

Рита Поддубная

Творчество Пушкина болдинской осени 1830 года как проблемно-художественный цикл : сентябрь : статья вторая

Studia Rossica Posnaniensia 13, 3-44

1979

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

HISTORIA LITERATUREY

РИТА ПОДДУБНАЯ

Харьков

ТВОРЧЕСТВО ПУШКИНА БОЛДИНСКОЙ ОСЕНИ 1830 ГОДА КАК ПРОБЛЕМНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЦИКЛ СЕНТЯБРЬ Статья вторая

1

Барышня-крестьянка по сей день остается для историков литературы таким же камнем преткновения, каким до недавнего времени был *Гробовщик*. Исследователи ощущают в ней еще что-то, кроме пародийности, шутовства, водевильности, слишком очевидных, чтобы быть ее единственным содержанием.

Для Н. Я. Берковского, например, за этим „что-то” скрывается потенциальная социальная трагедия — „померещившееся третье лицо”, которым могла бы явиться Акулина, не будь она маскарадной версией Лизы¹.

В. С. Узин истолковал трагедийность более широко, распространив ее и на сюжетный потенциал повести, и на ее авторскую концепцию. В сюжетном плане, по его мнению, только цепь случайностей удерживает водевиль на грани трагедии, не позволяя ему пересечь эту грань, но и предохраняя от превращения в чистый водевиль. В авторском плане — *Барышня-крестьянка* — это трагедия жизни, которая „напялила на себя шутовской колпак комедии”: сплела сложные узоры, но разрешила их в простеньких линиях; могла заблестать величаво и грозно, но прикинулась шуткой, засвидетельствовав тем самым невозможность шекспиризма на почве русского провинциального быта².

Для большинства же исследователей глубинный и серьезный смысл повести связан с дупланностью маскарада, ибо, по выражению одного из них, маскараду костюмов противостоит „маскарад в некоем метафорическом смысле”. Суть его, по мнению Э. Магазаник, в высвобождении истинного из-под наносного, подлинного — из-под искусственного, „маскарадного”:

¹ Н. Я. Берковский, *Статьи о литературе*, Москва-Ленинград 1962, стр. 341 - 345.

² В. С. Узин, *О Повестях Белкина. Из комментариев читателя*, Петербург 1924, стр. 60 - 69.

из-под белил Лизы-Бетси проступают черты Акулины как ее подлинная натура; из-под англомании отца героини — национальные корни старинного рода Муромских; из-под модной разочарованности Алексея Берестова — здоровая натура молодого и веселого человека. „Настоящее торжествует у Пушкина над наносным, искусственным, подлинность — над „маскарадом“, маскарадом всего образа жизни современного дворянства, забывшего заветы „простонародной старины“³. Для Г. П. Макогоненко „ветошь маскарада“ в *Барышне-крестьянке* не столь условна и наносна, как то вольно или невольно вытекает из рассуждений Э. Магазаник. Напротив, его уродующая, но господствующая в дворянской среде сила приводит к парадоксу — к тому, что единственной возможностью искреннего самораскрытия личности остается маскарад, становясь, таким образом, символом абсурдальности и обездуховливания этой среды⁴.

Исходя из подобного убеждения, что крестьянский маскарад Лизы выявил ее и Алексея Берестова лучшую часть натуры, А. Г. Гукасова утверждает, что в повести „по-иному воплощена та же мечта поэта об облагораживающем влиянии „низов“ на „верхи“, какая воплощена и в героине романа *Евгений Онегин*, работу над которым Пушкин заканчивал в ту же пору, когда писал *Барышню-крестьянку*⁵.

Прозвучавшее здесь ощущение внутренней связи *Барышни-крестьянки* с романом в стихах находит подтверждение и в замечаниях (правда, очень скупых и оброненных часто вскользь) других исследователей. Даже В. В. Гиппиус, полагавший повесть шуткой о шутливых вещах, в явном противоречии с собственной концепцией заметил: „Скрытыми и тонкими нитями *Барышня-крестьянка* связана с мотивами южных поэм, с той пушкинской музой, которая «одичала в глуши Молдавии печальной» и «вдруг... явилась барышней уездной», сохранив в этом облике свою первоначальную «степную прелесть»⁶.

Ощущаемая исследователями внутренняя связь повести с *Евгением Онегиным* является не частной или частичной, а решающей, позволяющей увидеть истинный смысл генеральных проблем — о содержании „маскарада“ и трагическом потенциале произведения.

Возникшая между *Путешествием Онегина* и последней главой романа в стихах, *Барышня-крестьянка* является, с одной стороны, своеобразной ин-

³ Э. Магазаник, *Две Лизы: крестьянка-барышня и барышня-крестьянка*, Труды Самаркандского государственного университета. Новая серия, вып. 200, 1972, стр. 55 - 56.

⁴ Г. П. Макогоненко, *Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы*, Ленинград 1974, стр. 145.

⁵ А. Г. Гукасова, *Болдинский период в творчестве Пушкина*, Москва 1973, стр. 200.

⁶ В. В. Гиппиус, *От Пушкина до Блока*, Москва-Ленинград 1966, стр. 27 - 28. См. также: Э. Магазаник, указ. раб., стр. 53; R. Łuźny, *Wstęp*. В кн.: А. Puszkina, *Opowieści*, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1973, стр. XLV - XLVI.

терлюдией к нему, а с другой — тем срединным центром *Повестей Белкина* (между уже написанными *Гробовщиком* и *Станционным смотрителем* и позднее созданными *Выстрелом* и *Метелью*), в котором обозначились проблемно-тематические и структурно-художественные „сдвиги” в развитии этого цикла. Вместе с тем системное единство болдинского творчества открывает место в нем *Барышни-крестьянки* как специфического связующего звена между обоими крупными созданиями Пушкина — *Евгением Онегиным* и *Повестями Белкина*.

Связь эта прослеживается на многих уровнях, начиная с тематического. Герои и сюжетно-тематический материал повести, с одной стороны, отличны от представленных в *Гробовщике* и *Станционном смотрителе*, к демократическому герою которых Пушкин в пределах белкинского цикла больше не обращался. С другой стороны, герои и сюжетный материал *Барышни-крестьянки* уже знакомы по роману в стихах и возвращают к целому ряду мотивов его „деревенских глав” столь настойчиво, что Р. Лужны, например, называет повесть „эскизом к большому эпическому целому”, вырастающим из заявленного в *Евгении Онегине* замысла и „дополняющим” „деревенские эпизоды” романа⁷. Однако такой тематический „сдвиг” вовсе не означает отказ писателя от демократического героя и конфликтов его жизни. Они возникнут в пределах болдинского цикла не раз, хотя бы в *Домике в Коломне*, *Истории села Горюхина* или в стихотворении *Румяный критик мой...* Кроме того, изображение жизни провинциального дворянства приобретает в повести акценты роману в стихах не свойственные и обусловленные уже новой авторской позицией, обретенной в процессе создания именно белкинского цикла.

Речь идет о том, что материал, составляющий бытовой фон „деревенских глав” романа и сконденсированный там часто до авторских формул-характеристик, становится основным содержанием сюжета и событийного ряда *Барышни-крестьянки*. Но главное о том, что Лиза Муромская и Алексей Берестов, „сюжет” которых явно соотносим с сюжетом центральных героев *Евгения Онегина*, включены теперь в тот быт и исследованы под его углом зрения, тогда как герои романа были практически изъяты из него или ему контрастно противопоставлены.

Здесь мы переходим от тематического к проблемному и сюжетному уровням связей между *Евгением Онегиным* и *Повестями Белкина* через *Барышню-крестьянку* и остановимся прежде всего на первом из названных, как наиболее значительном и определяющем для характера сюжетных соотношений.

На проблемном уровне органическая связь между „онегинским” (романа) и „белкинским” (цикла повестей) мирами осуществляется благодаря типу главной героини *Барышни-крестьянки* — Лизы Муромской. Она — одна из

⁷ Р. Лу́зны, указ. соч.

самых ярких представительниц „татьянинского гнезда героинь” в творчестве Пушкина (А. Лежнев).

Лизу роднит с Татьяной прежде всего ярко выраженная самобытность характера, что специально подчеркнул автор, но уже не в качестве индивидуального признака конкретной личности (как у Татьяны), а в качестве отличительного характерологического свойства типа „уездных барышень”: „Конечно, всякому вольно смеяться над некоторыми их странностями, но шутки поверхностного наблюдателя не могут уничтожить их существенных достоинств, из коих главное: особенность характера, самобытность (individualité), без чего, по мнению Жан-Поля, не существует и человеческого величия” (подчеркнуто Пушкиным — Р. П.)⁸. Названные рассказчиком основные моменты, способствующие формированию самобытного женского характера, почти полностью повторяют те обстоятельства жизни Татьяны Лариной, которые обусловили развитие глубины ее натуры: „Воспитанные на чистом воздухе, в тени своих садовых яблонь, они знание света и жизни почерпают из книжек. Уединение, свобода и чтение рано в них развивают чувства и страсти, неизвестные рассеянным нашим красавицам” (VI, 147). К каждому слову этой характеристики могут быть приведены параллели из II главы *Евгения Онегина*, излишние в силу своей общеизвестности. В таком случае самобытность характера не только роднит Лизу с героиней романа в стихах, но и Татьяну лишает известной исключительности, превращая ее из редкостного самородка в представительницу определенного общественно-психологического типа. Следовательно, и тот новый облик музыки, который возник в VIII главе романа, имеет более объемное содержание, чем только „татьянинская ипостась”, — включает и типологический ряд:

И вот она в саду моем
Явилась барышней уездной,
С печальной думою в очах,
С французской книжкою в руках. (V, 167)

На основании приобретающего такие очертания типологического ряда особенно значительным становится развитие в *Барышне-крестьянке* второго доминантного признака, роднящего Лизу с Татьяной, — их органической близости национально-народному русскому складу сознания и мироощущения. Обе героини — „русские душою”. Притом компоненты этого характерологического признака, декларированные или намеченные в эпизодах романа, в повести развиты и сюжетно реализованы.

Фактом и фактором русского склада души Татьяны выступает в романе ее няня, что контрастно противопоставлено онегинскому воспитанию и от-

⁸ А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений в 10-ти томах*, изд. 3, Москва 1962 - 1966, т. VI, стр. 148. Все цитаты из произведений Пушкина приведены по указанному изданию, римской цифрой обозначен том, арабской — страница издания.

кровенно было подчеркнуто Пушкиным в черновых строфах. При таком контрасте фактор воспитания оказывается, вольно или невольно, едва ли не решающим для развития или выявления национального склада души. „Воспитательный” мотив *Барышни-крестьянки*, представляющий собою осложненную параллель к роману, разрешает этот невольно возникающий вопрос о „факторах”.

В литературе уже было отмечено, что „мадам” Лизы — мисс Жаксон, „два раза в год перечитывающая *Памелу*, получающая за то две тысячи рублей и умирающая со скуки в „этой варварской России” (VI, 149), — это выразительная художественная реализация той самой „дуры английской породы”, которая осталась в черновиках романа⁹.

Ее сюжетное присутствие в повести еще ярче оттеняет — в полную параллель роману в стихах — органическую связь Лизы с Настей, внутреннюю близость уездной барышни к своей крепостной горничной. Мадам-мисс Жаксон в событийной и психологической жизни Лизы присутствует, а Настя — участвует. Качественные отличия репрезентуемых ими „воспитательных факторов” проявляются во внутреннем отношении Лизы к двум своим ролям. Роль „смешной и блестящей барышни” (VI, 163), условно говоря — роль Бетси, принадлежит миру мадам Жаксон, но для Лизы она — только комическая, характерная роль, талантливо сыгранная, но чуждая ее духу. Роль Акулины — из мира Насти. И эта роль — больше к лицу¹⁰ и бесконечно ближе сердцу и натуре уездной барышни, выражая русскую суть ее души.

Разбросанные в повести детали и некоторые ее структурные особенности позволяют говорить о большей активности „настиного мира” по сравнению и с миром мадам Жаксон, и с соответствующими мотивами романа в стихах. Автор пишет: „Лиза очень любила ее, открывала ей все свои тайны, вместе с нею обдумывала все свои затеи; словом, Настя была в селе Прилучине лицом гораздо более значительным, нежели любая наперсница во французской трагедии” (VI, 149). Шутливое сравнение, заканчивающее эту тираду, не отменяет главного в отношениях героинь — активного, иногда даже инициативного участия горничной и в событиях жизни барышни, и, что следует особенно подчеркнуть, в переживании этих событий.

Примером может служить „совещание” о предстоящем визите Берестовых. „Лизавета Григорьевна ушла в свою комнату и призвала Настю. Обе долго рассуждали о завтрашнем посещении. Что подумает Алексей, если узнает в благовоспитанной барышне свою Акулину? Какое мнение будет он иметь о ее поведении и правилах, о ее благоразумии? С другой стороны, Лизе очень хотелось бы видеть, какое впечатление произвело бы на него сви-

⁹ А. Г. Гукасова, указ. раб., стр. 197.

¹⁰ „Лиза примерила обнову и призналась перед зеркалом, что никогда еще так мила самой себе не казалась” (VI, 152).

дание столь неожиданное... Вдруг мелькнула ей мысль. Она тотчас передала ее Насте; обе обрадовались ей как находке и положили исполнить ее непременно" (VI, 161). Структура данного отрывка, особенно подчеркнутая фраза, показывает, что следующие за нею вопросы передают суть разговора, а не монолога Лизы, обращенного к наперснице.

Подразумеваемое повествовательной структурой приведенного отрывка диалогическое равноправие героинь опирается на диалогические сцены, открывающие повесть, в которых Настя участвует отнюдь не робко, а самостоятельно, имея и свой „голос", и свое мнение, к которому Лиза прислушивается. Отметим, что она поручает Насте увидеть молодого Берестова, а потом „рассказать хорошенько, каков он собою и что он за человек" (VI, 149). Уже характер задания свидетельствует о том, что Лиза предполагает в своей горничной ум и наблюдательность, а ее суду доверяет. Ведь и позднее именно Настина убежденность в „этической дозволенности" для Лизы увидеть Берестова разрешила колебания героини.

Кстати, удвоение (или повторение) мотива первого знакомства с Алексеем Берестовым сопровождается зеркальным отражением ролей героинь в нем. Сначала Настя „обещалась" увидеть молодого барина, „а Лиза с нетерпением ожидала целый день ее возвращения" (VI, 149). Однако, нетерпеливое любопытство барышни удовлетворено не сразу, потому что Настя рассказывает „по порядку", т.е. обо всем для нее, а не только для барышни интересном и примечательном. Затем Лиза-Акулина отправляется на раннюю прогулку в надежде увидеть Берестова, а Настя нетерпеливо поджидает ее на ферме. Прибыв туда, Лиза переодевается, „рассеянно отвечая на вопросы нетерпеливой наперсницы" (V, 155). Героини как бы меняются ролями и ведут себя в них практически одинаково. Такого рода детали становятся в повести еще одним структурным показателем диалогического равноправия героинь и в конкретно-повествовательном, и в более широком — ситуационном смысле.

Созданная и обозначенная таким образом этическая активность „настинного мира", т.е. русского народно-демократического крестьянского мира, — важный момент складывающейся в болдинскую осень системы художественного мышления Пушкина. Тяготая тематически (по типу героини) к первым повестям белкинского цикла, а также углубляя и расширяя тенденции в изображении дворянского героя, намеченные в первых главах *Евгения Онегина*, этот момент дает новый идейно-художественный результат: определяет критерий оценок духовного развития современного русского общества. Это, в свою очередь, ведет, с одной стороны, к новым акцентам в изображении „старых" героев; с другой — к расширению состава белкинского мира с точки зрения национально-народных этических основ жизни, общих у представителей разных общественных слоев; с третьей, наконец, — свидетельствует о постепенном превращении проблемно-тематического открытия болдинского сентября (т.е. открытия демократической России) в фундаментальный структурный

элемент творчества. Иными словами, *Барышня-крестьянка* оказывается тем подвижным звеном динамической системы болдинского творчества, эстетические открытия которого, в частности, активизация народно-демократического мира в структуре произведения, приобретают широкое значение.

В событийно-бытовом плане повести они обуславливают натуральность — в буквальном смысле слова — перевоплощения барышни в крестьянку, какое, кстати, совершенно немислимо для героини романа в стихах¹¹.

В плане поэтики повести активность и событийная наполненность (при всей компактности) „настиного мира” переводит его изображение из плоскости бытового фона, каким все-таки оставались аналогичные мотивы *Евгения Онегина*, на уровень генерального конфликта, одним из структурных обоснований которого становится данный мир.

Наконец, активизация, по сравнению с романом в стихах, народно-национального мира повести превращает его в ведущий аспект изображения и в критерий этической оценки дворянского героя.

Под таким углом зрения сюжетная ситуация *Барышни-крестьянки* именно своей водевильностью обнажает далеко не шуточные ценности, и, возвращая к „деревенской встрече” главных героев *Евгения Онегина*, раскрывает те глубинные причины, которые предопределяют финальную трагедию их отношений. Повесть в этом смысле становится своего рода творческой лабораторией, где проведен художественный эксперимент относительно возможной судьбы героев романа с учетом итогов *Путешествия Онегина* и уточненных характерологических признаков того типологического ряда, к которому принадлежит Татьяна.

Уточнение доминантных признаков типа делает вторичной разницу темпераментов и психического склада Татьяны и Лизы. Татьяна — „грустна и молчалива, как Светлана”, а своей сосредоточенной замкнутостью на внутренней жизни отделена от внешнего мира, „чужая” в семье и среди окружающих ее людей. Лиза — „балованное дитя”, чьи „резвость и поминутные проказы восхищали отца и приводили в отчаянье” мисс Жаксон (VI, 148). Татьяна — глубока и серьезна; Лиза может показаться легкомысленной, тем более, что автор говорит, характеризуя Настю: „Она была постарше, но столь же ветрена, как и ее барышня” (VI, 149). Однако, эти различия не решающие. Они относятся к индивидуальным признакам психического склада а не к характерологическим проявлениям типа, не влияют на глубокую само-

¹¹ Татьяна, как известно, „по-русски плохо знала... и выражалася с трудом на языке своем родном” (V, 67). Лиза же великолепно владеет крестьянским наречием и манерами, заслуживая тут полное одобрение Насти. Кроме того, трудно предполагать у Татьяны знание конкретно-бытовых реалий крестьянской жизни окрестных деревень, в чем свободно ориентируется Лиза. Источником информации для последней остается все та же Настя: достаточно вспомнить ее пространную репликацию об именинах „поваровой жены” Берестовых.

бытность личности и ее этическую близость национально-народному мироощущению.

Тем самым психологически богаче становится сам тип, выявляя еще один доминантный признак: естественность самобытной личности во всех проявлениях, отсутствие фальши или подражательности в любой принятой роли. Водевильные ситуации *Барышни-крестьянки* обнаруживают не столько актерский талант, сколько триединую Лизы-Бетси-Акулины, преобразующей каждую из ролей и естественную в каждой из них, что не стирает дистанции между „исполнительницей” и „ролью”, с одной стороны, и не уравнивает дистанций в разных „ролях”, с другой. Иными словами, маскарад повести обнаруживает многомерность поведения самобытной личности, ее „широчность” в означенном смысле.

Этот важный признак типа, обнаженно обозримый на маскарадном материале *Барышни-крестьянки*, позволяет понять менее очевидную, но внутренне необходимую закономерность перехода от Татьяны-девочки к Татьяне-княгине, казавшегося таким неожиданным и резким.

Как изменилася Татьяна!
 Как твердо в роль свою вошла!
 Как утеснительного сана
 Приемы скоро приняла!
 Кто б смел искать девчки нежной
 В сей величавой, в сей небрежной
 Законодательнице зал? (V, 178)

„Равнодушная княгиня” для Татьяны — роль. И не только потому, что определение это пало из уст автора, а по громадной внутренней дистанции, отделяющей глубинные устремления натуры героини от того образа жизни, который она согласилась принять. Считая новую для себя жизнь „маскарадом”, не имеющим этической ценности и смысла (XLVI строфа VIII главы), выходя из своей в нем роли только наедине с собою (XL - XLI строфы), Татьяна тем не менее безупречна в качестве „законодательницы зал”. Более того, любопытное построение XIV - XVI строф дает основания полагать, что именно естественность самобытной глубокой личности выдвинула героиню на особое, что подчеркивает Пушкин, положение в великосветском кругу. Речь идет о том, что Татьяна-княгиня описана опосредственно: либо по реакции светского круга на нее, либо по „минусовым” признакам, т.е. тому, что в ней полностью отсутствует. Например:

Она была нетороплива,
 Не холодна, не говорлива,
 Без взора наглого для всех,
 Без притязаний на успех,
 Без этих маленьких ужимок,
 Без подражательных затей ... (V, 171)

Иного описания быть и не могло, ибо существенное и позитивное в Татьяне — „Все тихо, просто было в ней.//Она казалась верный снимок//Du comme il faut ...” (V, 171 - 172) — это трудно уловимая словом, но сразу и сильно ощущаемая естественность человека, имеющего собственную „неподражательную” личность.

Татьяна так же естественна и потому так же „хороша во всех нарядах”, как и Лиза, и сопоставление героинь открывает не только водевильный смысл появившегося в ноябре эпиграфа к белкинской повести.

Нетрудно заметить, что характерологические признаки типа, выделенные в результате сопоставления героинь, носят аксиологический характер, т.е. складываются в органически взаимосвязанную и целостную систему ценностей, в которой определяющую роль — роль этической доминанты — играет близость личности народно-национальному этическому складу. Разница интеллектуального уровня и психологических особенностей героинь сказывается в способности каждой из них осмыслить свою ценностную систему. Ведь то, что для Татьяны является осознанным и выстраданным этическим кредо, — для Лизы составляет органическую часть ее существа, над которой она едва ли задумывается. Следовательно, эта ценностная система не всегда выступает в качестве критерия самооценки героя, но, начиная с болдинского сентября, становится обязательным авторским критерием оценки дворянского героя, его личности и бытия.

Отметим сразу, что в зрелом творчестве Пушкина и в перспективном развитии русской литературы XIX века (особенно у Тургенева и Толстого) именно женщины оказываются наиболее близкими такому этическому идеалу. Они являются у Пушкина и у последующих русских писателей носительницами и выразительницами национально-народной и оппозиционной этической стихии современного мира. Поэтому открытый Пушкиным прием — проверка героя в любовном конфликте — приобретает проблемное содержание и становится своего рода структурным законом для последующей литературы.

Художественная система болдинского сентября открывает любопытную соотносимость на основе этого закона и связанных с ним критериев Алексея Берестова и Евгения Онегина, несопоставимых, в отличие от героинь, на основе типологического ряда.

Хотя романтическая поза Берестова включает черты, типологически значительные и для Онегина, и для Ленского, однако, в отличие от героев романа, черты эти не становятся качественными признаками его личности. Берестов „первый перед ними (уездными барышнями. — Р. П.) явился мрачным и разочарованным, первый говорил им об утраченных радостях и об увядшей своей юности; сверх того, носил он черное кольцо с изображением мертвой головы. Все это было чрезвычайно ново в той губернии” (VI, 148).

„Мрачность и разочарованность” — это ведущий онегинский мотив. А ти-

рады „об утраченных радостях и об увядшей своей юности”, которые изрекает в кругу уездных барышень воспитанник „университета”, — парафраза элегических излияний воспитанника Геттингенского университета Владимира Ленского на тему „поблеклый жизни цвет без малого восемнадцать лет”. Но героя *Барышни-крестьянки* нельзя назвать ни сниженно-бытовым вариантом „лишнего человека”, ни „средним романтиком”, каким, по определению С. Бочарова, был Ленский, потому что его разочарованность и романтизм не проникли в сферу мироощущения, ограничиваясь сферой слов и деталей быта. Лишь однажды автор говорит о „романтических мыслях” героя: „...романтическая мысль жениться на крестьянке и жить своими трудами пришла ему в голову, и чем более думал он о сем решительном поступке, тем более находил в нем благоразумия” (VI, 168 - 169). Но этот романтизм — иного порядка. Он связан не с литературно-интеллектуальной модой, а с теми случаями бунта против общественных условностей, на который время от времени и с разным успехом решались блудные сыны русского дворянства в XVIII - XIX веках. Потенциальное бунтарство и необыденность поступка, предполагающего сильную и независимую личность, позволяет автору подвести его под разряд романтических, но откровенная ирония придает определению еще и оценочный характер, обозначая мечтательную несбыточность, а для конкретного случая — сюжетную ненужность, подобных „высоких порывов”¹².

Авторская ирония вообще является устойчивым компонентом образа Алексея Берестова, но она не однозначна и приобретает разные оттенки в зависимости от различных проявлений героя.

В роли разочарованной и мрачной личности, в роли, для него неестественной и потому насквозь подражательной, Берестов пародиен. Но эта роль остается на описательной периферии повести, в ее экспозиции, а в событийном ряде герой выступает в своем истинном существе — „доброго и пылкого малого”, имеющего „сердце чистое, способное чувствовать наслаждения невинности”, и, добавлю, довольно наивное. Как „в простоте своего сердца” он „с первого взгляда не заметил, да и после не подозревал” белил и сурьмы на лице Лизы-Бетси (VI, 163), точно так же ни разу не заподозрил, что необычайные таланты Лизы-Акулины и „предписания странной крестьянки” могут иметь не-крестьянское „происхождение”. Искренность заблуждений героя и его простосердечного неведения вызывают авторскую иронию, но пародийного оттенка не содержат. Кроме того, пародиен относительно известного литературного ряда¹³ и комедиен в имманентном содержании повести сю-

¹² Кстати, любопытно отметить, что „романтическая мысль” Берестова включает компонент, обещающий в перспективе „опрошенческие” мечты героев Л. Толстого: жениться на крестьянке и жить своими трудами.

¹³ Я сознательно опускаю вопрос о пародировании в *Барышне-крестьянке* избитых литературных сюжетов сентименталистов и „нистовых” романтиков. Он всесторонне прежде всего рассмотрен в литературе о повести. Кроме того, по справедливому замечанию

жетный ход — „серьезное” участие героя в ситуации, водевильного характера которой он не подозревает и не способен почувствовать. Но самый характер „чувствований” героя в этой ситуации не пародийен и не комичен; напротив, открывает в нем глубокие и положительные этические ценности.

Разграничение изображения героя в своем истинном существе и в роли разочарованного разными композиционно-структурными уровнями не позволяет согласиться с утверждением исследователей о „высвобождении” героя из модной разочарованности в результате „облагораживающего” влияния „низов” на него. В своем отношении к Лизе-Акулине, т.е. в событийном ряде повести, Берестов одинаково естествен от начала до конца. А если учесть реляцию Насти о веселой непосредственности молодого барина, вызвавшую такое удивление Лизы, то можно вообще говорить о естественном поведении Берестова в простых и естественных условиях, которые не являются для него этически чуждыми. Этот момент позволяет обратить внимание еще на одну сторону в искреннем и глубоком увлечении героя крестьянкой. Автор деликатно, но неоднократно подчеркивает, что Берестов не только очарован красотой девушки и „прелестью новизны” отношений с нею, но способен оценить ее личностные достоинства и, при всем удивлении „странной крестьянкой” и ее „тягостными для него предписаниями”, относится к ним бесконечно уважительно (VI, 157).

Так раскрывается в Берестове иная, чем у Лизы или Татьяны, но столь же органичная близость этическим основам народно-национального русского мира. Она спасает героя от подражательности, от превращения в пародию. Отсутствие непреодолимой этической дистанции между ним и народно-демократическим миром создает этико-психологические основы событийного ряда повести и предохраняет последний от проникновения в него „роли” Берестова.

Потенциальная трагедия повести кроется именно здесь: она связана не с враждой дворянских семей (не с русским бытовым вариантом шекспировских Ромео и Джульетты) и не столько даже с социальной стороной конфликта (любовь барина и крестьянки), сколько с отношением героя к национально-народным этическим основам жизни вообще и у представителей своего сословного круга, в частности. В ином случае столкновение разочарованного героя и близкой национальному миру уездной барышни дает трагедию Онегина и Татьяны.

Трагический потенциал „онегинского” типа грозит вторжением в событийный ряд повести вплоть до финальной сцены: ведь неизвестна реакция

В. И. Кулешова, пародирование является существенным, но лишь одним из аспектов повествовательной структуры *Повестей Белкина* (В. И. Кулешов, *Вместе с Пушкиным (заметки о некоторых проблемах изучения)*, „Вестник Московского государственного университета”, Серия Х. Филология 1974, № 3, стр. 3).

Берестова не на крестьянский костюм Лизы, а на то в ее натуре, что за этим костюмом стоит. Этот „подтекстный” потенциал удерживает повесть от превращения в водевиль. С другой стороны, ироническая атмосфера повести, в частности, связанная с Берестовым, перекликается с той авторской иронией, которая отделила в *Путешествии Онегина* авторский мир от мира героя.

Конечно, в отличие от героя *Барышни-крестьянки*, Онегин естествен в своей разочарованности, которая является результатом действительного душевного опыта. Однако теперь, в контексте творческого мышления болдинского сентября, проблема „современного человека” развернулась у Пушкина новой гранью — неспособностью героя времени выйти из этой разочарованности навстречу новым и иным этическим ценностям; универсализацией этим героем сознательно выработанного принципа поведения, обесценивающего или делающего чуждыми (субъективно неприемлемыми) все другие ценностные системы¹⁴. Столь специфичная концептуальная замкнутость героя трагична в одном измерении и односторонне ненатуральна — в другом.

Усложнение авторского подхода к Онегину, включение новых критериев в его оценку, припадающие на болдинский сентябрь, могут быть прослежены на показательном изменении, которое претерпевает мотив подражательности в характеристике героя от VII к VIII главе романа.

Слово „пародия” прозвучало применительно к герою в VII главе, где оно принадлежит мироощущению Татьяны, пытающейся в „модной келье” Онегина реконструировать его личность.

XXIV

И начинает понемногу
Моя Татьяна понимать
Теперь яснее — слава богу —
Того, по ком она вздыхать,
Осуждена судьбою властной:
Чудак печальный и опасный,
Созданье ада иль небес,
Сей ангел, сей надменный бес,
Что ж он? Ужели подражанье,

¹⁴ Мне кажется, что именно указанную сторону „модного недуга” Онегина, субъективный пока что трагизм мизантропических ощущений „современного человека”, подчеркнул Пушкин именно в болдинских главах романа. (См.: Б. Г. Реизов, *Из комментариев к „Евгению Онегину”* („Кто жил и мыслил...”). В кн.: *Современные проблемы языкознания и литературоведения*, Москва 1974, стр. 246 - 254). Для „тайных угрызений” совести русского кающегося дворянина время в 1830-м году, а тем более раньше, еще не наступило. Не случайно Б. Г. Реизов, комментируя „загадочные строфы первой главы” (XLV - XLVI), должен был обратиться к литературной перспективе — к Лермонтову и Некрасову. В мироощущении дворянской интеллигенции должен был „отстояться” урок декабризма и безвременья 1830-х годов, чтобы из слагаемых „грызущего раскаянья” пушкинского героя выделился мотив и тип „кающегося дворянина” в его преимущественном социально-этическом на русской почве содержании.

Ничтожный призрак, иль еще
 Москвич в Гарольдовом плаще,
 Чужих причуд истолкованье,
 Слов модных полный лексикон? ..
 Уж не пародия ли он?

XXV

Ужель загадку разрешила?
 Ужели слово найдено? (V, 150)

Вырастающий в контексте строфы семантический ряд „подражание — мода — пародия” имеет двойное оценочное содержание. С одной стороны, он определяет в восприятии Татьяны место Онегина среди его „литературных первоисточников”. Но с другой стороны, сама мысль о модной подражательности, о „литературной заимствованности” характера Онегина возникла в результате неестественности его для этических нормативов героини.

Вставшие перед Татьяной вопросы-характеристики остались для нее неразрешенными, но создали этическую дистанцию между нею и Онегиным, поставив для нее под сомнение естественность и, следовательно, глубину всех его проявлений.

В тексте VII главы нет следов авторского отношения к системе вопросов-характеристик Татьяны. Однако первые главы романа, раскрывая генезис „неподражательной странности” и разочарованности Онегина, отвели от него обвинения в „литературном плагиате”. А вот второй оценочный смысл характеристик-вопросов получает подтверждение авторской их вариацией в VIII главе, в строфах, предваряющих введение Онегина в сюжетное действие этой главы.

VIII

Все тот же он иль усмирился?
 Иль корчит так же чудака?
 Скажите: чем он возвратился?
 Что нам представит он пока?
 Чем ныне явится? Мельмотом,
 Космополитом, патриотом,
 Гарольдом, квакером, ханжой,
 Иль маской щегольнет иной,
 Иль будет просто добрый мальй,
 Как вы да я, как целый свет?
 По крайней мере мой совет:
 Отстать от моды обветшالой.
 Довольно он морочил свет ... (V, 169)

Сниженный лексико-стилистический строй и вопросительно-иронический контекст этой строфы создает новую, по сравнению с VII главой, оппозицию для характеристики Онегина.

Первый ее член, повторяя уже известные признаки, в частности, модную подражательность (Мельмот, Гарольд) и „заимствованность”, т.е. теоретическую отвлеченность общих концепций („патриот”, явно отправляющий к *Путешествию Онегина*), включает их теперь на равных правах с другими столь же возможными (космополит, квакер, ханжа) в единый ряд, подведенный под общий знаменатель — „маски”. „Маска” здесь — символ не подражательности, а неестественности личности, ограниченной или сознательно ограничивающей себя рамками избранной системы поведения, превращающей его в роль. В данном случае следует сделать одно замечание.

Анализируя бытовое поведение декабристов как историко-психологическую категорию, Ю. М. Лотман пишет: „Декабристы внесли в поведение человека единство, но не путем реабилитации жизненной прозы, а тем, что, пропуская жизнь через фильтры героических текстов, просто отменили то, что не подлежало занесению на скрижали истории”¹⁵. Это единство — вполне романтического порядка, аналогичное тому требованию единства человека и поэта романтической эстетикой, о котором пишет Л. Гинзбург¹⁶. Но единство такого порядка, с одной стороны, придает оттенок театральности бытовому поведению, усматривая или предполагая в нем „некоторый сверхбытовой смысл”¹⁷, а с другой — исключает плюралистичность поведения личности. Как это ни парадоксально, но именно единством бытового поведения, исключаяющего жизненную прозу из системы ценностей, а многомерность (плюралистичность) из поведенческих возможностей, Онегин наиболее близок декабристскому типу. Впрочем, парадокса здесь нет. Уже упоминавшаяся Л. Гинзбург по совершенно другому поводу, но справедливо заметила, что в эпохи общественной депрессии выбор поведения личности подвержен колебаниям, тогда как в эпохи общественного подъема и целеустремленной борьбы „типичное общественное поведение предreshено. Так в декабристскую эпоху для „образованного дворянства” существовала, собственно, одна преобладающая идеологическая возможность, которую в той или иной степени реализовала вся почти дворянская интеллигенция 1810 - 1820-х годов”¹⁸. Следовательно, сама по себе близость мышления и поведения дворянского героя декабристскому типу становится характерной историко-психологической приметой времени, а не свидетельством политического радикализма этого героя. И Онегин, как герой времени, покрывается этой приметой времени вполне. Но тогда авторская ирония, закрепившая формулой „маски” театрализован-

¹⁵ Ю. М. Лотман, *Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория)*. В кн.: Литературное наследие декабристов, Ленинград 1975, стр. 74.

¹⁶ Л. Гинзбург, *О лирике*, Москва — Ленинград 1964, гл. „Проблема личности”.

¹⁷ Ю. М. Лотман, указ. раб., стр. 34 - 35.

¹⁸ Л. Гинзбург, указ. раб., стр. 142.

ность одномерного поведения, захватывает не только героя романа, но и сам тип поведения, полностью корреспондируя в данном плане с иронической стихией *Путешествия*.

Ироническая переоценка основана здесь, как и в *Путешествии*, именно на реабилитации жизненной прозы, открывающей устойчивые этические ценности, а также на утверждении обязательного для личности многомерного поведения, которое является ее естественным реальным качеством и признаком самобытности.

Не случайно второй член оппозиции VIII строфы противопоставляет „маскам” („ролям”), так сказать, просто человека („или будет просто добрый малый, как вы да я, как целый свет”). Почти полное лексическое совпадение с характеристикой Алексея Берестова („добрый и пылкий малый”) — если и невольное, то симптоматичное. Ведь оппозиция, выдвигая в качестве ведущего критерия оценок естественную простоту и многомерность поведения человека, соотносит Онегина с той ценностной системой, художественная кристаллизация которой произошла в *Путешествии* и *Барышне-крестьянке*.

Еще одним тому подтверждением поэтический контекст начала VIII главы, где анализируемая строфа следует непосредственно за описанием нового облика музы, впервые явившейся на светский раут во всей своей „степной прелести”. Муза в облике уездной барышни, о содержании и значении которого речь шла ранее, закрепляет новые критерии оценок героя как авторские.

Новая система оценок не отменила старую, представлявшую Онегина как трагического героя времени, но осложнила ее, проверив дворянского героя в единственной возможности обрести или сохранить подлинную самобытность — в постижении этической ценности народно-национальных основ жизни и диктуемых ими гуманистических императивов личностного поведения. Эта проверка дает негативные для героя романа результаты.

При несомненной ироничности XXVII строфы, едва ли все-таки исчерпывается шутливой и банальной истиной о запретном плоде оговорка Пушкина:

Но мой Онегин вечер целый
Татьяной занят был одной,
Не этой девочкой несмелой,
Влюбленной, бедной и простой,
Но равнодушною княгиней,
Но неприступною богиней
Роскошной, царственной Невы. (V, 177)

Онегин искрен и глубок в своей любви к Татьяне. Но то, что составляет существо ее натуры и этическое кредо, для него все-таки остается чуждым.

Оба героя — Онегин и Берестов — полюбили своих избранниц в „маскарадном” облике. Но Берестов полюбил Лизу в облике „странной крестьян-

ки”, т.е. в „маскараде”, как бы обнажающем истоки самобытности и этически ведущее начало в героине, а Онегин Татьяну — в облике „равнодушной княгини”, т.е. в „маскараде”, скрывающем эти истоки и начало. С другой стороны, именно национально-народное начало и вырастающую на его основании систему этического поведения назвала Татьяна в качестве причины, разделившей их с Онегиным. Та же причина обусловила контраст финальных сцен *Барышни-крестьянки* и *Евгения Онегина*, особенно выразительный при полном совпадении схем их сюжетного построения¹⁹.

Итак, *Барышня-крестьянка* является интерлюдией к *Евгению Онегину* не только по своему месту в творческом календаре болдинского сентября, но и по характеру соотношения с романом. Притом в соотношении этом можно выделить, условно говоря, ретроспективный и перспективный планы.

Ретроспективный в том смысле, что повесть, возвращая к „деревенским главам” романа в стихах, предлагает комедийный (водевильный) вариант встречи разочарованного героя с близкой народному миру уездной барышней. Этот план придает еще один дополнительный оттенок маскарадной ситуации повести — оттенок своеобразной иронической проверки вероятности сюжетного (или потенциального этического) развития тех деталей сельской жизни Онегина, которые промелькнули в IV главе романа:

XXXVIII. XXXIX

Прогулки, чтение, сон глубокий,
Лесная сень, журчанье струй,
Порой белянки черноокой
Младой и свежий поцелуй ...

Вот жизнь Онегина святая;
И нечувствительно он ей
Предался, красных летних дней
В беспечной неге не считая,
Забыв и город, и друзей,
И скуку праздничных затей. (V, 92)

При сближенной сюжетной схеме и типологическом родстве героинь, *Барышня-крестьянка* в качестве ретроспекции к „деревенским главам” романа закрепила причину их драматического развития за характером заглавного героя, подчеркнув, как доминирующее, значение не его разочарованности, а чуждости народному миру.

Но одновременно и по указанным же причинам *Барышня-крестьянка* сыграла перспективную относительно романа роль, поскольку в качестве

¹⁹ Оба героя отправляются на решительное объяснение; оба, не видя прислуги, входят без доклада и неожиданно для себя застают героиню за чтением собственных писем, настолько погруженных в это занятие, что не замечающих появления гостей. Для обоих героев результат визита прямо противоположен предполагаемому.

интермедии предрешила финальную драму мощных и законченных характеров героев романа. Притом этот перспективный план соотношения дал неоднозначные для романа результаты. Ведь грозящий потенциальной трагедией сюжет *Барышни-крестьянки* разрешился в веселый маскарад, в комедию с переодеваниями, не только в силу естественной близости героев народно-национальному миру, но и в силу большей простоты, меньшей масштабности их характеров по сравнению с героями романа. Лиза не обладает силой натуры и интеллекта Татьяны, а Алексей Берестов — не герой времени. Поэтому предрешив драматический исход любовной коллизии законченных и сильных характеров, разделенных отношением к этическим основам народно-национальной жизни, *Барышня-крестьянка* в то же время показала недопустимость абсолютизации иронической оценки Онегина, которой было чревато *Путешествие*.

Все-таки совершенно очевидно, что по сравнению с *Путешествием*, где ирония является константным и доминирующим элементом изображения Онегина, в VIII главе ее удельный вес меньше, а оценочная однозначность смягчена, особенно теми партиями текста, которые Пушкин ввел в болдинскую рукопись позднее (напр., IX - XIII строфы канонического варианта). Если учесть иной, по сравнению с *Путешествием*, подход автора в VIII главе к собственному творческому пути, о чем было упомянуто ранее, то придется признать, что тематические и аксиологические параметры изображения героев в романе претерпевают изменения не только в *Путешествии* относительно первых глав, но и в VIII-й относительно *Путешествия*. Какие?

Национально-народный мир („белкинская Россия“) из плана содержания и поэтико-стилистического строя, зафиксированных авторским миром *Путешествия*, уходит в VIII главе в структурно-проблемный план, становится здесь основой образа Татьяны и драматического исхода любовной коллизии героев. Личная трагедия и вырастающая за нею общественная бесперспективность героя, выяснившаяся под разными углами зрения, но одинаково отчетливо в *Путешествии* и в „экспериментальной“ плоскости *Барышни-крестьянки*, подтверждают действенность критериев, найденных в этих последних, и для романа в стихах. Но широкое введение в план содержания VIII главы великосветской, аристократической России сразу показало односторонность оценки Онегина на основании этих критериев, неадекватность ее той субъективной и объективной трагедии, которая стала уделом мыслящего дворянского интеллигента первой четверти XIX века.

„Концепт“ субъективной трагедии Онегина назван в той почти анкетной характеристике, которой Пушкин подытожил житие своего героя в VIII главе:

Онегин (вновь займуся им),
Убив на поединке друга,
Дожив без цели, без трудов,
До двадцати шести годов,

Томясь в бездействии досуга
 Без службы, без жены, без дел,
 Ничем заняться не умел. (V, 171)

Острота субъективной трагедии героя усиливается его, если можно так выразиться, интеллектуальной бесплодностью. Одинокaя зима в „молчаливом кабинете”, где Онегин „стал вновь читать... без разбора” (XXXV строфа) и где „воображенье” завладело им настолько, что он „чуть с ума не своротил или не сделался поэтом” (XXXVI - XXXVIII), в духовно-интеллектуальном плане все-таки разрешается в ничто:

И он не сделался поэтом,
 Не умер, не сошел с ума. (V, 185)

Этот, необходимо иронический, итог обращает на себя внимание в силу явной ассоциативной соотносимости авторской характеристики Онегина с той автохарактеристикой жизненного пути, которая запечатлена болдинской *Элегией* (8 сентября).

Первая часть *Элегии*, содержащая оценку минувшей молодости личностью, стоящей на пороге зрелости, во многом перекликается с аналогичными мотивами XI строфы VIII главы романа.

Безумных лет угасшее веселье
 Мне тяжело, как смутное похмелье.
 Но, как вино ... печаль минувших дней
 В душе моей чем старше, тем сильней.
 Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
 Грядущего волнуемое море.

Элегия (III, 178)

Но грустно думать, что напрасно
 Была нам молодость дана,
 Что изменяли ей всечасно,
 Что обманула нас она;
 Что наши лучшие желанья,
 Что наши свежие мечтанья
 Истлели быстрой чередой,
 Как листья осенью гнилой.
 Несносно видеть пред собою
 Одних обедов длинный ряд,
 Глядеть на жизнь, как на обряд,
 И вслед за чинною толпою
 Идти, не разделяя с ней
 Ни общих мнений, ни страстей.

Евгений Онегин (V, 170)

Роднит эти итоги — „крепнущая тревога о безумии прошлого”, которую А. В. Чичерин считает ведущим мотивом и первой строфы *Элегии*, и образа времени в лирике поэта конца 1820-х и начала 1830-х годов²⁰. Для обоих ито-

²⁰ А. В. Чичерин, *Образ времени в лирике Пушкина*. В кн.: А. В. Чичерин, Ритм образа, Москва 1973, стр. 233.

гов „огляд прошлого” (выражение Д. Благого) существен не контрастом настоящему, как то было в романтической элегии²¹, а следами в нем, результатами для нынешней и грядущей жизни человека. В обоих итогах „отнюдь не радостный” взгляд на дни молодости, на прошедшее и пережитое, сочетается со „спокойным, почти только констатирующим” тоном оценок²². В конце концов, и содержание формулы „мой путь уныл” мало чем отличается от „глядения на жизнь, как на обряд”. Такое ассоциативное родство еще раз подчеркивает справедливость вывода Г. М. Фридендера: „Смысл *Элегии* не в анализе той или иной особой, частной жизненной ситуации, а в осознании общей судьбы Пушкина и его мыслящих современников” (подчеркнуто автором. — Р. П.)²³.

На фоне означенной близости особенно отчетливо выступает не сама по себе разность жизненных перспектив автора *Элегии* и *Онегина*, а причины субъективной бесперспективности, личного трагизма героя романа. Счастливые минуты в грядущем для Пушкина связаны не только с мечтательной надеждой на любовь (т. е. по сути — на элемент молодости в зрелой жизни), но главное — с реальной радостью и наслаждением, даваемыми творческой работой. Подчеркну еще раз: формулировки *Элегии* достаточно широки, чтобы включать в них и конкретное поэтическое творчество, и все вообще виды творящего, созидающего, а не только „поглощающего” интеллекта.

И ведаю, мне будут наслажденья
Меж горестей, забот и тревоженья:
Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь ... (III, 178)

Характеризуя острое ощущение Пушкиным неумолимой быстротечности времени, как оно выразилось в зрелой лирике, А. В. Чичерин пишет в уже цитированной работе: „В середине, между этими двумя вечно создаваемыми крайностями (первыми признаками формирования души и ее угасания, смерти. — Р. П.), время постоянно ощущается и как приобретение, и как утрата. Приобретение во времени: «Владею днем моим; с порядком дружен ум; //Учусь удерживать вниманье долгих дум». (...) Жизнь — как постоянная потеря данного человеку времени, трагическая растрата”²⁴. Сопоставление *Элегии* и сходных мотивов VIII главы романа показывает, что жизнь Онегина — „трагическая растрата” еще и потому, что у него как личности нет „приобретений во времени”.

²¹ См. об этом: Г. М. Фридендер, *А. С. Пушкин. „Элегия”*. В кн.: Поэтический строй русской лирики, Ленинград 1973, стр. 80 - 96; Н. Петрунина, Г. М. Фридендер, *Над страницами Пушкина*, Ленинград 1974, стр. 50 - 56.

²² Д. Д. Благой, *Творческий путь Пушкина. 1826 - 1830*, Москва 1967, стр. 483 - 489.

²³ *Поэтический строй русской лирики*, стр. 87.

²⁴ А. В. Чичерин, *Ритм образа*, стр. 233 - 234.

Разделяя общую для мыслящих современников судьбу „мысли и страдания”, Онегин вместе с тем лишен „труда” и тех интеллектуально-творческих наслаждений, которые интенсивностью духовной жизни возмещают „обрядовость” внешнего существования и позволяют вырваться из-под власти и давления и исторического, и лично-биографического времени²⁵. Поэтому движение Онегина, конкретной личности и частного человека, вперед во времени несет ему только потери. В пустоте „обрядового” течения бесцельной жизни само время остается единственной событийной реальностью. Отсюда столь остро ощущаемая Онегиным власть бессмысленного и бессодержательного времени над ним.

При таком соотношении героя и времени усложняется даже в плане субъективной трагедии Онегина открытый финал романа, за которым скрывается вопрос о степени реализации героем доминирующей „идеологической возможности” эпохи 1820-х годов после пережитого личного кризиса. Как видим, компоненты субъективной трагедии героя таковы, что не позволяют сделать ее предметом только иронической оценки.

Но в последних главах романа остро встает вопрос об объективной трагедии героя времени. Притом встает на авторском уровне и в пределах уже не только романа, но всей системы болдинского цикла.

Открытый финал романа в стихах рассматривают обычно как свидетельство незавершенности развития героя, неоднозначных потенциальных возможностей, в нем (герое) заключенных. Иными словами, незатихающий до сих пор спор о том, окажется ли Онегин в кругу декабристов, касается только субъективной судьбы героя и его перспектив.

Но ведь, начиная с *Путешествия*, предметом авторской иронии оказался не только Онегин, но и тип поведения и мышления, который он репрезентует. В таком случае его любовная драма и открытый финал романа ставят вопрос не только о субъективных возможностях героя, но и об объективной вероятности и результативности „степени” реализации „идеологической возможности” эпохи и ее героя.

Непосредственно или косвенно сопоставив Онегина с массовой национальной Россией, *Путешествие* и *Барышня-крестьянка* определили место героя и его мира в исторической жизни нации. Это место обусловило „лишность” героя романа, трагическую бесперспективность данного типа в любом из вариантов его потенциального развития (и в декабристско-героическом, и в фрондирующе-отчужденном) в результате оторванности от народно-национальной стихии, чуждости ей и для нее.

Объективная общественно-историческая трагедия эпохи, прорисовыва-

²⁵ О соотношении в лирике Пушкина исторического, биографического и музыкального времени см.: П. Антокольский, *Образ времени в поэзии Пушкина (Заметки и наблюдения)*. В кн.: В мире Пушкина, Москва 1974, стр. 7 - 29.

ющаяся за драматическими коллизиями жизни героя романа, показывает объективно-историческую и этическую неправомерность его иронической оценки, даже при несомненности вызвавших эту оценку критериев.

В таком случае позднейшее исключение *Путешествия Онегина* из текста романа явилось необходимостью отнюдь не только цензурной, что, как мне кажется, имел в виду автор, объясняя решение „выпустить эту главу по причинам, важным для него, а не для публики”. В главе, естественно, могли содержаться „замечания, суждения, выражения”, связанные с военными поселениями и „слишком резкие для обнародования”, как пересказал П. А. Катенин со слов Пушкина причину сокращения²⁶. Но пожалуй, для Катенина, да и для всех остальных, иной причины Пушкин назвать и не мог, ибо генеральная причина, вырастающая из конфронтации текстов последних глав романа в системе болдинского творчества, едва ли была бы понята и имела еще меньше шансов быть верно истолкованной.

Под углом зрения складывающейся в творческой системе болдинского сентября генеральной проблемы художественного мышления Пушкина возникает необходимость уточнить вывод, сделанный в монографии Г. П. Макогоненко.

Справедливо замечая, что образ Онегина мог быть завершен поэтом только при соотношении его с историей, при осмыслении его как героя уже исторического относительно современной России, ученый пишет: „Старые герои и старые проблемы становились достоянием истории. Завершая роман, Пушкин подводил итоги и мужественно устремлялся в будущее. Убеждения его приобретали все более отчетливый демократический характер. Демократизация идеалов — таково развитие убеждений Пушкина. Вот почему в болдинскую осень 1830 года он пишет стихотворение *Бесы, Румяный критик мой...* и *Повести Белкина*”²⁷.

Во-первых, как показывает *Барышня-крестьянка*, не все герои романа в стихах осенью 1830 года отошли в творческое прошлое. А связанный с Татьяной и Лизой комплекс проблем положил начало типологическому ряду, который обнимает многих героинь незавершенных отрывков, о чем в свое время и с полным основанием писал А. Лежнев²⁸.

Во-вторых — и это самое главное — герои *Повестей Белкина*, как и их „автор”, соотношены не с эпохой 1830-х годов, а с эпохой 1820-х годов, т. е. с онегинской эпохой и „онегинским” этапом истории. Но они — герои и „автор” — открыли своим бытием новую Россию, „не-онегинскую”. Иными словами, „эпоха, сформировавшая героев романа в стихах”, по-прежнему

²⁶ П. А. Катенин, *П. В. Анненкову от 24 апреля 1853 г.*, „Литературный критик” 1940, № 7 - 8, стр. 231.

²⁷ Г. П. Макогоненко, указ. раб., стр. 30 - 32.

²⁸ А. Лежнев, *Проза Пушкина*, Москва 1966, стр. 207 - 211.

осталась предметом творческого внимания и изображения Пушкина осенью 1830 года, но теперь она исследована в других аспектах и с точки зрения других закономерностей.

Особенно интересно эти новые закономерности и аспекты исследования „онегинской” эпохи раскрываются в двух последних повестях белкинского цикла — в *Выстреле* и *Метели*, позволяя наметить их определенные связи с X-й „сожженной песнью” романа в стихах в октябрьском творческом календаре. Речь о них пойдет позднее, но уже на основании сентябрьского этапа болдинского творчества можно говорить о его столь органичном интенсивно развивающемся единстве, при котором проблемно-жанровое разграничение неизбежно приводит к существенным ошибкам и искажениям в интерпретации этого творчества.

2

Внутри сентябрьской системы это интенсивно развивающееся единство просматривается еще на одном уровне — в специфике повествования *Барышни-крестьянки* и VIII главы *Евгения Онегина*.

Речь идет о том, что в *Барышне-крестьянке* возникает тип повествователя и повествования, отличный от первых повестей и сохраняющийся в *Метели*, которая, кстати, имеет того же рассказчика; а лирическое присутствие автора в последней главе романа в стихах приобретает новые черты.

Начнем с романа. Ощутимо увеличившаяся в *Путешествии* дистанция между авторским и онегинским мирами сохраняется и в последней главе, но тематический состав и поэтические функции авторского мира отличаются здесь и от начальных глав, и от *Путешествия*.

Если в первых главах лирические отступления в подавляющем большинстве тематически соприкасались с онегинским миром, но представляли иной, не-онегинский, угол зрения на те или иные стороны жизни, то в *Путешествии* и в VIII главе они и тематически выходят за пределы мира героя. Движение авторской мысли убыстряется. Рост мысли автора, видимый в *Путешествии* и сознательно подчеркнутый в строфах, начинающих и закончивающих VIII главу, становится столь стремительным, что герой, — тоже изменяющийся, — не успевает за ним, выпадает из тех диалогических отношений с автором, с которых начинался роман (XLV - LI/строфы 1 главы). Если в первых главах герой и автор вращались в кругу одних и тех же проблем, то в последних происходит разграничение моделей мира автора и героя.

Далее. Лирические отступления VIII главы становятся тематически более однородными по сравнению и с началом романа, и с *Путешествием*. Они концентрируются вокруг единой и сквозной через всю главу темы — творческой и личной эволюции автора-рассказчика. К тому же справедливо за-

метил Я. С. Билинкис: „Утверждение (на первый взгляд, естественное и неоднократно высказывавшееся), что житейское в облике автора *Онегина* от начала к концу романа резко идет на убыль, проверки не выдерживает. Как раз последняя, восьмая, глава и начинается, заканчивается глубоко личными признаниями поэта”²⁹.

Названные особенности в совокупности позволяют говорить о новом качестве активизации лирического субъекта в последней главе романа и даже — об известной автономизации авторского начала в ее художественной реальности.

Автономизация авторского начала, во-первых, приводит к качественному отличию образно-стилистического строя последней главы от предшествующих, в том числе и *Путешествия*. Если в *Путешествии* образно-стилистический строй авторского и онегинского миров существенно разнился, то в VIII главе он уже представляет собою интегральное единство — тот вырастающий из стилевой разнопланности и постоянных нарушений лексико-стилистической однородности синтез, который Н. К. Гей с полным правом назвал „монизмом поэтического стиля” Пушкина³⁰. Утрата Онегиным своей образно-стилистической индивидуальности (своего строя и манеры) означает в данном случае окончательное переключение его Пушкиным в плоскость художественной реальности. Из собеседника и приятеля Онегин превращается для автора только в героя определенного типа, полностью включенного в созданный автором романский мир и не выходящего за его пределы, не участвующего в не-романской жизни лирического субъекта.

Во-вторых, автономизация авторского начала и присутствия в последней главе, по очень интересному предположению Я. С. Билинкиса, имела целью закрепить демиургическую роль художника относительно эстетической реальности³¹. По мнению ученого, в процессе создания романа, по мере высвобождения героев и созданной художником реальности из-под его творческой воли, перед Пушкиным, может быть неосознанно или не вполне осознанно, встала проблема „тройственного соотношения”: жизнь — творец — творчество. Развитие искусства XIX и XX веков, как показывают примеры наиболее крупных и теоретически мыслящих художников, все острее ставило перед ними проблему „собственной силы искусства, особых его ресурсов”, в том числе — проблему творца. Каким он должен быть? создателем или „секретарем-протоколистом” (Бальзак) законов, диктуемых саморазвитием эстетической реальности? Я. С. Билинкис пишет: „Рождение у него (Пушкина. —

²⁹ Я. С. Билинкис, *Об авторском присутствии в „Евгении Онегине”*, „Известия АН СССР” 1975, (Отделение языка и литературы) т. 34, № 6, стр. 520.

³⁰ Н. К. Гей, *Художественный синтез в стиле Пушкина*. В кн.: *Современные проблемы языкознания и литературоведения*, Москва 1974, стр. 255 - 263.

³¹ Я. С. Билинкис, указ. раб., стр. 515 - 522.

Р. П.) романа с лицами, что-то словно бы отчуждавшими ради объективности своего существования от создавшего их художника, обретавшими непреложность собственного бытия, полно было для Пушкина значения чрезвычайного. Оно органически вызывало у него потребность охранить высокое равновесие жизни, оберечь положение и место автора как первотворца, придать просто человеческому, даже просто житейскому в себе новую силу и новую действительность. Вот почему так многократно открывается в *Евгении Онегине* связь героев с опытом и судьбой поэта. Вот отчего так интимно является здесь сам Пушкин”³².

Повествовательные тенденции, столь ярко проявившиеся в строе последней главы романа, чрезвычайно значительны и сами по себе, и особенно по тем общим принципам пушкинской эстетики и даже философии творчества, которые за ними вырастают.

Однако рассмотрение романа в художественном контексте болдинского сентября неизбежно приводит к вопросу: нет ли внутренней взаимосвязи между нарастанием самоутверждающего авторского начала в *Евгении Онегине* и его полным, казалось бы, отсутствием в параллельно создававшихся *Повестях Белкина*?

Если „старый” автор, лично, творчески и житейски входящий в ткань романа, действительно и безусловно противостоит „новому”, Белкину, как простому передатчику услышанных историй, лично и житейски для них нейтральному, то непреложность собственного бытия героев белкинских повестей должна была стать для авторского самоутверждения Пушкина фактором не менее значимым, чем „отчуждающее” воздействие героев романа в стихах.

Если же за повествовательными тенденциями последней главы романа действительно вырастает общая закономерность пушкинской эстетики, то ее проявление не может ограничиться единичным творческим фактом, и в таком случае противостояние авторского выражения и присутствия в *Евгении Онегине* и *Повестях Белкина* не может быть ни абсолютным, ни безусловным.

Характер рассказчика и организации повествования *Барышни-крестьянки* заставляет склониться к последнему предположению.

Следует заметить, что повествователь *Барышни-крестьянки* изменяется по сравнению с первыми повестями цикла. В отличие от *Гробовщика*, его стилистическое выражение и присутствие в повести четко и постоянно. В этом смысле тип рассказчика *Барышни-крестьянки* является продолжением организационно-стилистического принципа, найденного в *Станционном смотрителе*. Однако, в отличие от *Станционного смотрителя*, рассказчик *Барышни-крестьянки* лишен лично-биографических черт, обрисовывающих определенную фигуру, и в таком смысле будущая девица К. И. Т. гораздо условнее будущего титулярного советника А. Г. Н. и как личность, и так повествова-

³² Там же, стр. 522.

тель. С другой стороны, бóльшая по сравнению со *Станционным смотрителем* условность этого рассказчика придает бóльшую однородность характеру присутствия его в повести, раскрывающему только интеллектуально-творческий облик данного повествователя.

Современное пушкиноведение уже отмечало известную условность конкретных рассказчиков *Повестей Белкина*, т.е. того, что их фигуры не скрывают „рожи сочинителя” (по шутовой терминологии Достоевского) и сия последняя выражается чаще всего стихией юмора или лирической струей, совершенно не совпадающими с интеллектуальными, творческими и мировоззренческими возможностями рассказчиков. Далеко не случаен факт, что наиболее отчетливо такое несовпадение демонстрируют повести, рассказанные девицей К. И. Т., — *Барышня-крестьянка* и *Метель*³³.

Наибольшая, в пределах белкинского цикла, условность рассказчика *Барышни-крестьянки* недвусмысленно обнаруживает стилистическое присутствие автора в сказовых партиях текста. Обнажение приема вполне закономерно приходится на данную повесть. До возникновения фигуры Белкина, т. е. для *Гробовщика* и *Станционного смотрителя*, не вставал вопрос о том, „рожа” какого „сочинителя” проглядывает в повествовании. *Барышня-крестьянка* — первая собственно белкинская повесть — такой вопрос неизбежно ставит, причем не только в исследовательском, но, думается, и в авторском плане, принуждая „старого” автора, Пушкина, найти свое художественное (в том числе и стилистическое) соотношение с „новым” автором, Белкиным, в пределах конкретной, „создаваемой” последним эстетической реальности.

Вот почему повествовательный строй и характер авторского начала в *Барышне-крестьянке* представляются показательными для проблемы „Пушкин — Белкин”, особенно если учесть повторное использование Пушкиным найденного в этой повести типа повествования и рассказчика.

Отличительная особенность повествования *Барышни-крестьянки* заключается в том, что очевидной условности рассказчика сопутствует включение в его комментарии или непосредственное обращение к читателю таких элементов, которые позволяют однозначно закрепить за данными фрагментами повествования пушкинское авторство и стилистическое присутствие.

Наиболее выразительны с указанной точки зрения отступление об уездных барышнях и небольшое, не без доли иронии сделанное, изложение творческих установок повествователя. Проблематика и поэтическая структура обоих отступлений столь очевидно перекликается с соответствующими партиями *Евгения Онегина*, что трудно не усмотреть за этим приемом осознанную пушкинскую самоидентификацию.

Типологическая характеристика уездных барышень в первом из них, откры-

³³ См., в част., изложение доклада Н. И. Михайловой. — „Научные доклады высшей школы. Филологические науки” 1975, № 2, стр. 126.

вшая органическую близость образов Лизы Муромской и Татьяны Лариной, а также взаимосвязанность проблематики повести и романа в стихах, свидетельствует о принципиальном значении этой характеристики для Пушкина. Такого рода проблемное сходство само по себе является приметой авторства. Оно подтверждается и тем, уже отмеченным ранее, фактом, что все пункты характеристики уездных барышень и самая их (пунктов) последовательность имеют четкие параллели (соответствия) во II главе *Онегина*. В результате отступление *Барышни-крестьянки* в идейно-художественном плане звучит как резюмирующая реминисценция из романа, а в плане повествователя — как пушкинская автореминисценция, ироническая тональность которой чуточку вуалирует самоидентификацию автора.

Тот же прием повторяется и во втором отступлении рассказчика.

„Если бы слушался я одной своей охоты, то непременно и во всей подробности стал бы описывать свидания молодых людей, возрастающую взаимную склонность и доверчивость, занятия, разговоры; но знаю, что большая часть моих читателей не разделила бы со мной моего удовольствия. Эти подробности, вообще, должны казаться приторными, итак, я пропущу их, сказав вкратце, что не прошло еще и двух месяцев, а мой Алексей был уже влюблен без памяти, и Лиза была не равнодушнее, хотя и молчаливее его” (VI, 158).

Нетрудно заметить, что, так сказать, декларативная часть этого отступления представляет собою парафразу XII - XIV строф III главы *Евгения Онегина*. Изложенные с долей шутки художественные вкусы повествователя *Барышни-крестьянки* в принципе аналогичны той манере „романа на старый лад”, заполненного подробностями чувств и повседневных происшествий, план которого, тоже с известным оттенком иронии, изложил Пушкин в XIV строфе.

Перскажу простые речи
Отца иль дяди-старика,
Детей условленные встречи
У старых лип, у ручейка;
Несчастной ревности мученья,
Разлуку, слезы, примиренья,
Поссорю вновь, и наконец
Я подведу их под венец ... (V, 61)

Как и в *Евгении Онегине*, автор декларации в *Барышне-крестьянке* подчеркивает несовпадение личных вкусов с требованиями читателей или литературной модой и с лукавым смирением им подчиняется, в полном соответствии тому, как откладывал автор романа реализацию своего плана на будущее.

Авторская значимость совпадения всех компонентов декларативного заявления *Барышни-крестьянки* со строфами *Евгения Онегина* возрастает потому, что сюжетная схема этой белкинской повести представляет собою частичное воплощение задуманного Пушкиным „романа на старый лад”.

В результате реминисценция и парафраза из *Онегина* становятся в *Барышне-крестьянке* одним из способов Пушкина приоткрыть „рожу сочинителя”, т. е. приметамы его авторского присутствия в повествовательной структуре повести.

Не менее выразительна с точки зрения авторского присутствия и практическая, условно говоря, часть художественного кредо рассказчика *Барышни-крестьянки*. Она обнаруживает — и притом подчеркнуто — его активность в структурной и стилистической организации повествования.

„Эти подробности, вообще, должны казаться приторными, итак, я пропущу их, сказав вкратце, что не прошло еще и двух месяцев, а мой Алексей был уже влюблен без памяти, и Лиза была не равнодушнее, хотя и молчаливее его”. Приведенный фрагмент отступления, особенно подчеркнутая его часть, с одной стороны, дает авторский ключ к поэтической манере повести. Согласно ему, подробности чувств и переживаний героев редуцируются в авторском повествовании до называния общих эмоционально-психологических состояний этих героев, но в то же время как бы подразумеваются за авторскими „пропусками”, образуя потенциальный психологический подтекст, но не структурного уровня, а плана восприятия. Обнаженная и оговоренная в данной части отступления творческая установка автора открывает эстетический смысл ряда разбросанных в повести комментариев рассказчика. Например: „Мало-помалу предалась она (Лиза. — Р. П.) сладкой мечтательности. Она думала... но можно ли с точностью определить, о чем думает семнадцатилетняя барышня, одна, в роще, в шестом часу весеннего утра? Итак, она шла, задумавшись, по дороге, осененной с обеих сторон высокими деревьями, как вдруг прекрасная легавая собака залаяла на нее” (VI, 153). При всей шутовщести этот и подобные комментарии не только реализуют творческую установку автора, но и выполняют функции сигналов „пропуска”, побуждая читателя к восполнению последнего тем вариантом потенциального психологического ряда, который подсказывает ему воображение. Но установка на сотворчество читателя и „нагота” „быстрой” повести, четко заявленные в декларации рассказчика *Барышни-крестьянки* и реализованные в ее повествовательной структуре, составляют фундаментальные положения пушкинской концепции прозы. Следовательно, и в данном случае авторство и активное присутствие Пушкина в повествовании оказываются несомненными.

С другой стороны, ключ к поэтической манере *Барышни-крестьянки* выразителен еще и потому, что демонстрирует активную роль повествователя в структурной и стилистической организации произведения. Если повествователь говорит, что „пропускает” подробности и вместо них сообщает „вкратце” их результат, важный для развития событийного ряда, то он тем самым на глазах читателя организует эстетическую реальность в ее конкретном структурно-стилистическом виде.

Специфика повествовательного строя *Барышни-крестьянки*, в частности

анализированных отступлений, позволяет уточнить вопрос не только об авторстве Пушкина в соотношении „Пушкин — Белкин”, но и об индивидуально-стилистическом выражении Пушкина в этом соотношении.

Кардинальное отличие романа в стихах, как и всех поэтических созданий Пушкина, от его прозы исследователи усматривают в том, что лирическое „я” *Онегина*, лично и житейски четко выраженное, стилистически и структурно организует произведение, творя на глазах читателя эстетическую реальность, тогда как в прозе лицо автора, по выражению С. Бочарова, „редуцировано”, вынесено в подтекст³⁴. Однако, тот же С. Бочаров, развивая точное определение А. Григорьева, показал, что Белкин явился для Пушкина композиционно-структурной фигурой, стилистически не реализованной в повестях. „Новый” автор, Белкин, „безлик” и „структурно-прозрачен”: как „мера и отношение” к действительности, он ограничивает „старого” автора, Пушкина; как „безликость” и „структурно-прозрачная” величина, он не создает маски и открывает автору-Пушкину доступ в стихию русской прозы в качестве ее эстетического организатора и исследователя³⁵.

Белкин, как показывает приведенный материал, действительно стилистически не реализован в повестях. Однако, настойчивая, хотя и не бросакая, авторская самоидентификация Пушкина в *Барышне-крестьянке* позволяет говорить по крайней мере о разной степени „редуцированности” лица автора в отдельных повестях цикла. По сравнению с *Евгением Онегиным*, лицо это в *Барышне-крестьянке* несомненно редуцировано в том смысле, что не включает житейски-личностного облика автора. Но творческое лицо и присутствие Пушкина в ней вовсе не подтекстны.

Кроме отступлений, о которых шла речь, свидетельством тому иронический комментарий автора-повествователя. Обнаруживаемый на его уровне способ мышления не просто выходит за пределы культурной ориентации и интеллектуальных возможностей условного рассказчика *Барышни-крестьянки* или Белкина, но носит характерную печать творческой индивидуальности Пушкина.

Например: „Англоман выносил критику столь же нетерпеливо, как и наши журналисты” (VI, 146); „...шутки поверхностного наблюдателя не могут уничтожить их существенных достоинств, из коих главное: особенность характера, самобытность (*individualité*), без чего, по мнению Жан-Поля, не существует и человеческого величия” (VI, 148); „Сие да будет сказано не в суд, и не во осуждение, однако же *nota nostra manet*, как пишет один старинный комментатор” (VI, 148); „словом, Настя была в селе Прилучине лицом гораздо более значительным, нежели любая наперсница во французской трагедии” (VI, 149).
И т. д.

³⁴ С. Г. Бочаров, *Поэтика Пушкина. Очерки*, Москва 1975, стр. 105 - 115.

³⁵ Там же, стр. 138 - 139, 146 - 157.

В общем-то нетрудно заметить, что в половине приведенных примеров ирония откровенно двунаправленна, т. е. захватывает оба члена сравнения. В контексте фразы „Англоман выносил критику столь же нетерпеливо, как и наши журналисты” иронической оценке подлежит в первую очередь способ реакции Муромского, но — через него — в равной степени и уровень современной журнальной полемики. Такого рода обратные связи, возникающие между членами сравнения в ироническом контексте комментариев, порождают те внетекстовые (относительно *Барышни-крестьянки*) ассоциации, которые неизбежно приводят к определенным художественным или публицистическим размышлениям Пушкина болдинской поры. Естественно, что иронический комментарий в таком случае перерастает функции стилистического приема и одновременно становится проявлением принципа мышления автора, художественным (текстовым) отражением его интеллектуального облика и творческой индивидуальности.

Подводя итог, можно сделать несколько выводов.

Во-первых, самоутверждающая авторская тенденция, столь явственная в VIII главе *Онегина*, находит полное соответствие в повествовательном строе *Барышни-крестьянки*, где выражена самоидентификацией Пушкина с ее условным повествователем. Это, в свою очередь, обозначает, что несколько завалярованная, но настойчивая активизация авторского присутствия в белкинской повести именно как пушкинского имела целью проявить соотношение „старого” и „нового” авторов в пределах конкретной эстетической реальности и, следовательно, даже в этих пределах охранить место и роль художника как первотворца и данной реальности, и ее „автора”, т. е. Белкина.

Во-вторых, для белкинского цикла та же активизация авторского (пушкинского) присутствия в сочетании со стилистической нереализованностью Белкина потребовала по законам художественной логики то посредующее между „старым” и „новым” авторами лицо, которое своим, даже условным, существованием поддерживало бы эффект повествовательной дистанции между Пушкиным и циклом. Не забудем, что конкретные рассказчики появились в *Повестях Белкина* по их завершении. Вполне вероятно, что отличная друг от друга повествовательная структура повестей привела Пушкина к необходимости ввести систему условных рассказчиков как единственный способ придать циклу повествовательную целостность. В ином случае, либо Белкин превращался бы в гениального стилизатора, либо повести утрачивали бы эстетическую достоверность, так сказать, „непретворенных” картин русской повседневной жизни.

В-третьих, наконец, художественный материал последней главы *Онегина* и *Барышни-крестьянки* показывает, что авторское присутствие Пушкина в них корреспондирует и тематически, и функционально. Оказалось, что „я” рассказчика повести не менее активно, чем лирическое „я” романа, хотя и по-

-инному, организует ее структурно и стилистически „на глазах читателя”. Кроме того, повествовательный строй болдинских глав романа родствен всем трем белкинским повестям, написанным в сентябре, художественным содержанием и функциями иронической стихии, также обнаруживающей пушкинскую творческую активность и индивидуальность в каждом из произведений.

Если к перечисленным моментам присовокупить, что поиски повествовательной манеры для белкинского цикла, в частности *Станционный смотритель*, тоже имеют точки соприкосновения с манерой повествования и фигурой повествователя *Евгения Онегина*, а повествовательный строй и рассказчик *Барышни-крестьянки* повторились в *Метели*, то корреспондирующая связь между романом в стихах и белкинским циклом приобретает более широкое и устойчивое значение.

С моей точки зрения, она проявляется прежде всего в свойственном повествовательному строю каждого из произведений принципе сочетания свободной импровизации рассказчика со строгой организацией повествования.

Потенциальный намек на связь такого рода содержит одна из ранних работ Б. Эйхенбаума. Анализируя „элементы сказительства и живой устной импровизации”, создающие „иллюзию живого сказа” в белкинском цикле, исследователь в то же время делает показательное замечание о *Евгении Онегине*: „Непринужденность тона вместе с ритмической скованностью речи действует как высшая степень свободной импровизации”³⁶. Действительно, оба произведения демонстрируют сходный повествовательный принцип: ориентированность на определенный тон рассказчика, на его свободную, живую манеру общения с читателем, — импровизационную в *Онегине* и сказовую в *Повестях Белкина*.

С другой стороны, в обоих произведениях непосредственность живого повествования равным образом, хотя и разными способами, „скована”, т. е. подчинена строгой системе его организации. В данном смысле ритмическая упорядоченность стихотворной речи в принципе (именно и только в принципе) эквивалентна, функционально равнозначна, во-первых, системе рассказчиков *Повестей Белкина*, упорядочивающей стихию сказовых тонов, а во-вторых, закону „нагой”, „суровой” простоты, составляющему непреложное стилистическое начало пушкинской прозы.

Такого рода корреспондирующая связь между широко понятыми принципами структурно-повествовательной организации романа в стихах и белкинского цикла является, на мой взгляд, отражением эстетического единства творчества художника, отражением сложных, динамичных, иногда разнопланнных, но все-таки единых законов его художественного мышления.

³⁶ Б. Эйхенбаум, *Иллюзия сказа*. В кн.: Б. Эйхенбаум, *Сквозь литературу*, Ленинград 1924, стр. 154.

Подтверждением тому может служить также одна из отмеченных Б. Мейлахом закономерностей творческого процесса Пушкина. Исследователь пишет, что художник открыл в романе в стихах следующие „идейно-эмоциональные сферы, или лучше сказать, контексты: 1) контекст, в котором сами герои раскрывают свои мысли и чувства; 2) контекст авторского анализа и оценок мироощущения, характеров, поведения героев; 3) контекст читательского „соучастия”. И дальше: „Открытая Пушкиным в *Евгении Онегине* система контекстов „герой — среда — автор — читатель” нашла свое развитие и в других произведениях, особенно в таких, как *Домик в Коломне*, *Медный всадник*, и в иной, более сложной форме — в *Повестях Белкина* и *Капитанской дочке*³⁷.

То, что исследователь называет „контекстом”, полностью соответствует понятию „структурный” уровень применительно к конкретному произведению и понятию „художественный принцип мышления” применительно к системе творчества писателя. „Система контекстов” в таком случае дает доминантные признаки идейно-поэтической структуры произведения, которые всегда отражают ведущие принципы художественного мышления автора. Поэтому осложненное развитие в *Повестях Белкина* открытых в романе принципов структурной организации (в широком их понимании) не только ставит под сомнение тезис о концептуальной противоположности поэтических и прозаических созданий Пушкина с точки зрения поэтики, но именно их поэтическую соотносимость заставляет считать закономерным явлением системного единства творчества художника.

Творчество Пушкина болдинской осени 1830 года демонстрирует такое единство, может быть, наиболее ярко и убедительно.

Характерной особенностью этого единства является поразительная динамичность его развития, имея в виду не только интенсивность, но качественные признаки творческой системы. Особого рода динамичность возникает в данном случае вследствие вариативного исследования художником ведущей проблемы на разном материале и в произведениях разных жанров, из которых открывает новые аспекты проблемы или рождает новые вопросы, а их вариативная постановка в очередных произведениях образует корректирующий контекст для понимания уже созданных, подводя в совокупности к необходимости решения следующих генеральных проблем. В результате устанавливаются чрезвычайно тесные и подвижные проблемно-поэтические взаимосвязи между всеми произведениями. В частности, творчество болдинского сентября обнаружило органическую взаимосвязанность таких тематически и жанрово разнородных созданий, как сказки, *Повести Белкина* и роман в стихах, на

³⁷ Б. С. Мейлах, *Талант писателя и процессы творчества*, Ленинград 1969, стр. 142, 143.

основе динамического развития генеральной для данного периода идейно-художественной проблемы — русской демократической жизни — как интегрирующего начала этого творчества.

3

Может быть, характер, доминантной идейно-художественной проблемы и связанное с нею формирование новой эстетической программы в известной степени объясняют сравнительно небольшой объем лирики в сентябрьском творчестве. Четыре стихотворения, два из которых — *Бесы* и *Элегия* — открывают, а два — *Труд* и *Ответ Анониму* — завершают творческий календарь сентября, как бы опоясывая его, при всей своей тематической и поэтической разнопланности также оказываются органическими элементами художественной системы, возникающей в болдинскую осень.

Сложная идейно-поэтическая структура *Бесов*, как уже было сказано, включает в себе, в невероятно сконцентрированном виде, все основные проблемно-художественные тенденции сентябрьского творчества, как бы предваряя их развитие.

Кроме того, единство лирического субъекта *Бесов* и *Элегии* позволяет рассматривать стихотворения не как противостояние контрастных эмоционально-этических состояний поэта³⁸, а как диалектическое единство, именно в своей взаимосвязанности и противоречивости выражающее существо мироотношения автора. Как бы ни прочитывалась философская символика *Бесов*, но в любом случае стихотворение это остается воплощением трезвой и суровой (или трагичной) „мысли и страдания”, т.е. самой „жизни”, если переходить на поэтические формулировки *Элегии*. В свою очередь философско-этический, но отнюдь не облегченный, оптимизм *Элегии* как раз и содержит тот гармонический пушкинский катарзис, которого так, казалось бы, недостает в *Бесах*.

С другой стороны, уже названная ранее соотносимость *Элегии* с тематически и эмоционально близкими мотивами VIII главы *Евгения Онегина* открывает еще одну особенность в поле взаимоотношений болдинской творческой системы. Речь идет о том, что к произведениям „крупных” жанров тяготеют некоторые лирические стихотворения, перекликающиеся с ними тематически или определенными сторонами проблематики и поэтики и составляющие своеобразный сопутствующий лирический ряд. Эта особенность отчетливо выступает в творчестве Пушкина двух последующих месяцев. Однако и завершающие сентябрь стихотворения весьма выразительные с указанной точки зрения.

Труд естественно тяготеет к роману в стихах как поэтическое прощание

³⁸ Д. Д. Благой, указ. раб., стр. 470 - 488.

с ним. Вместе с тем стихотворение это — проникновенный анализ поэтом того, уже необязательно связанного с конкретным фактом творческой биографии, душевного состояния, которое всегда переживает художник, „окончив ... труд многолетний”. Торжественный гекзаметр и пентаметр, с одной стороны, кажутся размером, единственно адекватным субъективной значительности момента („миг вождеденный настал”), а с другой — в точном значении слова — формально уравнивают, сглаживают остроту тревожных и противоречивых ощущений, томящих творца.

Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня?
Или, свой подвиг свершив, я стою, как поденщик ненужный,
Плату приявший свою, чуждый работе другой?
Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи,
Друга Авроры златой, друга пенатов святых? (III, 184)

Тот же элегический дистих появится в первых произведениях болдинского октября (*Царскосельская статуя*, *К переводу „Илиады”*) и повторится еще не раз (*Рифма* и *Отрок* — в октябре, *На перевод „Илиады”* — в ноябре)³⁹. А эмоциональная гамма столь интимного, казалось бы, признания Пушкина, завершившего свой труд, находит соответствие в не менее интимном признании другого творца — Моцарта:

(...) Сел я тотчас
И стал писать — и с той поры за мною
Не приходил мой черный человек;
А я и рад; мне было б жаль расстаться
С моей работой, хоть совсем готов
Уж Requiem. (V, 365)

Сходство этих признаний увеличивается одинаковым в каждом из них отношением к творчеству как сочетанию вдохновения и труда. „Сын гармонии”, Моцарт пишет *Реквием* на заказ; называет его прозаически „работой”, но в то же время считает „вольным искусством”, а себя — исполнителя заказов — относит к числу „избранных, счастливых праздных, пренебрегающих презренной пользой, единого прекрасного жрецов” (V, 367 - 368). В пушкинском признании те же несовместимые, на первый взгляд, критерии оценок выражаются оппозицией высокого лексико-стилистического строя и размера, с одной стороны, и прозаического образного ряда, с другой.

Или, свой подвиг свершив, я стою, как поденщик ненужный,
Плату приявший свою, чуждый работе другой?

³⁹ Все эти стихотворения, включая и *Труд*, Н. Н. Петрунина и Г. М. Фридендер относят к античному жанру надписи и считают „опытами” пушкинского „состязания с дельфинами”. См.: Н. Н. Петрунина, Г. М. Фридендер, *Над страницами Пушкина*, Ленинград 1974, стр. 68. Что касается *Труда*, то его, так сказать, экспериментально-состязательная установка весьма сомнительна.

Однако в обоих признаниях противоположные критерии оценок не только совмещаются, но образуют органическое единство, сложное, но нерасторжимое. В *Труде* оно достигается тем, что прозаичность семантического ряда „поденщик — плата — работа” уравновешена высокими постпозиционными эпитетами „приявший — чуждый”, а также открывающим ряд и семантически оппозиционным ему деепричастным оборотом „свой подвиг свершив”. В „маленькой трагедии” аналогичная нерасторжимость создается равновеликостью и равнозначностью самооценок Моцарта обоих планов.

Кроме того, поэтический самоанализ в *Труде* эмоционального состояния, сопутствующего определенным творческим моментам, невольно воспринимается как своего рода вопрошающий корректив к той катарзисной функции искусства, которую оно обретало в *Элегии*. Именно как корректив, потому что он не ставит под сомнение ни „упоение гармонией”, ни счастье творения, но психологически осложняет внутреннее соотношение „творец — творчество”.

Наконец, грусть расставания с трудом, „молчаливым спутником ночи”, потенциально чревата еще одним вопросом — „творец — публика”. Потенциально потому, что субъективное отношение к своему завершеному творению естественно и неизбежно заставляет художника думать о публичном „суде”, т.е. в конкретном случае подводит к такой острой для Пушкина проблеме, как проблема поэта и общества. Едва ли случайно именно эта проблема стала центральной для последнего в сентябрьском творческом календаре стихотворения *Ответ Анониму*.

В составе лирического цикла, объединенного названной проблемой, это стихотворение чаще всего и упоминается в критической литературе ⁴⁰. В *Ответе Анониму* специфика общего для цикла конца 1820 - 1830-х годов проблемного конфликта „поэт — холодная толпа” связана с подчеркнутой личностью, субъективностью его постановки: „не поэт вообще и чернь, а поэт Пушкин и общество” ⁴¹. Из логики аналитических размышлений Я. Л. Левковича, приведенных по другому поводу, вытекает, что *Ответ Анониму* занимает своего рода промежуточное положение между обнаженной „уязвимостью Пушкина, человека и поэта”, вылившейся горькими словами *Воспоминания* (1828), и гордой декларацией творческой независимости в сонете *Поэту* (1830). Промежуточное, ибо в *Ответе Анониму* „Пушкин объяснил, почему свою уязвимость, человеческую боль поэт не должен выносить на суд „хладного”, т.е. равнодушного и безжалостного света” ⁴².

⁴⁰ См., напр.: Н. Л. Степанов, *Лирика Пушкина. Очерки и этюды*, Москва 1974, стр. 85.

⁴¹ Я. Л. Левкович, *Воспоминание*. В кн.: Стихотворения Пушкина 1820 - 1830-х годов, Ленинград 1974, стр. 119.

⁴² Здесь следует сделать оговорку. Говоря о первой заявке в *Воспоминаниях* и *Ответе Анониму* на гордую независимость, декларированную в сонете *Поэту*, Я. Л. Левкович объединяет первые два стихотворения, но имеет в виду прежде всего *Воспоминания*, которое

О „реальных жизненных очертаниях”, которые приобретает в этом стихотворении конфликт поэта и „любителей искусств”, и об „окрашенном просветленной горечью стоицизме” как об индивидуальной, свойственной данному стихотворению лирической тональности конфликта — пишет Н. Н. Петрунина, связывая *Ответ Анониму*, через посредство всего цикла о поэте, с выработыванием Пушкиным новой жизненной и творческой позиции в 1830-е годы⁴³.

Н. В. Измайлов уже определенно и непосредственно включает *Ответ Анониму* в проблемно широкий цикл, „где ставилась тема ... об отношении поэта, а в более общем смысле — выдающейся мыслящей личности — к окружающему его обществу, о месте этой личности в историческом процессе, о непонимании обществом ее значения и роли — будь это полководец, поэт, политический деятель, как Радищев, или непризнанный пророк, изображенный в *Страннике*, т.е. всякий одинокий борец против тяготящих его общественных условий”⁴⁴.

При таких интерпретациях проблемно-тематические связи от *Ответа Анониму* тянутся и к лирическим медитациям конца 1820-х — начала 1830-х годов, явившихся „актами нравственного самосознания” переломного периода (в частности, к *Воспоминанию*)⁴⁵, и к *Моцарту и сальери*⁴⁶, и к *Египетским ночам*⁴⁷.

Отмеченные исследователями проблемно-тематические аспекты и связи убедительно свидетельствуют о системности и широко понятой циклизации творчества Пушкина конца 20-х и 30-х годов.

Вместе с тем системное единство творчества болдинской осени 1830 года позволяет уточнить и место *Ответа Анониму* в проблемных циклах, и специфику его имманентной проблематики.

Внутри этого единства обнаруживается, если можно так выразиться, неслучайность подчеркнуто интимного, лично-биографического, эпистолярного характера стихотворения. Интимность самоанализа в *Труде* и обозначенная в нем творчески-психологическая пауза — „чуждость работе другой” по окончании „труда многолетнего” — естественно и необходимо преломляются личностной обнаженностью *Ответа Анониму*, который оказывается одновременно и пограничьем, и переходом от собственно художественного творчества к эпистолярному — к письмам П. А. Плетневу (29 сентября) и Н. Н. Гон-

и является предметом анализа в статье. Оговорка же эта необходима потому, что сонет *Поэту* написан раньше (1 июня 1830) *Ответа Анониму*.

⁴³ Н. Н. Петрунина, *Полководец*. В кн.: Стихотворения Пушкина 1820 - 1830-х годов, Ленинград 1974, стр. 303.

⁴⁴ Н. В. Измайлов, *Очерки творчества Пушкина*, Ленинград 1975, стр. 239.

⁴⁵ Я. Л. Левкович, указ., раб., стр. 118 - 119.

⁴⁶ Н. В. Измайлов, указ. раб., стр. 223; Н. Н. Петрунина, указ. раб., стр. 304.

⁴⁷ Н. Л. Степанов, указ. раб., стр. 85.

чаровой (30 сентября). Кроме того, все три ответа — и стихотворный Анониму, и другу, и невесте — объединяет одна и та же мысль, общая тема, так остро волновавшая Пушкина в эти месяцы, — мысль о предполагаемом браке ⁴⁸.

Ведь и центральная часть *Ответа Анониму* (13 - 25 строки), которую почти все исследователи рассматривают автономно, включена именно как часть, в размышления Пушкина о реакции толпы на человеческое счастье и жизнь личности, в частности, поэта. Несоразмерность тематических пластов является в данном случае, как и вообще в поздней лирике поэта, признаком не проблемной иерархии, а лирической композиции, выражающей доминирующую роль аналитического начала в структуре произведения ⁴⁹.

Целостная структура *Ответа Анониму* также образована спиралеобразным развитием лирической мысли, отталкивающейся от конкретного факта частной жизни поэта, — к аналитическому обобщению жизненной и творческой позиции поэта в обществе, а от него — вновь возвращающейся к конкретным фактам, приобретающим уже иное звучание.

Под конкретным фактом в данном случае имеется в виду не столько повод — анонимное стихотворение с пожеланием счастья поэту в связи с известием о его помолвке, — сколько сами размышления Пушкина о предстоящей женитьбе и столь страстно желанном им счастье. Повод тоже должен был получить особый отзвук в душе поэта, чтобы вызвать стихотворный ответ, сердечная признательность которого далеко выходит за обычные формы вежливости („благодарю душою умиленной“).

Как показывают биографические материалы, доброжелательность анонима слишком ярко контрастировала с тем отсутствием участия и даже настороженностью, с которыми близкое окружение Пушкина, включая и друзей, отнеслось к его предполагаемому браку ⁵⁰. С другой стороны, именно анонимностью, т.е. бескорыстной доброжелательностью, повод этот обострил опасе-

⁴⁸ О единстве эмоционально-психологического мироощущения Пушкина, проявившегося в письмах и творчестве болдинского периода, писал В. С. Узин в цитированной ранее книге (стр. 47).

⁴⁹ Характерными чертами композиции лирических стихотворений Пушкина 1830-х годов являются: „движение лирической темы негладкое, беспокойное, через всплески чувств к размышлениям и рождению нового чувства“; „несоразмерность, диспропорциональность тематических отрывков, частей, строф“, фрагментарность. См.: Д. К. Мотольская, К. И. Соколова, *К вопросу о композиции лирического стихотворения (На материале лирики Пушкина 1830-х годов)*. В кн.: Русская литература и общественно-политическая борьба XVII - XIX веков. Ученые записки Ленинградского педагогического института, 1971, т. 414 стр 152, 153. Отмеченные исследователями особенности выражают, как говорит Г. Д. Гачев, „господство мысли“ в структуре поздней пушкинской лирики. См.: Г. Д. Гачев, *Содержательность художественных форм*, Москва 1968, стр. 149.

⁵⁰ См. напр.: Д. Д. Благой, *Погибельное счастье*. В кн.: И. Ободовская, М. Дементьев, *Вокруг Пушкина*, Москва 1975, стр. 34 - 36.

ния поэта перед профанацией счастья, которой, по справедливому замечанию Д. Д. Благого, грозило жадное любопытство света, „толпы”, к его интимному миру.

Бескорыстное, деликатное и сердечное участие человеку в счастье!

Отсутствие его так часто и болезненно ощущал поэт в сложных перипетиях своей судьбы, и это качество он с необычайной настойчивостью выдвигает в 1830-е годы как высший критерий человечности, как фундаментальный „залог величия” личности. В. В. Гиппиус справедливо заметил по другому поводу, что Пушкин пересмотрел категорию „сострадание”: способность человека сопереживать другому в страдании является несомненным признаком гуманистичности; но признаком, гораздо более высоким и редким является способность к сопереживанию счастья другого⁵¹. Может быть, секрет того неотразимого, но трудно поддающегося дефинициям впечатления, которое производят строки знаменитого стихотворения „Я вас любил: любовь еще, быть может ...”, состоит именно в том, что оно воплощает собою редчайший человеческий талант „со-счастия”, так парадоксально противостоящий эгоизму любви, который даже Л. Толстому казался необходимым и неизбежным элементом счастья личности. Этот высший критерий человечности у Пушкина, самого эллинского из русских писателей XIX века, удивительно совпадает с выводом самого „византийского”⁵² из русских писателей — Достоевского, пришедшего в трагических размышлениях над природой человека к убеждению, что достигшая своего высшего развития личность не найдет ничего иного для своего „я”, как „отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно”⁵³.

Итак, конфликт „поэт и толпа” встает в *Ответе Анониму* в вариативном изменении — „поэт-человек и толпа”. Конфликтное столкновение личного, человеческого бытия поэта и „любителей искусств” развивается здесь не только в плоскости общественно-эстетической судьбы творца, но и в плоскости взаимоисключающих друг друга этических уровней и критериев отношения к его личной судьбе. Частное и общее, индивидуальное и закономерное переплетаются при такой постановке проблемы чрезвычайно сложно, отражая чрезвычайную сложность этического положения в обществе личности, достигшей высшего уровня развития человечности, но остающейся притом просто

⁵¹ В. В. Гиппиус, *От Пушкина до Блока*, Москва — Ленинград 1966, стр. 21.

⁵² Понятия „эллинский” и „византийский” использую в данном случае в том значении культурно-психологического типа мироотношения, которое придает им С. Аверинцев. См.: С. Аверинцев, *На перекрестке литературных традиций. (Византийская литература: истоки и творческие принципы)*, „Вопросы литературы” 1973, № 2; С. Аверинцев, *Славянское слово и традиции эллинизма*, „Вопросы литературы” 1976, № 11.

⁵³ Ф. М. Достоевский, *Записная книжка 1863 - 64 годов*. В кн.: *Неизданный Достоевский*, т. 83, Москва 1971, стр. 173.

человеком, жаждущим счастья и „со-счастия”, и имеющим другое „погибельное счастье” — быть поэтом.

Переход в структуре стихотворения лирической мысли от конкретного факта частной жизни к общей закономерности органичен и в то же время показателен.

Вниманья слабого предмет уединенный,
К доброжелательству досель я не привык —
И странен мне его приветливый язык.
Смешон, участия кто требует у света!
Холодная толпа взирает на поэта,
Как на заезжего фигляра ... (III, 179)

Градация „я” (первые три строки) — „человек” (четвертая) — „поэт” (две последние) соотнесена с одним постоянным критерием — „участие”: „к доброжелательству не привык” „я”; любой человек, рассчитывающий на участие света, „смешон”; тем более — поэт.

Неотделимость в Пушкине человека от поэта, так сказать, троекратно обостряет драматизм конклюзии стихотворения:

(...) Но счастье поэта
Меж ними не найдет сердечного привета,
Когда боязненно безмолвствует оно ...

Обращает на себя внимание последняя строка. Заключение в ней обстоятельное уточнение как будто смягчает категоричность и безусловность сделанного ранее вывода о безучастии „толпы” к „счастию поэта”.

В данном случае, мне кажется, Пушкин подошел к той стороне проблемы „творец — публика”, которая выходит за пределы общественно-исторического конфликта поэта со светской чернью, а именно — к устойчивой традиции воспринимать личную жизнь творца как материал его творчества, отождествлять жизнь и творчество художника.

При всей неразрывности человека и творца в художнике, эти два начала в его личности и жизни все-таки не взаимозаменяемы и ведут к известной двойственности и личности, и жизни.

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен;
Молчит его святая лира;
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.
Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел. (III, 22)

Эти строки 1827 года полемичны прежде всего относительно романтической концепции единства человека и поэта. Но в них уже зафиксирована та двойственность творца, неприятие которой выльется одним из аспектов трагического конфликта Моцарта и Сальери: „Ты, Моцарт, недостойн сам себя” (V, 361).

Не касаясь пока что пушкинского отношения к шеллингианству в „маленьких трагедиях”, здесь тем не менее следует сделать оговорку.

Русские шеллингианцы, поэты-любомудры, в качестве кардинальной эстетической проблемы выдвинули концепцию вдохновенного поэта-жреца, всецело выпадающего из повседневного „низкого” быта, исключительно преданного „высшим” ценностям, осуществляющего и в частной жизни слияние с абсолютном. Как это ни парадоксально, но именно Сальери представляет собою идеального — по шеллингианской шкале оценок — творца. Именно он воплощает так настойчиво искомое любомудрами тождество жизни и творчества; именно он презрительно отверг „низкую” жизнь во имя жреческого служения искусству; именно для него творческий акт превращается в род религиозного экстаза. Программная лирика Хомякова и Веневитинова полностью покрывается творческим кредо Сальери. А Моцарт — именно своим двойным бытием — полностью соотносим и с пушкинской концепцией поэта, запечатленной цитированным стихотворением *Поэт* (1827), и с выводом о закономерной плюралистичности естественного поведения человека, к которому Пушкин пришел в последних главах романа в стихах и в *Барышне-крестьянке*, и с генеральной проблемой *Ответа Анониму*.

В то же время *Ответ Анониму* свидетельствует, что отождествление человека и поэта выходит за рамки литературно-эстетических программ, оказывается устойчивой традицией широкого публичного восприятия художника. Поэтому *Ответ Анониму* — это своего рода тройная защита Пушкиным прав художника (и личных, и каждого творца). Прежде всего — защита двойного бытия поэта, каждая сторона которого (бытия), при всей их сложной переплетенности, имеет свои законы, не подлежащие ни взаимозамещению ни генерализующей экстраполяции. Отсюда естественно вытекает защита права поэта на частную жизнь, на „боязненно безмолвствующее счастье”, в котором поэт — по закону личности — заслуживает участия и „со-счастия”. Наконец, через все стихотворение проходит настойчивая защита этой личной жизни, „счастия поэта”, от притязаний публики сделать их материалом мифотворчества „толпы”.

Глубину и серьезность поставленных Пушкиным вопросов, особенно двух последних, подтверждают драматические, а подчас и трагические судьбы художников (актеров кино — прежде всего) нашего времени.

Все перечисленные проблемы *Ответа Анониму* остроконфликтны, а неразрешенность и даже неразрешимость их обуславливает незавершенность стихотворения.

Следует подчеркнуть, что незавершенность в данном случае — не недоделанность⁵⁴, а осознанный художественный прием, нередкий в зрелом творчестве Пушкина, как и фрагментарность, разновидностью которой незавершенность является⁵⁵. В *Ответе Анониму* этот прием „открытой формы”, разомкнутой структуры, обусловлен той же процессуальностью бытия, для которого конфликт „поэт-человек — публика”, продолжает оставаться актуальным и в сугубо личном, и в общем планах, что и „связь времен” в автобиографических циклах 1830-х годов, где сам принцип исторического обзора, по справедливому утверждению И. М. Тойбина, „не требовал завершенности”⁵⁶.

Иными словами, открытая форма *Ответа Анониму* обусловлена качественными особенностями аналитического начала, организующего его структуру. Жизнь продолжается: и личные тревоги о счастье впереди, и многосоставный конфликт поэта с „холодной” толпой далек от разрешения, — таково конкретное содержание лирической мысли. Вместе с тем процессуальность оказывается признаком не только этого конкретного содержания, но и самого принципа мышления, стремящегося запечатлеть бытие лирического субъекта и мира как динамический процесс. В указанном смысле структурная организация стихотворения может быть рассмотрена в качестве одного из симптомов формирования у Пушкина нового художественного историзма.

Наконец, открытая форма *Ответа Анониму* в известной степени отражает характернейшее качество творческой системы болдинского сентября в целом, а именно — ее разомкнутость.

Процесс кристаллизации новой творческой программы, происходивший в болдинскую осень, еще не завершен. Важнейшим его элементом в сентябрьском творчестве явилось открытие Пушкиным демократического героя и социально-этических конфликтов его жизни.

Это открытие оказалось, в полном смысле слова, ключевым, ибо дало детерминирующие параметры для нового осмысления поэтом дворянского героя и доминирующий аспект художественного исследования современной России.

Но одновременно с этим открытием и связанными с ним новыми идейно-художественными тенденциями возник целый ряд проблем, в пределах сентябрьского творчества не только не разрешенных, но даже не поставленных как

⁵⁴ См.: Я. Л. Левкович, указ. раб., стр. 119.

⁵⁵ Д. Благой, например, пишет: „Намеренную фрагментарность некоторых своих созданий Пушкин даже возводит как бы в особый жанровый вид, придавая им специальное заглавие *Отрывок* (еще чаще указывается это в подзаголовке)”. См.: Д. Благой, *Бездна пространства (о некоторых художественных приемах Пушкина)*. В кн.: Проблемы теории и истории литературы, Москва 1971, стр. 207.

⁵⁶ И. М. Тойбин, „Связь времен” в автобиографической лирике Пушкина 1830-х годов. *Заметки о художественной структуре одного цикла*. В кн.: Вопросы литературы. Метод. Силь. Поэтика, вып. 8, Владимир 1973, стр. 82 - 101.

таковые. Динамика творчества данного периода в своем системном единстве подготавливает их закономерную постановку в последующие месяцы.

Например, изображение демократического героя обнаружило его этическую неоднозначность (*Сказка о Балде, Гробовщик*), уходящую однако корнями в систему социально-общественных отношений и последними детерминированную (*Станционный смотритель*). Таким образом, динамическое становление нового и кардинального для зрелого творчества Пушкина проблемного типа подвело художника к вопросу о социально-общественной истории как „факте и факторе нравов”, т.е. к одному из ведущих вопросов, давших несколько вариативных аспектов творческой работы писателя в последующие болдинские месяцы. Во-первых, мотивы 1812 - 1820-х годов вторгаются в художественную структуру последних повестей белкинского цикла (*Выстрел* и *Метель*) именно как исторические, обнаруживая в данном плане сложную внутреннюю соотносимость с сохранившимися строфами X главы романа в стихах. Во-вторых, „маленькие трагедии” (в частности, *Скупой рыцарь*), с одной стороны, и *История села Горюхина*, с другой, уже непосредственно ставят вопрос о социальной истории, которая теперь включается в число фундаментальных детерминант эстетической системы писателя. В-третьих, от октября к ноябрю выразительно усиливается интерес Пушкина к собственно историческим штудиям и размышлениям (см., напр., *О втором томе „Истории” Полевого*).

Таким образом, творческое открытие сентября оказалось потенциально чревато проблемой, широкое и многосоставное исследование которой в последующие месяцы явилось одним из важнейших элементов, сложившихся в совокупности на перелом и новую творческую программу Пушкина.

Другим важнейшим элементом стала для писателя проблема „дворянский герой и национально-народная Россия”, основные параметры которой тоже потенциально обозначились в сентябрьском творчестве.

Сопоставление Онегина с современной Россией в *Путешествии* и — через любовный конфликт с „русскою душою” Татьяной — с этическими основами национально-народной жизни в VIII главе романа продемонстрировало трагическую отчужденность от них героя времени. *Барышня-крестьянка* положительным разрешением проблемы и счастливой развязкой конфликта подтвердила неизбежную „лишность” героя-дворянина, не умеющего преодолеть этический барьер между собою и национально-народной жизнью или не имеющего основ таковой жизни как органического начала своей личности.

Нетрудно заметить, что за такой постановкой вопроса начинают прорисовываться две внутренне взаимосвязанные, но пока еще — в пределах творчества болдинской осени — автономные проблемы: „личность европейского уровня современной цивилизации и национальные основы жизни” и „герой и человек”. Первая из них влечет за собою исследование инациональной, относительно России, жизни в „маленьких трагедиях”, представляющих в совокупности важнейшие вехи исторического пути, который прошла

Европа и который сформировал ее нынешний общественный облик, а также нравственно-психологический облик современного европейского человека. Вторая из названных проблем порождает этическую доминанту всего октябрьского творчества, разнообразные по материалу и аспектам конфликты которого тем не менее неизбежно и последовательно проверяют „героев” на чело-вечность.

Необходимо подчеркнуть, что перечисленные динамично развивающиеся проблемные связи обнаруживаются только на уровне авторского мышления и системного единства творчества болдинского периода. Сентябрьский этап внутри этого единства представляется периодом художественной постановки ключевых проблем.

PUSHKIN'S LITERARY OUTPUT IN THE PERIOD OF BOLDINOV AUTUMN OF 1830 AS THE PROBLEM AND ARTISTIC CYCLE. SEPTEMBER
(THE SECOND ARTICLE)

by

RITA PODDUBNAIA

Summary

In the present article the author presented an analysis of the systems unity of the Pushkin's literary output of the period of Boldinov autumn of 1830 from the point of view of expansion of "Belkin's world" (i.e. democratic element in the life of Russia of the time) with the analysis of the foundations of national and people's life. In such an interpretation the problems of *Country maid* appears as the original return of Pushkin to the basic collision of the novel *Eugene Onegin* (the conflict of the nobleman hero with the provincial maid close to the national and people's world). Just such an "artistic experiment" allowed the poet to test the potential social possibilities of the hero of the time and at the same time defined the inevitability of dramatic solution of a love conflict of the novel. The comparative analysis of *Country maid* and *Eugene Onegin* in Chapter VIII gave the basis to the juxtaposition of the principal tendency of the narrative specificity of the work and in particular the stylistic presence of the author (Pushkin) in the story with the autonomy of the author in the novel, and correspondential relation between the principles of narrative organization of the works.

Apart from this problem and artistic unity of the output of Boldinov period was also proved in the lyric works of the period — their internal mutual contextual relation was pointed out and the tie between lyrical poetry and the works of the "great" genres was emphasised (*Elegy* and a whole number of motives from Chapter VIII of *Eugene Onegin*; the work of written in verse and The work; "Work" and the motive of "creative work" in the work of Mozart and Salieri etc.). In the course of analysis of these mutual relations the problem "creator — creativeness" was distinguished, which allowed to perform the comprehensive analysis of the structure of *Eugene Onegin* and description of a fundamental tendency of the next stage of Boldinov period.