор, дикое Барство и тощее Рабство... Пушкин не жалеет красок, чтобы усилить эту безотрадную картину, но выводы, которые он делает, — вполне в духе тургеневской программы — надеяться можно только на благоразумие самодержца: рабство должно пасть «по манию царя». И Свобода, которой жаждет поэт, — Свобода просвещённая (то есть — соответствующая естественному праву и Закону! Хотя, с его точки зрения, другой Свободы и не бывает!).

Известно, что Александр Первый весьма одобрительно отозвался о «Деревне» (чего не скажешь о «Вольности», которая возмутила царя «непристойными» намёками на обстоятельства, приведшие его на трон).

Стихотворение «Noël» — откровенная сатира на императора Александра, очень злая, очень жёсткая. Стихотворение написано в традиционной во Франции форме сатирических рождественских куплетов, называвшихся «ноэль» (от французского Noël — рождество). Куплеты эти, высмеивающие чаще всего государственных сановников и их деятельность за истёкший год, непременно облекались в евангельский рассказ о рождении Христа. «Сказки» —

единственный ноэль Пушкина, который сохранился до нашего времени (известно, что он создал их несколько). При всей своей дерзости это стихотворение, на мой взгляд, тоже не несёт на себе отпечатка какой-то особенной крамолы. Не зря же Пушкин выбрал для выражения своего отношения к поведению Александра карнавальным жанром. Он словно бы примеряет на себя маску Шута, который — единственный среди придворных — может бесстрашно говорить монарху правду. Поэт в роли Шута — персонифицированная совесть Короля; если бы не Шут — быть бы Королю в вечном заблуждении, ибо рядом с тронном нет никого, кто не лгал бы королю в угоду. (В этом же ключе — другое оскорбительное для Александра сочинение Пушкина — «Ты и Я»). Думаю, этот выявляемый жанровой природой ноэля подтекст вполне прочитывается сегодня. Но не факт, что он прочитывался современниками Пушкина. Ноэли ходили в списках по рукам как произведения, вполне подстрекательские.

И, наконец, самое решительное и яркое гражданское стихотворение этого времени — «К Чаадаеву». Безупречное по форме, блистательное по своей декламационной инструментровке, это стихотворение всегда рассматривалось как революционное — то есть как апогей вольнолюбивых настроений молодого Пушкина.

Так ли это? Прежде всего — адресат послания, П.Я. Чаадаев. Личность легендарная, заслужившая к себе неоднозначное отношение современников. Пушкин познакомился с ним ещё в лицее и довольно долго находился под влиянием своего старшего друга — гусара, красавца, денди и философа. Чаадаев дружил с некоторыми декабристами и даже был членом Союза Благоденствия, но никогда не принимал участия в его деятельности. Для него вообще довольно много значили поведенческие символы дворянской чести — в этом он действительно очень похож на Чацкого! Поэтому он должен был встать рядом с друзьями, даже не разделяя

их устремлений. Позднее он точно так же отреагировал на репрессии против Семёновского полка — оставил военную карьеру, хотя лично его семёновские дела касались лишь самым косвенным образом. Идеи же самого Чаадаева — последователя философского идеализма Шеллинга — уж никак нельзя назвать революционными. Пушкин пишет:

**Любви, надежды, тихой славы
Недолго нежил нас обман...
Исчезли юные забавы,
Как сон, как утренний туман...**

Далее мне хотелось бы обратиться к полемике, которая возникла по поводу этого стихотворения между известными литературоведами И.Г. Скаковским и В.В. Пугачёвым.

Пугачёв, толкуя «К Чаадаеву», видит в нём прямое указание на смену политических ориентиров молодого Пушкина — «от тихой славы» постепенных реформ к ставке на революционное восстание. Скаковский утверждает, что «...в послании “К Чаадаеву” сопоставлены две системы ценностей, два отношения к жизни, две линии поведения. В нём как бы протистоят друг другу два человеческих единства, два значения слова “мы”. В первой строфе — это лицейское содружество, люди, которых объединили в стенах Лицея судьба, случай. Их близость возникла из общих условий жизни, сердечной привязанности, из увлечения “юными забавами”. Это “мы” объединяет Пушкина и Дельвига, Пушкина и Малиновского, а не Пушкина и Чаадаева. Постепенно такая общность переходит в стихотворении в единство иного рода, единство идейное и гражданское, основанное на преданности свободе и отчизне. Это новое единство охватывает Пушкина, Чаадаева и всех тех, кто, подобно им, ждёт “с томленьем упованья минуты вольности святой”».

К этому остаётся лишь добавить, что структура, на которую указывает

И.Г. Скаковский, не была для Пушкина открытием, она вполне соотносима ну хотя бы с ломоносовским «Разговором с Анакреоном», где Ломоносов отказывается «петь любовь» и утверждает себя как певца гражданских идей. Или всё с тем же «Беги, сокройся от очей, Цитеры слабая царица...». Получается, что идея вольности и в послании «К Чаадаеву» не выходит у Пушкина за рамки просветительского либерализма.

3. Южная ссылка, на современный взгляд, больше похожая на организованное по желанию царя путешествие известного поэта в курортные места, стала, наверное, самой счастливой эпохой в жизни Пушкина. Море впечатлений, встречи с потрясающими людьми, возможность окунуться в самое жерло южно-европейского политического вулканизма, бесконечные любовные истории разной степени серьёзности, ни с чем не соизмеримый творческий подъём... В 1823 году в Кишинёве Пушкин вступает в масонскую ложу — тоже скорее моды ради, нежели всерьёз. Он знакомится с будущими декабристами В.Ф. Раевским, М.Ф. Орловым, И.П. Липранди (его считают прототипом Сильвио в «Выстреле»), с генералом Александром Ипсиланти, возглавившим греческое восстание против турецкого ига, и т.д. Общение с самыми радикальными «вольнолюбцами» здесь гораздо ближе, чем в Петербурге, Пушкин фактически становится участником тайного общества в Кишинёве — хотя вряд ли с большей ответственностью и серьёзностью, чем в случае с масонской ложей. Но есть ли у нас свидетельства, что его поэзия в результате этого общения становится более политически радикальной?

Выберем для анализа самое откровенное политическое стихотворение Пушкина этого времени — «Кинжал». Толчком к созданию стихотворения послужила казнь немецкого студента Карла Занда, который убил писателя Августа фон Коцебу, находившегося в Германии на службе русского императора. Студенты подозревали Коцебу в «стукачестве» против университетских свобод. «Русский шпион» жил тогда в Мангейме, Занд отправился в Мангейм, вошёл в дом к Коцебу и со словами: «Вот изменник отечества!» — заколол его кинжалом; затем выбежал на улицу и нанёс себе тяжёлую рану в грудь. Убийцу схватили

ШКОЛА

и отправили сначала в госпиталь, потом в смиренный дом. Не будучи в состоянии говорить, Занд давал показания письменно, твёрдо стоя на том, что у него не было сообщников, и всё время сохраняя спокойствие духа. Мангеймский суд приговорил его к смертной казни; приговор был утверждён великим герцогом Баденским и приведён в исполнение. Преступление Занда стало поводом к усилению надзора за германскими университетами (чего, в общем-то, и следовало ожидать: любой террористический акт действует, как правило, в направлении, прямо противоположном благим намерениям). Среди либерально настроенной молодёжи имя Занда было окружено настоящим культом. Студенты собирались на сходки на место казни Занда, которое называли местом его вознесения.

С первых же строчек становится понятно, что автор возвращает читателя к уже известным ему «Лицинию» и «Вольности». Тот же пафос, та же образная система; только теперь стихотворение обращено не столько к примерам из древности, сколько к животрепещущему историческому факту, которым только что была потрясена вся Европа. Кинжал — орудие Божьего суда, им управляет Немезида, богиня мщения. Он действует тогда, когда «дремлет меч Закона» (тот, который столь картинно описан в «Вольности»). Развращённая власть (которая так картинно описана в «Лицинию») — на всех её этажах — не может быть спокойна («Тираны мира, трепещите!»), ибо её везде подстерегает «свершитель проклятий и надежд». Тиран изображается здесь как «злодей» (обратим внимание — не вообще самодержец, а именно злодей!).

Какая грань отделяет Государя от злодея? Пока великий Цезарь воюет в дальних странах, Рим погружается в пучину разврата — и расплата постигает императора, может быть, одного из самых достойных в истории Европы.

Ещё ужаснее описание Марата и вообще всей Французской революции. Пушкин называет его уродливым палачом, возникшим над трупом безглавой Вольности (намёк на «революционную гильотину»). Любопытно, что для Пушкина абсолютно естественно сопоставление римского императора и «друга народа», вождя мятежной толпы. И тот и другой — злодеи, наказанные Немезидой, «вышним судом»! Это ещё раз доказывает, что Пушкин выступает здесь не против самодержавия, а против беззаконного злодейства любой государственной власти. Поэтому убийцы злодеев — вроде японских «камикадзе», они действуют как бы даже и не по своей воле, они сами — орудия в руках Бога. Поэтому Пушкин и называет Занда юным праведником, роковым избранником, святым.



Последняя строфа «Кинжала» — такое же предупреждение «тиранам мира», как и в «Вольности», только предупреждение ещё более жёсткое, потому что событие уж больно близкое.

Это может повториться в любой момент, хоть завтра. Кинжал может оказаться в любой руке, действующей под любым лозунгом («без надписи кинжал»). Но Пушкин даже здесь ни слова не говорит о том, что приветствовал бы повторение подобного действия. Поэт оплакивает Занда как жертву Беззакония, но никого не призывает последовать его примеру. Так что, по-видимому, нет никаких оснований считать, что взгляды Пушкина-художника в период южной ссылки стали более революционными, чем в предшествующие годы.

4. Известие о восстании на Сенатской площади Пушкин получил в Михайловском, где отбывал остаток ссылки. По сравнению с полными очарования временами «юга», это была для Пушкина настоящая тюрьма. Он рвался в столицу, мечтал даже о побеге за границу, умолял друзей о ходатайстве пе-

ред императором. Но после 14 декабря даже малейшей надежды на возвращение в Петербург у поэта не осталось. Казнь пятерых руководителей восстания (со всеми Пушкин был лично знаком!) потрясла его! Разумеется, он ужаснулся. Вот до чего довели вроде бы «невинные игры»! (Он нарисовал на полях рукописи виселицу с пятью повешенными и подписал: «И я бы мог, как ш...»). Если бы Пушкин был в это время в Петербурге, его, конечно же, видели бы на Сенатской площади, он был бы со своими друзьями, грех сомневаться!

«И я бы мог...». Страшную участь Пушкин примеряет на себя! Пятеро «зандов», один из которых убил Милорадовича, человека, сыгравшего важную роль в судьбе Пушкина и пользовавшегося его уважением. Да и Николай, только что вступавший на престол, ещё ничем не заслужил «высокого звания» Злодея. Что за бессмыслица? А если бы они добились своего?! Пушкин не может их понять, но и осуждать несчастных «террористов» не в состоянии... Он только что закончил «Бориса Годунова», и тема самозванства, узурпаторства, замешанного на невинной крови, беспокоит его чрезвычайно. Без сомнения, пятеро казнённых видятся ему в свете жертвенной святости «кинжала в руках Немезиды». Он глубоко сочувствует сосланным в Сибирь. Но незадолго до того, как он узнал о декабрьских событиях, Пушкин пишет элегию «Андре Шенье», в которой содержится тот же посыл, что и в «Вольности»: Шенье был казнён фактически «своими»; человек, приветствовавший революцию и осудивший её за террор, пал жертвой её несправедливого суда. Какая уж тут свобода! Какое вольномыслие!

Тем временем судьба самого поэта круто меняется. В сентябре 1826 года его внезапно вызывают в Москву — император хочет видеть Пушкина. Встреча состоялась. Поэт увидел в ней знак императорского расположения. А Николай в тот же вечер чрезвычайно положительно отозвался

о поэте на балу. И так — Пушкин снова в центре общественной жизни. Но теперь он под постоянным надзором, под неусыпным оком Бенкендорфа; знаменитый поэт ничего не может опубликовать без высочайшего разрешения. «Царская цензура» оказывается ещё более строгой и пристрастной, чем любая другая. Тем не менее в 1827 году Пушкин пишет два стихотворения, прямо соотнесённых с только что разразившейся декабристской трагедией — «Арион» и «Во глубине сибирских руд». Последнее ему удаётся передать в Сибирь благодаря уехавшей туда к мужу А.Г. Муравьёвой. Как мы помним, декабрист Одоевский ответил на это послание:

**Струн вещей пламенные звуки
До сердца нашего дошли,
К мечам рванулись наши руки,
Но лишь оковы обрели...**

Общественно-политические настроения Пушкина в первые годы после восстания на Сенатской площади — предмет активных литературоведческих споров. Но в свете только что проведённых «разысканий» я больше склоняюсь к точке зрения Л.И. Вольперт, исследовательницы русско-французских литературных связей. Вот фрагмент из её статьи, посвящённой проблеме фанатизма в творчестве Жермен де Сталь и Пушкина:

«...сомнительной представляется гипотеза Е.Г. Эткинда относительно известного рисунка Пушкина с изображением виселицы. По мнению исследователя, рисуя пятерых повешенных, поэт примерял к себе не участь декабристов, а судьбу казнённого на гильотине Шенье (мол, вот, что могло бы быть и со мной, если бы победили люди типа Пестеля). Пушкинские слова под рисунком виселицы: “И я бы мог, — как ш...” — обычно читают “как шут”. Е.Г. Эткинд предлагает другое прочтение: “И я бы мог, как Ше-



нье?..” Предположение Е.Г. Эткинда нам представляется сомнительным: вряд ли для Пушкина было возможным в момент казни декабристов думать о том, какой террор они ввели бы в случае победы и как они расправились бы с поэтом-оппозиционером. Правомерное стремление пересмотреть упрощённо-социологические схемы близости Пушкина к декабристам привело учёного к другой упрощённости, ещё менее вероятной, чем прежняя. Однако нельзя и не учитывать, что параллели в раздумьях Пушкина о декабристах и о судьбе Шенье в связи с якобинцами могли иметь основание: и здесь и там попытки решить социальные проблемы крайними средствами, и здесь и там расчёт на силовые приёмы. Слова “И я бы мог, как ш...” — отзвук раздумий Пушкина о возможностях собственной судьбы, о своём отношении к декабризму. Известно, как легко его величество Случай мог привести поэта на Сенатскую площадь. После восстания потребовалось более детальное осмысление собственной позиции. Можно предположить, что поэт начинает мысленно примерять к себе ситуацию героев Вальтера Скотта (Уэверли, Мортон и мн. др.), оказавшихся волею судьбы между двумя лагерями и вынужденных обстоятельствами участвовать в борьбе фанатично настроенных людей, чьи идеи они не разделяют или разделяют не полностью (как позже “без вины виноватый” Петруша Гринёв). Поэт ведь на прямой вопрос: “Где бы он был 14 декабря?” — так и ответил Николаю I: “на Сенатской площади”. Пушкин к этому времени, как можно предположить, в значительной мере осознавал ошибочность и обречённость пути декабристов. Но как найти точный нравственный ориентир в смутной “буре” противостояний антагонистических лагерей? Как выработать адекватную оценку неудавшихся восстаний и научиться признавать некоторую правоту мятежников?»

В связи с возможностью такой трактовки постдекабристских стихотворений Пушкина знакомое нам с детства стихотворение «Арион» тоже становится проблематичным.

В основе стихотворения — греческий миф о поэте Арионе, который, заработав много денег во время путешествия, возвращается к тирану Коринфа Периандру, при дворе которого он служил. Корабельщики, узнав о богатстве Ариона, решают завладеть золотом, а самого певца убить. Однако Ариону разрешается спеть последнюю песню. Услышав прекрасные звуки, из моря показался дельфин и, подхватив бросившегося в волны Ариона, отнёс его на берег. Тиран Периандр в полном восхищении от этого события наградил и прославил Ариона. По его приказу на берегу моря была даже установлена статуя — прекрасный юноша верхом на дельфине. Миф был широко известен. Пушкин существенно искажил его. Возникает вопрос: если понадобилась такая радикальная переделка, зачем вообще было связываться с Арионом, обращаясь к столь болезненной теме, как 14 декабря 1825 года?

И вот тут «Арион» уже выглядит сплошной загадкой! «Нас было много на челне...». Что это значит? Певец отождествляет себя с корабельщиками? С разбойниками? Или — он отказывается от мифа, где корабельщики прямо называются ворами и разбойниками? Но ведь в том кругу, к которому принадлежали желанные читатели Пушкина, все помнили миф об Арионе; значит, несоответствие мифу не заметить не могли! А если заметили, то должны были за этим фактом что-то увидеть, что-то прочесть. Что же?

По бурному морю жизни (старый символ — тоже ещё античный!) плывёт корабль с командой, в любую минуту готовой на разбойничье дело (уж не челн ли Стеньки Разина?). Среди плывущих — певец, как он оказался на корабле, неизвестно, но он не отделяет себя от команды — «нас было много...». К тому же он по мере возможности принимает участие в общем деле — «пловцам я пел».

«Умный кормщик» правит челном в молчанье; а певец — полон беспечной веры... «Будь, что будет!» Пушкин не доводит действие в «Арионе» до мифологической кульминации. Вместо агрессии корабельщиков против певца он вводит возмущение стихии — «грозу», которая губит пловцов и спасает Ариона. Вместо дельфина тут буря! Ведь именно она становится избавительницей Ариона. Он на берег выброшен «грозою!» Так что «вихорь шумный» выступает здесь как убийца пловцов и как спаситель певца — таинственного, облачённого в жреческую ризу! Может быть, даже ожидающего царских милостей (как ожидал их Арион от Периандра). Поющего прежние гимны... Какие? А ведь мы уже немало их прочли — оду «Вольность», например! Ода ведь и есть в греческом чтении — гимн. В общем, загадочное стихотворение. И уж никак нельзя с разбегу утверждать, что оно свидетельствует о приверженности Пушкина идеям декабристов. Скорее, наоборот.

Теперь — «Во глубине сибирских руд...». Прежде всего Пушкин стремится здесь поддержать сибирских каторжников. Он подчёркивает их «дум высокое стремление» и «скорбный труд», которые рано или поздно принесут добрые плоды. Но и здесь нет ни одного слова, в котором высказывалось бы одобрение декабрьского восстания! Только надежда на освобождение. Кроме разве что последней строчки — «братья меч вам отдадут». Но что это значит? Что за меч, когда «оковы пали», «темницы рухнули» и свобода встречает узников у входа? Зачем этот меч? Загадка!

¹ В.Г. Маранцман даёт такую трактовку этого образа: декабристы были лишены дворянства; над их головами в знак лишения дворянской чести были сломаны шпаги. Пушкин намекает на то, что символ чести будет возвращён декабристам, коль скоро перемена власти делает возможной их реабилитацию. То есть «меч» здесь — то же самое, что «шпага». Подобное толкование кажется мне весьма сомнительным.

Конкретный анализ образной системы самых известных «декабристских» стихотворений Пушкина показывает, что они полны противоречий и странностей, до сих пор не прояснённых. Исследователи отмечают, что в 30-е годы Пушкин отходит от тем традиционно «вольнлюбивых»; он переносит центр тяжести в своей творческой работе на серьёзные философско-исторические изыскания, пишет прозу, большие эпические полотна. Так что можно, наверное, считать, что трагедия декабристов становится поворотным пунктом в отношении Пушкина к социально-политическим проблемам вообще. Поэт обретает ту меру мудрости, за которой «вольномыслие» перерастает в свободное «миросозерцание».

Подводя итог своим штудиям, отмечу, что я не заметила категорических расхождений в трактовке «вольнлюбивой» темы в стихах раннего и зрелого Пушкина. Наоборот, пока эта тема его волновала, он только углублял и расцветивал новыми красками своё исконное убеждение. В этом я согласна с уже цитированной Л.И. Вольперт, которая прямо указывает на то, что «учитывая сложность и известную противоречивость пушкинских взглядов, неприятие фанатизма, социального утопизма, всех форм насилия (над судьбой, ходом времени, человеком и природой), можно сделать вывод о его концепции истории и историософской позиции: признавая естественный ход времени, не видя Золотого Века ни позади, ни впереди, отвергая исторический фатализм, расчёт на искусственные скачки и повороты, придавая важное значение Случаю в истории, Пушкин, однако, не терял надежды на постепенное улучшение нравов и разумное переустройство общества. Политический фанатизм в этом варианте развития самим ходом истории был бы обречён на медленное, но неуклонное угасание».

И далее:

«Изучение материалов пугачёвского бунта, раздумья о восстании декабристов (возможно, и о различных вариантах развития событий в России в случае их победы), замысел создания истории Французской революции (во время его реализации неминуемо возникла бы тема террора) — всё это группировалось вокруг проблемы народа (народ и власть, народ и об-

ШКОЛА

разованное дворянство)... В результате возникла принципиально важная для Пушкина мысль о неприемлемости и для России политического фанатизма и насильственных путей развития истории. Как итог долгих раздумий, конечная формула отлилась в афористические слова повествователя в «Капитанской дочке»:

«... лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от улучшения нравов, без всяких насильственных потрясений». По-моему, это и есть некий рубежный вывод о вольнлюбивой лирике Пушкина.

V. «На берегу пустынных волн», или Пространство и время «Медного всадника»

1. Любой художественный текст содержит такие элементы структуры, которые как бы обрамляют его, служат границей между реальным «хронотопом»² читателя и тем миром, что создан автором произведения. Название, эпиграф, всевозможные ремарки и примечания служат установлению определённой дистанции между читателем и текстом — минимальной или максимальной, в соответствии с замыслом автора.

«Медный всадник» в этом плане — уникальный образец пушкинской диалектики. Само название «Медный всадник» несёт в себе противоречие «живого — неживого». «Всадник» — это движение, перемещение в пространстве, а слово «медный» ассоциируется с неподвижностью металла, который тут же останавливает всадника.

Интригующее, «оксюморонное» название сразу же отсылает читателя к старинным

² Мы пользуемся термином «хронотоп» (время-место), введенным М.М. Бахтиным для обозначения пространственно-временной структуры, присущей художественному произведению.

мотивам оживших статуй, мстителей преисподней; а с другой стороны — это совершенно конкретная «вещь»: памятник Петру Великому, находящийся по точному адресу, где может обнаружить его всякий желающий — осмотреть, потрогать, убедиться в его существовании.

Исследователями более или менее подробно реконструирован ход работы Пушкина над поэмой. «Медный всадник» написан в Болдине, где Пушкин после поездки на Урал провёл около полутора месяцев, с 1 октября 1833 года по середину ноября. Под одним из первых набросков повести есть помета: «6 октября»; под первым списком всей повести: «30 октября». Таким образом, всё создание повести заняло меньше месяца. Можно, однако, не без вероятности допустить, что мысль написать «Медного всадника» возникла у Пушкина раньше его приезда в Болдино. Вероятно, и некоторые наброски уже были сделаны в Петербурге, — например те, которые написаны не в тетрадах, а на отдельных листах (таков отрывок «Над Петербургом омрачённым»). Есть свидетельство, что по пути на Урал Пушкин думал о наводнении 1824 года. По поводу сильного западного ветра, застигшего его в дороге, он писал жене (21 августа): «Что было с вами, петербургскими жителями? Не было ли у вас нового наводнения? что, если и это я прогулял? Досадно было бы».

Фабула «Медного всадника» принадлежит Пушкину, но отдельные эпизоды и картины повести созданы не без постороннего влияния.



Мысль первых стихов «Вступления» заимствована из статьи Батюшкова «Прогулка в Академию художеств» (1814). «Воображение моё, — пишет Батюшков, — представило мне Петра, который в первый раз обозревал берега дикой Невы, ныне столь прекрасные... Великая

мысль родилась в уме великого человека. Здесь будет город, сказал он, чудо света. Сюда призову все художества, все искусства. Здесь художества, искусства, гражданские установления и законы победят самую природу. Сказал — и Петербург возник из дикого болота». Стихи «Вступления» повторяют некоторые выражения этого места почти буквально.

Образ ожившей статуи мог быть внушён Пушкину рассказом М.Ю. Виельгорского о некоем чудесном сне. В 1812 году государь, опасаясь неприятельского нашествия, предполагал увезти из Петербурга памятник Петра, но его остановил кн. А.И. Голицын, сообщив, что недавно один майор видел дивный сон: будто медный всадник скачет по улицам Петербурга, подъезжает ко дворцу и говорит государю: «Молодой человек! До чего ты довёл мою Россию! Но покамест я на месте, моему городу нечего опасаться». Впрочем, тот же образ мог быть подсказан и эпизодом со статуей командора в «Дон Жуане».

Подзаголовок «Петербургская повесть» и Примечания призваны создать у читателя ощущение абсолютной достоверности представленных событий. «Это — хроника, — как бы говорит Пушкин, — не верите — справьтесь у Берха». Получается, что «Медный всадник», помимо всего прочего, результат интригующей «жанровой игры» (такие игры Пушкин очень любил и оставил немало «артефактов», начиная ещё с «Руслана и Людмилы»).

Повесть или поэма? Заглянем в «Литературную энциклопедию!» «Повесть — прозаический жанр неустойчивого объёма (преимущественно среднего между романом и рассказом), тяготеющий к хроникальному сюжету, воспроизводящему естественное течение жизни. Лишённый интриги сюжет сосредоточен вокруг главного героя, личность и судьба которого раскрываются в пределах немногих событий — эпизодов».

«Поэма — поэтический жанр большого объёма, преимущественно лироэпический. Большое стихотворное произведение на историческую, героическую или возвышенную лирическую тему».

Так что же перед нами? И то и другое!
Или — не то и не другое. Во всяком случае, и здесь — соединение несоединимого, чудо! — оксюморон. Диалектический синтез «великого и малого», «всеобщего и единичного», «неподвижного и текучего», «разума и стихии» и так далее, и так далее.

Сталкивая «повесть» и «поэму», заставляя их напряжённо противостоять друг другу, Пушкин вводит читателя в своё произведение и вынуждает его к «бытию» на границе как минимум сразу двух хронотопов — «хроникально-бытового» и «мифического».

2. Первые стихи Вступления задают «мифический» хронотоп.

**На берегу пустынных волн
Стоял Он, дум великих полн...**

Образ твердыни над пустынными волнами найден Пушкиным ещё в лицейские годы:

**...окружён волнами
Над твёрдой, мшистою скалой
Вознёсся памятник...**

Это — «Воспоминания в Царском Селе» (1814).

**Один во тьме над дикою скалою
Сидел Наполеон.
Вокруг меня всё хладным сном почило,
Легла в туман пучина бурных волн,
Не выплывет ни утлый в море чёлн,
Ни гладный зверь не взвоят над
могилой —
Я здесь один, мятежной думы полн...**

А это — «Наполеон на Эльбе» (1815).

Позднее в стихотворении «Поэт» о герое будет сказано так:

**Бежит он, дикий и суровый,
И звуков, и смятенья полн,**

ШКОЛА

**На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы...**
(1827)

Всё это очень напоминает Лукоморье — границу между морем и сушей, реальностью и сказкой, миром природным и миром рукотворным. Пушкинский «демиург» — Екатерина Великая («Воспоминание в Царском Селе»), Наполеон («Наполеон на Эльбе»), Поэт — наделён чертами как созидания, так и разрушения, Бога и демона, высшего разума и божественного безумия.

Итак, уже в первых строфах Вступления Пушкин конструирует два «мифических» хронотопа, принципиально противопоставленных друг другу. Это:

► мифическое время и бесконечное пространство Бога — Судьбы — Стихии — Природы (волны — «неведомые», туман, солнце, лес, бессознательная жизнь полудикаких людей);

► мифическое время и пространственный символ Демиурга — твердыня, противостоящая волнующейся стихии, и одинокая фигура героя над ней, неподвижно устремлённая к живой материи, копошащейся вокруг.

Великий Он (новый бог, царь, поэт) — властитель пространства и времени. Миг творения останавливает природную текучесть, и вместо «топких мшистых берегов», убогих изб, тусклых лучей «в тумане спрятанного солнца» и шумящего леса возникает рукотворное чудо — Петербург. Город, в котором как будто остановлено время, а пространство навеки «схвачено» камнем и чугуном.

Заметим, что во Вступлении Он (Пётр) стоит не на камне, не на скале, а на топком берегу; скала появится вместе с каменным Петербургом (как бы «дважды камнем», потому что Пётр по-латыни означает «камень»), но, как мы уже видели, в художественном мире Пушкина «берег пустынных волн» уже связан с определённым символическим единством.

Тем ярче контраст — в «начале времён» под ногою Петра — болото, но рано или поздно здесь будет Скала и Вечный Всадник, простирающий руку над своим творением.

Любопытно, что природный мир («Божья тварь») и мир, создаваемый Петром, уже во Вступлении контрастно противопоставлены по линии «бедность — пышность». Вот эпитеты, характеризующие «материал», на преобразование которого направлены «великие думы» Петра: бедный челн, убогого чухонца, ветхий невод, печальный пасынок природы.

А вот характеристики, связанные с замыслом Петра и его воплощением: ногою твёрдой, запируем на просторе, вознёся пышно, горделиво, громады стройные, к богатым пристаням и т.д.

Ещё наблюдение. В описании мира, предшествовавшего возникновению Петербурга, Пушкин два раза повторяет слово «неведомый» — «лес, неведомый лучам»; и «бросал в неведомые воды». Творец выводит из «неведения», как бы лишает невинности младенческую жизнь — бедную, скромную, немногочисленную («челн стремился одиноко»), чёрную, туманную, и на её месте воздвигает другую, где волны «новые», где гости и пиры, где берега — оживлённые, где вместо «одинокого челна» — «корабли со всех концов земли толпой стремятся», вместо тёмного леса — тёмно-зелёные сады.

Мир Петра — державный Петербург, через сто лет после замысла воплотившийся в чугуне и камне. В описании «юного града» поражает контраст между их неподвижностью и непрерывным движением кипящей в городе жизни.

Петербург — «вечный сон Петра». Умирная, но непобеждённая стихия продолжает грозить ему: «взломав свой синий лёд, Нева к морям его несёт и, чуя вешни дни, ликует», «волны финские» по-прежнему дышат «враждой», «тщётной злобой».

В отличие от других поэм Пушкина в «Медном всаднике» «авторский хронотоп» очерчивается лишь самыми общими чертами:

**Люблю тебя, Петра творенье...
...когда я в комнате моей
Пишу, читаю без лампады...
.....
Начну своё повествованье.
Печален будет мой рассказ.**

Авторская точка зрения — позиция объективного повествователя, который не может удержаться от эмоций (любовь к Петербургу и печаль по поводу постигнутого его несчастья) только в начале своего предприятия. «Автор-герой». Его время: субъективное настоящее, время воспоминания, общения с читателями («об ней, друзья мои, сейчас»); его пространство: кабинет писателя, конторка или письменный стол с рукописями и книгами.

И, наконец, отправной точкой четвёртого, хроникально-бытового, хронотопа во Вступлении служит лишь упоминание о наводнении 1824 года:

**Была ужасная пора,
Об ней свежо воспоминанье.**

3. «Была ужасная пора...» — так Пушкин заканчивает Вступление. В первой части он сразу же подхватывает этот посыл и переносит читателя в ноябрьский Петербург 1824 года, город, в котором живёт бедный чиновник Евгений:

**...Наш герой
Живёт в Коломне, где-то служит,
Дичится знатных и не тужит
Ни о почиющей родне
Ни о забытой старине.**

Хроникально-бытовой хронотоп, намеченный во Вступлении, здесь развёртывается в конкретных деталях. Во-первых, вместе с именем героя поэмы получает и «биографию»: он один из последних отпрысков

некогда славного (его «прозвание» «в минувши времена..., быть может, и блистало и под пером Карамзина в родных преданьях прозвучало»), но обедневшего рода. Во-вторых, мы узнаём, что Евгений служит два года, но не выслужил ещё ни больших чинов, ни денег, что он не слишком высокого мнения о собственной персоне, и даже мечты его (хотя Пушкин и иронизирует — «размечтался, как поэт») не отличаются особым полётом — это мечты маленького человека о скромном благополучии:

**Он кое-как себе устроит
Приют смиренный и простой
И в нём Парашу успокоит.
Пройдёт, быть может, год-другой —
Местечко получу, Параше
Препоручу хозяйство наше
И воспитание ребят.
И станем жить, и так до гроба
Рука с рукой дойдём мы оба,
И внуки нас похоронят.**

Несмотря на то что комнату Евгения Пушкин для нас «не разрисовывает», она почти буквально встаёт перед нашими глазами, когда мы следим за действиями героя: вот он входит в своей вымокшей под дождём шинели, стряхивает её, оставляет на гвозде у дверей, устраивается на кровати или, может быть, на старом продавленном диванчике, заложив руки за голову — и предаётся размышлениям. Пушкин сам жил в Коломне, когда после окончания Лицея приехал в Петербург на службу, ему тоже была знакома нужда и горечь жизни бедного чиновника. Может быть, поэтому при всей скупости изобразительных средств, которыми Пушкин рисует картинку быта Евгения, у читателя создаётся впечатление предельной точности и конкретности изображения.

После Вступления и первых строф первой части в нашем сознании отчётливо сопоставляются два героя и два хронотопа: стоящий на берегу Пётр с простёртой над волнами рукой и грандиозными замыслами и лежащий на койке Евгений с мечтами скромного обывателя. Один творит Петербург, другой тихо живёт в Петрограде. И тому и другому противопоставлен мир вечных стихий, ополчившихся на Петербург-Петроград потопом. В первой части ми-

ШКОЛА

фический хронотоп «стихий» связан с персонифицированным образом Невы:

**Нева металась, как больной
В своей постеле беспокойной...**

**...Нева всю ночь
Рвалась к морю против бури,
Не одолев их буйной дури...
И спорить стало ей невмочь...**

**...Нева вздувалась и ревела,
Котлом клокоча и клубясь,
И вдруг, как зверь, остервенясь,
На город кинулась...**

Буйство разъярённых вод как бы взрывает границы, перемещивает миры Петербурга и Петрограда. Город превращается в Петрополь — царство смерти и призраков:

**И всплыл Петрополь, как тритон,
По пояс в воду погружён.**

Начиная с пятой строфы первой части в самой поэме словно разворачивается воронка, в которую втягиваются все хронотопы с уже знакомыми нам приметами: челны... лотки... хижины... брёвна, кровли, товар, пожитки... мосты... гроба, кладбища, Божий гнев, Божия стихия, стогны, дворец, печальный остров, бурные воды.

Интересно, что император Александр Первый в своей беспомощности («Со стихией царям не совладеть») оказывается скорее в одном ряду с терпящими бедствие горожанами, чем со своим державным предком. Его дворец кажется «островом печальным» «среди бурных вод», мир петербургских дворцов и петроградских хижин разбивается вдребезги и превращается в хаос, словно внутри огромного водоворота:

**...Словно горы
Из возмущённой глубины
Вставали волны там и злились,
Там буря выла, там носились
Обломки...**

И, словно «глаз бури», неподвижная точка среди вихрей циклона — каменный лев и сидящий на нём Евгений; в той же точке, почти совпадая с ними графически, — «кумир на бронзовом коне».

**На звере мраморном верхом,
Без шляпы, руки сжав крестом,
Сидел недвижный, страшно бледный
Евгений...**

**...Его отчаянные взоры
На край один наведены
Недвижны были...**

**...И он, как будто околдован,
Как будто к мрамору прикован,
Сойти не может...**

**... И обращён к нему спиною,
В неколебимой вышине
Стоит с простёртою рукою
Кумир на бронзовом коне.**

Город и человек здесь впервые как бы поставлены в одной плоскости; человек остановлен, прикован к камню, только эта неподвижность позволяет ему осознать собственное место в мире, сотворённом волей того, кто бронзовой статуей высится сейчас перед ним — «к нему спиною». Это место — чудовищно мало, оно ничтожно, тем не менее оно сопоставимо с местом Петра: город в эти страшные часы терпит от стихии так же, как бедный чиновник, чья жизнь разрушена «нападением» Невы.

Таким образом, хроникально-бытовой и «державный» хронотопы пересекаются в этой точке и впервые совпадают. И ещё наблюдение: в начале первой части Пушкин позволил читателю заглянуть во внутренний мир Евгения; мы слышим его мысли, прикасаемся к его мечтам и в полной мере можем ощутить их скромную малость. Тем более потрясает возникающее в результате совпадения хронотопов совпадение перспектив, «точек зрения» Петра и Евгения: один покоится в «неколебимой вышине», другой

убеждается в «насмешке неба над землёй» — он впервые поднялся до таких мыслей, прежде они не приходили ему в голову, он мыслил идиллическими штампами — «до гроба рука с рукой дойдём мы оба, и внуки нас похоронят». А теперь гробы с размытого кладбища плывут по улицам, мечта рухнула под молниеносным ударом судьбы — и Евгений тоже впервые замечает и даже пытается понять обращённого к нему спиной кумира. Хронотопы «царя» и «мира» соединяются в голове Евгения. Пушкин подчёркивает это с помощью композиционного параллелизма, сопоставляя соответствующие строфы первой и второй частей.

Во второй части Пушкин создаёт картину, напоминающую путешествие греческих героев в загробный мир. Нева предстаёт перед читателями поэмы и как персонифицированный образ (подобный тому, что мы видели в первой части) — «Нева обратно повлеклась, своим любясь возмущеньем...», «...тяжело Нева дышала, как с битвы прибежавший конь»), и как поток, отделяющий живых от царства мёртвых. «Беззаботный» перевозчик, за гривенник вежущий Евгения «через волны страшные», похож на Харона.

**И долго с бурными волнами
Боролся опытный гребец,
И скрыться вглубь меж их рядами
Всечасно с дерзкими пловцами
Готов был челн — и наконец
Достиг он берега...**

Этот берег — долина смерти. Здесь всё разрушено, «кругом, как будто в поле боевом, тела валяются». Теперь Евгений навсегда изъят из прежнего «пространства-времени». Как кот учёный по цепи, «всё ходит, ходит он кругом» — и, наконец, «ударя в лоб рукой», обретает себя в том «смешанном» мире, в той «воронке», которая образовалась на месте его привычной жизни в роковую ночь потопа:

**Мятежный шум Невы и ветров раздавался
В его ухах. Ужасных дум
Безмолвно полон, он скитался.
Его терзал какой-то сон.**

(Вспомним: На берегу пустынных волн Стоял
Он, дум великих полн...)

Хроникально-бытовой хронотоп «Медного
всадника» теперь лишён своего героя:

**Уже по улицам свободным
С своим бесчувствием холодным
Ходил народ. Чиновный люд,
Покинув свой ночной приют,
На службу шёл. Торгаш отважный,
Не унывая открывал
Невой ограбленный подвал,
Сбираясь свой убыток важный
На ближнем выместить. С дворов
Свозили лодки. Граф Хвостов,
Поэт, любимый небесами,
Уж пел бессмертными стихами
Несчастье невыхских берегов...
Его пустынный уголок
Отдал внаймы, как вышел срок,
Хозяин бедному поэту...**

Пушкин находит для «смешанного» мира,
в котором теперь пребывает Евгений, точное
название — сон. Это слово приходит на ум
герою ещё в первой части:

**...Или во сне
Он это видит? Иль вся наша
И жизнь ничто, как сон пустой?**

Во второй части Пушкин конкретизирует этот
«сон». Евгений

**...оглушён
Был шумом внутренней тревоги.
И так он свой несчастный век
Влачил, ни зверь, ни человек,
Ни то ни сё, ни житель света,
Ни призрак мёртвый...**

Евгений теперь существует в мире вечных сти-
хий, которые не позволяют ему остановиться,
вовлекают в непрерывное движение. Герой ос-
танавливается только тогда, когда «прояснились
в нём страшно мысли». Он снова оказывается

ШКОЛА

в том хронотопе, где его «точка зрения»
совпала с «точкой зрения» Петра.

**Он очутился под столбами
Большого дома. На крыльце
С поднятой лапой, как живые,
Стояли львы сторожевые,
И прямо в тёмной вышине
Над ограждённой скалою
Кумир с простёртою рукою
Сидел на бронзовом коне...**

И на этот раз Евгений понял Петра.
Больше того, на этот раз Пётр увидел
и понял Евгения. Они стали равновели-
кими героями одной и той же трагедии.
Их лица обращены друг к другу, глаза
их встретились. Сравним:

о Петре:

**Какая дума на челе!
Какая сила в нём сокрыта!**

о Евгении:

**...чело
К решётке хладно прилегло
По сердцу пламень пробежал,
Вскипела кровь. Он мрачен стал...**

о Петре:

Лик державца полумира...

о Евгении:

Взоры дикие навёл...

о Петре:

Лицо тихонько обращалось.

о Евгении:

**В его лице изображалось
Смятенье.**

Как видим, даже лексически Пётр
и Евгений теперь сведены Пушкиным
в общий стилиевой план. Зачем «всадник

медный» скачет за Евгением? Наказать? А может быть, объясниться? Ведь это Евгений «злобно дрожит» и угрожает, а поведению ожившей статуи автор не даёт никакой оценки, никак его не комментирует. Медный всадник зачем-то настойчиво преследует безумного героя... Зачем? Остаётся тайной.

А что же Автор? Его хронотоп обозначен в основных частях поэмы лишь несколькими штрихами: так, говоря об императоре Александре, Пушкин замечает:

**В тот грозный год
Покойный царь ещё Россией
Со славой правил...**

То есть для Пушкина и его читателя Александр, персонаж поэмы, уже «покойный царь», точка зрения Автора определяется по отношению к описываемым событиям: «в тот грозный год». Личные чувства Автора (симпатия, сострадание, ирония — как, например, в короткой ремарке о графе Хвостове) проявляются в разбросанных по всему тексту поэмы эпитетах: вид ужасный, бедный мой Евгений... нашли безумца моего... Получается, что авторский хронотоп, заданный во Вступлении, как бы всё время «свёрнут», читатель чувствует присутствие Автора, но его внимание целиком сосредоточено на описываемых событиях... можно даже сказать, что «Медный всадник» — единственная поэма Пушкина, где авторский хронотоп сведён к минимуму. И в этом смысле «Медный всадник» (повесть!) действительно оказывается гораздо ближе к пушкинской прозе или драматургии, чем к любой из остальных его поэм.

4. Хочу напомнить самой себе и читателю одно из известнейших стихотворений Пушкина — «Поэт». Приведу его целиком:

**Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботы суетного света
Он малодушно погружён.**

**Молчит его святая лира,
Душа вкушает хладный сон.
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.**

**Но лишь божественный глагол
До слуха вещего коснётся,
Душа поэта вострепнётся,
Как пробудившийся орёл.
Тоскует он в забавах мира,
Людской чуждается молвы,
К ногам народного кумира
Не клонит гордой головы.
Бежит он, дикий и суровый,
И звуков, и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы...**

Стихотворение 1827 года. Пушкин только что вырвался из Михайловского заточения. Уже написан «Борис Годунов». Мысли о власти, государстве, самозванстве, величии и ничтожестве человека в полной мере владеют душой 28-летнего поэта. Читаю, перечитываю и вдруг вижу в стихотворении «Поэт» — план «Медного всадника»!!! Ничтожный из ничтожнейших, мелкий чиновник Евгений (в первой части о своём ничтожестве он размечтался, как поэт...), выброшен на сцену мирового катаклизма. Как он поведёт себя? Пушкин видит (и читателя заставляет увидеть!), что вот как раз тут-то Евгений и ведёт себя, как поэт, сорванный демиургу Петру. Пушкинский Евгений (!!!) не «склонил головы к ногам народного кумира» — сравнившись со стихией в своём безумии, он грозит статуе:

«Ужо тебе!». Божественный глагол, коснувшийся до слуха Евгения, — это наводнение, стихия, катаклизм. Евгений-поэт — «сошёл с ума» — пробудился, пересёк границу Царства Мёртвых и встал «на одну ногу» с «державцем полумира». То-то забеспокоился Пётр! Евгений — угроза его могуществу. Он — поэт. Вихрь «судьбы» и «стихий» уравнил героев этой трагедии.

VI. Поэт и толпа: встреча на Чёрной речке

Знаменитый русский поэт и критик Аполлон Григорьев сказал о Пушкине: «Пушкин — наше все». Современные молодые люди, чьё восприятие поэзии — в лучшем случае! — воспитано переводами английских шлягеров и текстами популярных рок-групп — недоверчиво пожимают плечами, когда им приходится слышать эту фразу... Не забыта ли она давным-давно, эта, вчера ещё бесспорная, истина? Что имел в виду Аполлон Григорьев, приписывая Пушкину столь всеобъемлющее значение в жизни русских людей? Только ли подвиг художника слова, собственно, и создавшего литературный язык, которым мы пользуемся по сей день? Только ли могучее деяние мудреца и философа, обогатившего мировую культуру бессмертными образами, к которым мы постоянно обращаемся, даже забывая иногда об их создателе? Только ли неоспоримое достижение поэта, возвысившего русскую лирику до возможности передавать чувства, подвластные прежде лишь музыке?

Пушкин — гениальный реформатор языка, один из самых ярких художников и самых смелых мыслителей в истории человечества. Но если следовать логике Аполлона Григорьева, «наше всё» означает не только область творческих достижений поэта, но и всю его жизнь в литературе и вместе с ней. Пушкин, его друзья и недруги, враги и возлюбленные по существу и открыли в русской действительности «литературную жизнь» с её борьбой, судьбами, победами и трагедиями. И одна из линий этой жизни, одна из тем, воплощённых Пушкиным в собственной судьбе, — «поэт и толпа».

На протяжении всего творческого пути Пушкин размышлял о месте поэта в обществе. Он уже в лицейские годы прекрасно понимал, что жизнь писателя не усыпана розами. Ему было всего пятнадцать лет, когда он написал о том, что ждёт любого сочинителя на пути «служения муз»: «Поэтов хвалят все, питают лишь журналы; Катится мимо их Фортуны колесо... Их жизнь — ряд горестей; гремяща слава — сон...» («Другу-стихотворцу»). Молодой поэт вспоминает о горестных судьбах предшественников — о нищем Руссо, больном

и одиноком Камюэнсе, о поэтах, живших на чердаках и в мансардах, разделявших кров и пищу с обитателями трущоб. Не всякого художника ждёт слава, даже если он её и заслуживает, но и прижизненная слава не гарантирует безбедное и благополучное существование поэта среди людей. Юный Пушкин знает эту истину в самом начале своего пути. Тем не менее он выбирает «лиру». Она — его удел. Он готов служить искусству, жертвовать личным благополучием для высшей цели. Эта высшая цель — Прекрасное. Таким образом, поэт подобен жрецу. Он «не властен в себе». По-человечески он может быть слаб, ничтожен, жалок... он может совершать поступки, которые станут для всех предметом раздражения, насмешек или ужаса. Но, вступая в область своего служения, в мир творчества, поэт становится подобен Богу. Пушкин пишет об этом:

**Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботы суетного света
Он малодушно погружен.**

Пушкинский поэт похож на ... сумасшедшего. Таким он и кажется обычным людям. Но именно в таком состоянии — отъединённости от мира, творческого одиночества — и вовлекаются душа и голос поэта в хор великих предшественников, именно в них, а не в современниках он обретает союзников и собеседников. По сути дела, это и есть жертва — искусству, отказ от нормального бытия, от быта, который заполняет всю жизнь людей средних, обычных, тех, которых Пушкин очень рано стал отождествлять с «толпой», со светской чернью.

Поэт и толпа — вечные противники. Толпа хочет подчинить себе поэта, предъявляет к нему требования, не соизмеримые с его предназначением. И в этой борьбе поэт всегда погибает. Так случилось и с Пушкиным. Можно

сказать, что Пушкин открыл в истории литературы трагический перечень русских поэтов — жертв толпы. Лермонтов... Есенин... Маяковский... Кто-то погиб на дуэли, кто-то решил добровольно оставить этот мир... Обстоятельства гибели разные, причина же, в сущности, — одна: невозможность сосуществования поэта и толпы.

Толпа высылает из своей среды Палача. Это тот, чьими руками вершится её несправедный суд. Размышляя о смерти Пушкина, молодой Лермонтов точнейшим образом описывает «технологию» такого убийства:

**Не вы ль сперва так злобно гнали
Его свободный смелый дар
И на потеху раздували
Чуть затаившись пожар?
Что ж? Веселитесь... — он мучений
Последних вынести не мог:
Угас, как светоч, дивный гений,
Увял торжественный венок...
Его убийца хладнокровно
Навёл удар... спасенья нет.
Пустое сердце бьётся ровно,
В руке не дрогнул пистолет.
И что за диво? Издалека,
Подобный сотням беглецов,
На ловлю счастья и чинов
Заброшен к нам по воле рока;
Смеясь, он дерзко презирал
Земли чужой язык и нравы;
Не мог щадить он нашей славы;
Не мог понять в сей миг кровавый,
На что он руку поднимал!..**

Так кто же он, палач, осуществивший приговор толпы, которая осудила Пушкина?

Жорж-Шарль Дантес родился 5 февраля 1812 года. Жизнь его была весьма бурной. Будучи убеждённым сторонником монархии, он участвовал в вандейском восстании — и это обстоятельство не позволило ему закончить образование. Семья Дантеса была разорена, и юный барон решил попытаться счастья за границей. Судьбе было угодно свести Дантеса с голландским посланником

в России, бароном Геккерном, которому он приходился племянником по матери и который в конце концов усыновил его. Вот что пишет о голландском посланнике Пётр Елисеевич Щеголев, автор знаменитой книги о дуэли смерти Пушкина:

«Не случись роковой дуэли, история, несомненно, не сохранила бы и самого его имени — имени человека среднего, душевно мелкого, каких много в обыденности. Но прикосновенность к последней пушкинской дуэли выдвинула из исторического небытия его фигуру».

В этой страшной истории — по воле «высшего света» — оказались замешаны ещё по крайней мере две важнейшие в жизни Пушкина фигуры: его жена Наталья Николаевна и самодержец все-российский, Его Императорское Величество Николай Первый.

Наталья Николаевна, по отзывам современников, отличалась необычайной красотой. Многие до сих пор склонны приписывать ей легкомыслие, глупость, чрезмерную любовь к увеселениям и празднествам, а самое главное — полную неспособность понимать и ценить своего великого мужа. Обе великие русские поэтессы — Анна Андреевна Ахматова и Марина Ивановна Цветаева — дают этой женщине однозначно отрицательную оценку, хотя, возможно, здесь сказалась и чисто женская ревность — обе они отдали дань возвышенной влюблённости в Пушкина (так, наверное, сегодня девушки влюбляются в кумиров эстрады и кино). Не хочется судить строго несчастную Наталью Николаевну, жизнь которой в одночасье была перевернута вверх дном и которую впоследствии невозможно было упрекнуть хотя бы в одном из тех грехов, что приписывались ей в связи с гибелью Пушкина. Но так или иначе, а именно Наталья Николаевна выступила в качестве орудия убийства (орудие ведь тоже может быть жертвой!). Что же касается императора Николая, то всем, более или менее близко знавшим Пушкиных, были

очевидны те знаки внимания, которые он оказывал молодой красавице.

Пушкин с ранней юности был чрезвычайно влюбчив (его так называемый «донжуанский список» насчитывает более сотни имён), но он отличался так же и болезненной ревностью. Все об этом знали, и построить головокружительную интригу с крайне неблагоприятным для Пушкина финалом — было делом техники для знатоков светской политики. Участники драмы были у всех на виду. Оставалось запустить механизм...

Вокруг дуэли Пушкина и Дантеса до сих пор ходит множество легенд. Но есть и документальные свидетельства, которые позволяют более или менее точно воспроизвести «раскручивание» этого «механизма». В самом конце своей жизни князь Александр Васильевич Трубецкой записал свои воспоминания о Пушкине и Дантесе. Оказывается, в 1834 году Дантес был определён в Кавалергардский полк, стоявший в Новой Деревне, под Петербургом. В 1836 году там жили и Пушкины. «Дантес часто посещал Пушкиных, — вспоминает Трубецкой, — Он ухаживал за Наташей, как и за всеми красавицами (а она была красавица)... Частые записочки, приносимые Лизой (горничной Натальи Николаевны), ничего не значили: в наше время это было в обычае. Пушкину... Дантес был противен своею манерою, несколько нахальною, своим языком, менее воздержным, чем следовало с дамами, как полагал Пушкин... манера Дантеса просто оскорбляла его, и он не раз выказывал желание отделаться от его посещений. Натали не противоречила ему в этом. Быть может, даже соглашалась с мужем, но, как набитая дура, не умела прекратить свои невинные свидания с Дантесом. Быть может, ей льстило, что блестящий кавалергард всегда у её ног...». Трубецкой рассказывает дальше о назойливости Дантеса, о раздражении Пушкина, о странной —



вызванной, по мнению многих, желанием Дантеса приблизиться к семейству Пушкиных — женитьбе Дантеса на сестре Натальи Николаевны Екатерине... «Теперь Дантес являлся к Пушкиным как родной, он стал своим человеком в их доме». Его ухаживания за Натальей Николаевной

ШКОЛА

не только не прекратились, но становились всё настойчивее. Пушкин же в своей ревности (по выражению того же А.В. Трубецкого) становился всё «невыносимее». И тут происходит событие — вполне в духе светских развлечений тогдашней «золотой молодёжи». Несколько «шалунов», как их называет Трубецкой, стали рассылать анонимные письма мужьям-рогоносцам. В числе многих получил такое письмо и Пушкин. По форме это был шуточный диплом об избрании Пушкина коадьютором великого магистра и историографом ордена рогоносцев. Этот диплом, объявляя Пушкина рогоносцем, наносил обиду чести его самого и его жены. Косвенно диплом содержал намек не только на измену Натальи Николаевны, но и на участие в этом деле... Его Императорского Величества. Пушкин знал об интересе царя к Наталье Николаевне, хотя, в отличие от истории с Дантесом, слухи об ухаживаниях царя передавались шепотом. По Петербургу расползаются мерзкие сплетни... Пушкин пытается выяснить, куда ведут нити от безобразной анонимки, — и начинает подозревать барона Геккерна и самое ближайшее его окружение, связанное с салоном графини Нессельроде. О круге Геккерна сохранились воспоминания князя Вяземского: «Старик Геккерн был известен своим распутством. Он окружил себя молодыми людьми наглого разврата и охотниками до любовных сплетен и всяческих интриг по этой части...».

Затравленный сплетнями, ухмылками и колкостями светской черни, поэт в конце концов не выдержал и написал резкое письмо барону Геккерну, в котором, по воспоминаниям Вяземского, «он излил всё своё бешенство, всю скорбь раздражённого, оскорблённого сердца своего, желая, жаждая развязки, и пером, омоченным



в желчи, запятнал неизгладимыми поношениями и старика, и молодого (то есть самого Геккерна и его приёмного сына Дантеса). Письмо было нужно лишь как символ нанесения неизгладимой обиды, и этой цели оно удовлетворяло вполне — даже в такой мере, что ни один из друзей Пушкина, ни один из светских людей, ни один дипломат, ни даже сам император не могли извинить Пушкину этого письма».

Но вызов на дуэль Пушкин получил не от самого Геккерна, а от Дантеса, защищавшего в данном случае честь своего приёмного отца. Это случилось 26 января 1837 года (по старому стилю). На следующий день, отправляясь на дуэль, Пушкин случайно встретил по дороге экипаж, в котором ехала на гулянье Наталья Николаевна.

Она была близорука и не узнала мужа. А он её разглядел... можно себе представить, что чувствовал в эту минуту поэт, всегда веривший всевозможным приметам и предсказаниям. Дуэль состоялась на Чёрной речке. Дантес стрелял первым и смертельно ранил Пушкина. 29 января от полученной раны Пушкин скончался...

Ему было всего 37 лет... Он был полон творческих замыслов. Трагический исход его жизни можно было предотвратить. Но этого не случилось, потому что земной жизнью поэта управляли не законы творчества, а законы толпы. Сам он бессилен был с ними справиться, а друга, столь мощного, чтобы не допустить трагедии, уберечь художника от преждевременной гибели, у поэта не нашлось.

