

НИКОЛАЙ СКАТОВ

## “ПОРА ЛИТЕРАТУРНЫХ МОИХ ТРУДОВ НАСТАЁТ...”

*Татьяна (русская душою,  
Сама не зная почему)  
С ее холодной красою  
Любила русскую зиму, —*

писал поэт о своей задушевной героине. *Русский душою* Пушкин не любил ни русской весны, ни русского лета. Он не любил русской зимы: “...здоровью моему полезен русский холод”. И любил русскую осень, конечно, *зная почему*: она была полезна его творческому здоровью, подлинно становилась временем сбора обильного *поэтического урожая*. Кажется, в этом качестве она и определилась только после юга – в глубине России. “Осень подходит. Это любимое мое время <...> Пора литературных моих трудов настаёт”, – уведомляет поэт Плетнёва. “Не пишу покамест ничего: ожидаю осени”, – сообщает он Вяземскому.

Все это даже вызывало шутки. И друзей: “Надеюсь, – пишет Вяземский Жуковскому, – что Пушкину лучшей осени не нужно: смело может он приняться за стихи. У нас такое ненастье, что не приведи Господи!”; и собственные: “...мне и стихи в голову не лезут, хоть осень чудная, и дождь, и снег, и по колено грязь”, – доносит поэт Плетнёву из Болдина в октябре 1830 года. Но вот здесь-то стихи как раз *полезли в голову* как никогда, рождая явление, не виданное в истории всей мировой культуры.

Болдинская осень. Пора завершений: достаточно сказать, что был закончен “Евгений Онегин”. Пора новых исканий. “...В это время, – отмечал П. Анненков, – перепробовал он множество разнообразнейших тонов своей лиры. Глядя на изобилие мотивов в стихотворениях, принадлежащих к его осенней болдинской жизни, на беспрестанную перемену метров их, на чудные переходы к самым противоположным мыслям и настроениям поэтического духа, кажется, видишь художника, безгранично предающегося в уединении многосложной импровизации своей”.

Всё сошлось здесь: деревня, осень, изоляция... Самое течение времени как бы нарочно остановилось, чтобы Пушкин в свободной игре духа смог и подвести итоги прошедшему, и наметить и выбрать пути к будущему.

Плетнёву, своему неизменному комиссионеру и ходоку по издательским делам, Пушкин докладывает: “Скажу тебе (за тайну), что я в Болдине писал,

как давно уже не писал...: 2 последние главы “Онегина”, 8-ю и 9-ю, совсем готовые в печать. Повесть, писанную октавами (стихов 400), которую выдадим Анопуге. Несколько драматических сцен или маленьких трагедий, именно: *Скупой рыцарь*, *Моцарт и Сальери*, *Пир во время чумы* и *Дон Жуан*. Сверх того написал около 30 мелких стихотворений. Хорошо? Ещё не всё (весьма секретное)\*. Написал я прозою 5 повестей (“Повести Белкина”. — Н. С.)...

Что же нового явила в этом ряду Болдинская осень? Прежде всего, прозу — “Повести Белкина” — и в стихах так называемые “Маленькие трагедии”. Разве не говорит о страшной энергии перелома сам характер работы над теми же “Маленькими трагедиями”: замыслы и наброски многолетней давности реализуются в две недели. Пушкин “вдруг” сумел расстаться с “Онегиным”. “Вдруг” сумел написать “Маленькие трагедии”...

Уже авторские колебания в выборе названия (“драматические сцены... опыты... изучения...”) говорят об их экспериментальном характере. Общее восприятие приговорило и закрепило одно из пушкинских названий — “Маленькие трагедии”. Трагедии — сказано точно. Но почему маленькие? Конечно, не по малости трагических коллизий. Наоборот. Малая, “маленькая” форма обеспечила большую сосредоточенность мысли, не отвлекаемой ни на что более и не рассеиваемой более ничем. На смену широкому историческому, типа шекспировской хроники, полотну, каким был “Борис Годунов”, возвратилась “узкая” форма французской Расиновой трагедии. Место, время и действие постоянно стремятся к максимальной концентрации, и, наконец, в последней из трагедий, “Пир во время чумы”, их единство (вопреки источнику — “Чумному городу” Вильсона) становится полным.

Произведения, за которыми утвердилось название “Маленькие трагедии”, отнюдь не мозаика, не собрание пёстрых глав. *Маленькие трагедии* образуют одну большую всеевропейскую трагедию. Сам этот западный мир явлен нам в колоссальном объеме: истории, географии, богатства человеческих типов. Англия, Испания, Австрия... Европейское рыцарство, Возрождение, Просвещение... Образы людей, в которых европейский опыт уже универсализирован: и Дон Жуан, и Моцарт с Сальери... Пушкина занимают вопросы отнюдь не собственно европейской жизни, а мировой, но он обращается к такому человеческому опыту, где они поставлены историей наиболее остро. Личность — в своей одинокости, в своем утверждении, в своем развитии с его противоречиями, падениями и взлётами — это, конечно, прежде всего, опыт западной, европейской жизни, особенно Нового времени. Недаром И. Киреевский писал, что *частная, личная собственность* есть основа западного развития: “Весь частный и общественный быт Запада основывается на понятии об индивидуальной, отдельной независимости, предполагающей индивидуальную изолированность... Каждый индивидуум — частный человек, рыцарь, князь или город — *внутри своих прав* есть лицо самовластное, неограниченное, само себе дающее законы. Первый шаг каждого лица в общество есть окружение себя крепостию, из нутра которой оно вступает в переговоры с другими независимыми властями”. Иначе говоря, уже по выражению Ю. Самарина, *личное ставит свою пользу крайним мерилем своей деятельности*.

У Пушкина личность предстаёт как бы в главных человеческих страстях — деньги, искусство, любовь, — и в каждой из них реализует себя с максимальной полнотой и предельной отдачей.

\* \* \*

Первая из трагедий — “Скупой рыцарь”. Часто в литературе о Пушкине смысл этой трагедии видят в изображении того исторического времени, когда на смену власти меча пришла власть денег: с одной стороны, герой-рыцарь, с другой — чуть ли не буржуа. Пускается в ход соответствующая терминология, вроде “эпохи первоначального накопления капитала” и т. п. Что же, неужели Пушкин обратился к рыцарскому Средневековью для зарисовки социологии истории? Да и сама социология у Пушкина масштабнее и значимее простой констатации фактов общественного бытия. И. Киреевский, отмечая особый

\* Для тебя единого. (Примеч. Пушкина.)

характер поземельной собственности на Западе, писал: “Можно сказать: все здание Западной общественности стоит на развитии этого личного права собственности, так что и самая личность, в юридической основе своей, есть только выражение этого права собственности”.

Можно сказать, что Пушкин выявил, как *личность* – уже безотносительно к юридической стороне дела, – становится только *выражением права собственности*. Не случайно “Скупой рыцарь” начинает ряд “Маленьких трагедий” и как бы лежит в основании всего цикла. “...Деньги, – писал Маркс, – не только один из объектов страсти к обогащению, но *самый* объект последней. Эта страсть по существу – проклятая жажда золота... <...> ...страсть к наслаждениям в её общей форме и скупость – две особые формы жадности к деньгам. Абстрактная страсть к наслаждениям предполагает предмет, который заключал бы в себе возможность всех наслаждений. <...> Чтобы сохранить деньги как таковые, скупость должна жертвовать, отречься от всякого отношения к предметам особых потребностей, чтобы удовлетворить потребность жажды денег как таковой”.

Поэтому, казалось бы, парадоксальным образом страсть к предельному самообогащению здесь оборачивается предельным самоограблением – внешним и внутренним. Поэтому “Скупой рыцарь” – единственная из “Маленьких трагедий” – названа трагикомедией.

Кстати, у Пушкина применительно к её герою нет противопоставления “с одной стороны”, “с другой стороны”, о котором часто пишут исследователи. Может быть, отчетливее всех это сделал Г. А. Гуковский: “Обратим внимание на название пушкинской драмы: не “Скупой”, как у Мольера, а именно “Скупой рыцарь”. <...> Дело именно в том и заключается, что скупцом оказался рыцарь именно в двойственности и даже в некой противоречивости определения человека двумя словами пушкинского названия. Рыцарь по “нормальному” представлению историко-культурных явлений не должен быть скупым; ему это не свойственно. А свойственно рыцарю быть, скажем, храбрым, верным, влюбленным (романтический идеал), верующим или – в ином плане – драчливым, грабителем, гордым, непокорным (Гетц фон Берлихенген) и т. п., но ни при каких обстоятельствах рыцарь не должен быть накопителем, ростовщиком, скупцом. А вот пушкинский рыцарь – ростовщик и скупец; вернее, он стал ростовщиком и скупцом, сделался им, и в этом его трагедия”.

Однако все дело в том-то и состоит, что герой трагедии Пушкина – не рыцарь, но – скупой и не скупой, но – рыцарь. Он – *скупой рыцарь*, рыцарь скупости, рыцарь денег. Слово “рыцарь” у Пушкина неизменно имеет точное значение (ср.: “Жил на свете рыцарь бедный”). Рыцарь – это человек служения. Рыцарство – наиболее полная и “бескорыстная” форма служения. Герой Пушкина – человек идеи. Недаром позднее у Достоевского в связи со “Скупым рыцарем” появилась фраза: “Выше этого по идее Пушкин ничего не производил!” Здесь точно схвачено именно значение идеи у Пушкина, в данном случае, идеи денег, служение идее и утверждение себя в идее до конца, вплоть до убийства, до самоубийства, до самоуничтожения. Достоевский-то, конечно, должен был понять именно такой характер отношений человека с идеей.

Но не раздумья над сторонним и не отвлеченные умствования вели поэта к глобальному осмыслению страшной власти денег, вставших между отцом и сыном в далеком европейском Средневековье. У Пушкина даже самое вековечное всегда оборачивается общественно актуальным, да и возникает из лично пережитого.

В то же время сам Пушкин, видимо, так переносится в атмосферу западного Средневековья, что уже и в современном деловом и денежном письме Дельвигу об этой Болдинской осени продолжает “играть” в рыцарей: “Посылаю тебе, барон, вассальскую мою подать, именуемую цветочною, по той причине, что платится она в ноябре, в самую пору цветов. Донушу тебе, моему владельцу, что нынешняя осень была детородна и что коли твой смиренный вассал не околеет от сарацинского падежа, холерой именуемого и занесенного нам крестовыми войнами, то есть бурлаками, то в замке твоём, “Литературной газете”, песни трубадуров не умолкнут круглый год”.

Собственный опыт стоит и за “Скупым рыцарем”. И без почти комичной всего-то лишь скуповатости “мозора” Пушкина мы, вероятно, не имели бы трагической всепоглощающей страсти, иссушившей скупого Барона и вытеснившей его из области всех других чувств, наконец, и из мира родственно-

сти, и из самого отцовства. Ведь и невинная, казалось бы, царапина может образовать страшные язвы и развиваться в смертоносную гангрену.

Вероятно, поэту думалось, — а судя по некоторым замечаниям, и всегда думалось, — и о денежных пресечениях отца в петербургской юности, и о материальной беспомощности — часто почти нищете — своего южного пребывания. И конечно, он помнил о семейном столкновении осенью 1824 года в Михайловском. Так помнил, что, по сути, воспроизвел его в финале своей трагедии осенью 1830 года в Болдине.

В “Скупом рыцаре” ситуация обернулась настоящей трагедией — смертью отца, не лишаясь, впрочем, из-за абсурдности взаимонепонимания своеобразного комизма и превращаясь в *трагикомедию* — именно так обозначил жанр “Скупого рыцаря” автор.

Цитируя некоторые позднейшие вполне добродушные родительские письма, современный исследователь комментирует: “Какой малый след, выходит, оставила ссора 1824 года в сердце родителей Пушкина”. Оставила, оставила, да еще какой большой, глубокий и как долго не зараставший! И оставила она его и у родителей, и у сына. Ведь это был не преходящий эпизод, а ставший долговременным акт, потрясший обе стороны и разделивший их высокой и глухой *баррикадой*: их отношения прервались на два с половиной года.

“Скупой рыцарь” был задуман в 1826 году. В 1827-м в семье произошло примирение. В 1830-м — написан “Скупой рыцарь”. После 1830 года в семье воцаряется мир. Последние слова “Скупого рыцаря” — приговор трагикомедии: “Ужасный век, ужасные сердца!” Все Пушкины, все участники семейной драмы действовали *вопреки* этому приговору, подчинившись своим *добрым благородным сердцам* и в противовес *ужасному веку*. И отец, и сын выгребали из этой страшной стремнины, отплывая от разрушительного, *обесчеловечивающего* водоворота.

Не сразу и в борении, но Александр Сергеевич действительно стал, по слову Жуковского, “выше незаслуженного несчастья”, найдя разрешение именно в ПОЭЗИИ, создавая, в частности, своего “Скупого рыцаря”, и сумел “обратить в добро заслуженное”.

Еще в 1826 году трогательно заботливый и ранимый Дельвиг, вовлеченный во все эти пушкинские семейные перипетии, писал другу-поэту по получении известия об окончании его ссылки: “. . . Как счастлива семья твоя, ты не можешь представить. Особенно мать, она наверху блаженства. Я знаю твою благородную душу, ты не возмутишь их счастья упорным молчанием. Ты напишешь им. Они доказали тебе любовь свою”. Летом 1827 года тот же Дельвиг сообщает П. А. Осиповой: “Александр меня утешил и примирил с собой. Он явился таким добрым сыном, как я и не ожидал”.

И он уже навсегда *остался таким добрым сыном*.

*У доброго отца*. В 1830 году при женитьбе сына отец не колеблясь передаст ему Болдино с последними незаложенными двумястами душами, не от богатства отрывая, а делясь в бедности: сам он уже катился к разорению. Он передаст его сыну-наследнику, не подозревая, что через недолгий срок, уже в 1837 году, он сам окажется наследником сына. И даже состоятельным наследником: ведь царь в память о поэте в ряду других милостей освободит Болдино от всех долгов.

Нежность Надежды Осиповны к сыну в последние годы как бы искупает всю недоданную ему в детстве материнскую ласку. И именно этот её сын — единственный, кто повезёт её в 1836 году хоронить в Святые Горы. Да и себе там приготовит место к ещё нечаянному-негаданному 1837 году. Ещё через несколько лет туда же привезут и его упокоившегося отца.

Так что, пожалуй, можно было бы сказать, что западный “Скупой рыцарь” в семейной, родительской, пушкинской жизни разрешился в духе русских “Повестей Белкина”.

Герой первой из трагедий — рыцарь. Однако, по сути, рыцарь — герой каждой из них. Сальери — рыцарь искусства, тёмный рыцарь, подвижнически искусству служащий. Почему-то Сальери стал символом бездарности и ремесленничества, а “поверка алгеброй гармонии” — признаком ремесленничества и бесталанности. Может быть, наши скорбь и горечь хотя бы таким образом дополнительно покарат убийцу, унижая его обвинением в ничтожестве. Собственно, он и есть ничтожество. Правда, только в искусстве и только перед лицом Моцарта. Но сам по себе и безотносительно к Моцарту он даже велик.

И в искусстве тоже: "...Я, наконец, в искусстве безграничном / Достигнул степени высокой. Слава / Мне улыбнулась; я в сердцах людей / Нашёл созвучия своим созданиям". Иначе и трагедии бы не было.

Что же до проверки "алгеброй гармонии", то для Сальери, и не только для него, — это лишь "первый шаг" и "первый путь". Сальери, считал Белинский, "человек действительно с талантом, а главное — с замечательным умом, со способностью глубоко чувствовать, понимать и ценить искусство". Добавим — и служить ему. И идти до конца в откровенности перед самим собой. Если верить Ларошфуко, — а Пушкин хорошо его знал, — то "люди часто похваляются самыми преступными страстями, но в зависти, страсти робкой и стыдливой, не смеют признаться". Сальери признался.

Задуманная, очевидно, как драма зависти (во всяком случае, первоначально она так и называлась — "Зависть"), история Моцарта и Сальери раскрылась как трагическая коллизия бытия: тяжба таланта с гением во имя мировой справедливости ("Нет правды на земле"), богоборчество ("Но правды нет и выше"), завершившееся ("Ты, Моцарт, бог...") — богоубийством.

Пушкин любил музыку и знал в ней толк. Поэт с детства жил в музыкальной атмосфере. Оттуда были вынесены впечатления и от Моцарта, и от упомянутаго в трагедии Пиччини:

*Иль звучным фортепьяно  
Под беглою рукою  
Моцарта оживляешь?  
Иль тоны повторяешь  
Пиччини и Рамо?*

Так писал он в послании "К сестре" из Лицея. Да и в самом Лицее музыка неизменно отводилось достойное место, и петь учили хорошие профессионалы. А лицеисты сочиняли не только стихи, но и музыку, к примеру, тот же Михаил Яковлев: до сих пор страна поёт песни лицеиста Яковлева на стихи лицеистов Дельвига и Пушкина.

Кстати сказать, увлечение сестры Ольги Н. И. Павлицевым и тайный от родителя брак с ним, которому поэт всячески содействовал, возможно, тоже имели музыкальную подоплёку: Павлицев — не только любитель музыки, но и композитор, правда, только любитель, тем не менее, он сотрудничал с самим Михаилом Ивановичем Глинкой в подготовке одного музыкального издания. А уж в зрелые годы Пушкин — регулярный, "всякую субботу", по свидетельству А. О. Смирновой-Россет, филармонический слушатель немцев — Гайдна, Бетховена, Моцарта...

Потому и в общей трагедии тяжбы таланта с гением поэт оказался абсолютно точен и в выборе конкретного вида искусства — музыки, и в выборе её конкретного создателя — Моцарта. "Музыкальный талант, — сказал Гёте, — проявляется так рано потому, что музыка — это нечто врождённое, внутреннее, ей не надо ни питания извне, ни опыта, почерпнутого из жизни. Но всё равно явление, подобное Моцарту, пребудет чудом, и ничего тут объяснить нельзя".

Сальери пытается понять и "евклидовым умом" объяснить самое непонятное и необъяснимое — чудо, тем самым оправдаться и утвердиться в жизни и в искусстве. Самоутверждение (небезосновательное: ведь Сальери — человек могучих сил, большого таланта и "замечательного ума") заканчивается тем, что Сальери бросает вызов мирозданию, беря лично на себя право последнего суда и окончательное решение вопроса о том, что есть Истина. На этом пути и совершается предательство искусства вследствие преданности ему, убийство искусства (ведь Моцарт — само искусство) во имя искусства, да, по сути, и самоубийство, самоуничтожение и саморазрушение — в нём же.

И трагедия "Моцарт и Сальери" во многом питалась личным опытом поэта. Конечно, может быть, условно, но, вдумываясь в пестроту пушкинских жанровых определений всего драматургического цикла, следовало бы сказать, что это "драматические сцены" (одно из авторских названий, другое — "драматические опыты"), возведённые "изучениями" (тоже пушкинское обозначение) к всеобщим "маленьким трагедиям" (еще одно определение Пушкина, к которому присоединились впоследствии все: и читатели, и исследователи творчества поэта).

Пушкинская “Маленькая трагедия” вмещает великое множество коллизий, ситуаций, отношений и конфликтов, проигранных и пережитых в жизни самим поэтом, часто совсем не трагедийно начинавшихся и – тем более – разре- шавшихся.

Ещё в 1820 году Фёдор Глинка в напечатанном в “Сыне отечества” послани- ни “К Пушкину” совершенно *сальериански* воскликнул:

*О Пушкин! Пушкин! Кто тебя  
Учил пленять в стихах чудесных?*

Истинно, как у Пушкина:

*О Моцарт! Моцарт!*

Ф. Глинка:

*Какой из жителей небесных  
Тебя младенцем полюбил?*

У Пушкина слова Сальери:

*Ты, Моцарт, бог...*

“Какая смелость...” – восхищается Моцартом Сальери. Именно сме- лость Пушкина-поэта сразу поразила тогда всех так, как сейчас нам, давно воспитанным на этой смелости, уже трудно представить. В 1818 году Вязем- ский пишет Жуковскому: “Стихи чертёнка-племянника чудесно-хороши. В дыму столетий!.. Я всё отдал бы за него, движимое и недвижимое. Какая бестия! Надобно нам посадить его в жёлтый дом, не то бешеный сорванец всех нас заест, нас и отцов наших”.

“Посадить в жёлтый дом”... Почему бы и не отравить? Такая шутка может обернуться и *сальерианским* приговором: “Я избран, чтоб его остановить”. Сути дела это не меняет. Шутливое “не то... всех нас заест” может прозвучать у Сальери и драматически: “Не то мы все погибли, мы все, служители музыки”. Суть-то дела остается той же. Неизбывная зависть проявляется раз- нообразно. И в дружбе: видимо, неизменно. Кажется, С. Булгаков сказал, что зависть такая же спутница дружбы, как ревность – любви. Да ведь и Мо- царт и Сальери – друзья. А уж сколько потерпел в дружбе (впрочем, как и приобрел) Пушкин – не счесть. Что и засвидетельствовали позднее многие запоздалые раскаяния многих друзей: тех же – близких – Карамзиных. И то- го же – ближайшего – Вяземского.

Что значит для Сальери *соревноваться* с Моцартом? Что значит соперни- чать с чудом? Что значит завидовать Богу? Однако Пушкин хотя и “бог”, но не Моцарт, а если и Моцарт, то особого рода. Если согласиться с Гёте в том, что музыке, подобной музыке Моцарта, “не надо ни питания извне, ни опыта, по- черпнутого из жизни”, то поэзии, подобной поэзии Пушкина, было не обой- тись ни без “питания извне”, ни без “опыта, почерпнутого из жизни”. Пушкин в своем драматическом опыте *пробиручно* чисто вывел и представил культу- ру “таланта” и “гения” в их смертельном столкновении, да и *лабораторию* для этого “опыта”, как видим, нашел на европейском Западе.

С другой стороны, русские литературные таланты (“Сальери”) ставились историей к своему русскому литературному гению (“Моцарту”) в особые и иные отношения, так же как и он к ним. Чудо гения – *моцартианство* как не- что *врождённое и внутреннее*, – конечно, было, но “питание извне” ему обес- печивало и талантливое *сальерианство*, которое дружно работало на Пушкина.

Пушкин действительно явился как результат общенационального коллек- тивного усилия, в котором конфликты “таланта” и “гения” растворялись, ло- кализовывались и сглаживались. А уж сам гений Пушкина изо всех сил такие таланты поощрял, одобрял, ободрял, полагал себя им обязанным, ясно, впрочем, сознавая, кто есть кто и что есть что. Во всяком случае, никогда ни- кому не мог бы, подобно Моцарту, сказать: “Он же гений, как ты да я”. Здесь уже только – я!

Собственно, пушкинский Моцарт обрёл себя на смерть самим непониманием Сальери, непроникновением в него, глухотой к нему, даже признанием гения в нём, зная, что он не гений. Белинский точно указал на диалектику его души.

*Он же гений,  
Как ты да я. А гений и злодейство —  
Две вещи несовместные. Не правда ль?*

“Эта выходка ускорила решимость Сальери. Здесь Пушкин поражает вас шекспировским знанием человеческого сердца. В простодушных словах было соединено всё жгучее и терзающее для раны, которою страдал Сальери. Он знал себя как человека, способного на злодейство, а между тем сам гений говорит, что гений и злодейство несовместны и что, следовательно, он не гений. А! так я не гений? Вот же тебе, — и яд брошен в стакан гения...” — писал В. Г. Белинский.

Удивительно у нас узнавание каждым себя в Пушкине, обнаружение в себе Пушкина, возвышение себя к Пушкину.

\* \* \*

Если вспомнить слова из трагедии “Моцарт и Сальери”: “... одной любви музыка уступает”, то можно сказать, что в “Каменном госте” музыка хотя и продолжается (мотив Моцартова “Дон Жуана” звучит в преддверии к этой трагедии), но уже полностью уступает любви.

Дон Гуан — рыцарь такой любви: обаятельный, поэтический, прямодушный. Дон Гуан утверждает — и не без оснований — себя в любви: это могучая личность. В предельном выражении себя, в ослеплении собою, своей силой и её безмерностью и бросает он свой страшный самоубийственный вызов Командору. В каждый данный момент пушкинский Дон Гуан абсолютно предан своей любви, будь то Лаура или Дона Анна, безусловен в ней, совершенно искренен и тем абсолютно неотразим. Да, его сила — это, прежде всего, сила правды, ибо он не обманщик, не лжец, не “коварный соблазнитель”. Он героичен. В каждом случае он готов немедленно жертвовать жизнью: в кровавой ли стычке с Доном Карлосом; открывая ли, не глядя на угрозу мстящего кинжала, свое имя Доне Анне; приглашая ли — отважный и беззаботный любовник! — на своё свидание с вдовой статуей её мужа — Командора:

*Я, командор, прошу тебя прийти  
К твоей вдове, где завтра буду я,  
И стать на стороже в дверях...*

Пушкин, конечно, поставил своего героя в мировой ряд Дон Жуанов, но и решительно отделил от них уже самой фонетической трансформацией имени (Дон Гуан).

Многое открывается в “Каменном госте”, если учесть, во-первых, что поэт тогда готовился к женитьбе и, во-вторых, как он к ней готовился.

В своё время Анна Ахматова была поражена, увидев при внимательном рассмотрении в Дон Гуане почти автопортрет Пушкина, а в испанских грандах — чуть ли не петербургских франтов, гуляк и вольнодумцев, собиравшихся при свете “Зелёной лампы”.

Конечно, применительно к Пушкину никогда не следует говорить о литературном маскараде и поэтических переодеваниях. Его Испания — это именно испанская Испания, а не прикинувшаяся Испанией Россия.

Может быть, заточённый в осенней нижегородской деревне Пушкин с тем большей увлечённостью и достоверностью должен был оказаться так далеко на юге и передать дыхание его летней благодатности.

*Ночь лимоном  
И лавром пахнет...  
А далеко, на севере, в Париже...*

Мы почти вздрагиваем, почти физически ощущая холод и сырость, которые так “далеко, на севере” (нет-нет, — не в Болдине), “в Париже!”. (Какой ужас! Какая Лапландия!) Но в этой реальной Испании герои действительно проникнуты, одержимы, обеспокоены чувствами и мыслями Пушкина на одном из самых драматичных, переломных и решающих этапов его жизни.

Здесь и многомерный донжуанский опыт. Ведь когда Дон Гуан пугает, впрочем, не слишком испугавшуюся Лауру призраком грядущей старости, — это лишь поэтическая вариация мотива, за несколько месяцев до того уже проигранного самим Пушкиным в письме (черновом) Каролине Собаньской: “Но вы увянете; эта красота когда-нибудь покатится вниз, как лавина. Ваша душа некоторое время ещё продержится среди стольких опавших прелестей, — а затем исчезнет”. Здесь и мотив загробной ревности, так бурно прорвавшейся в эту пору в письмо Пушкина, буквально ощутившего себя Командором.

Г. П. Макогоненко справедливо заметил, что Пушкин не случайно, вопреки мировой традиции, меняет место приглашения Гуаном статуи Командора. “Приглашение статуи и было проявлением своеволия в его крайней степени”. И тема любви, и мотив ревности, по сути, лишь обострили эту главную тему, этот основной мотив — *своеволие*. Потому Пушкин и называет свою трагедию, опять-таки вопреки традиции, до него установившейся и после него продолженной, не именем героя, а — “Каменный гость”.

Похоже, что Дон Гуан — это Пушкин, сам себя схвативший за размахнувшуюся руку тяжелой рукой статуи Командора. В это переломное, кризисное время поэт мучительно переосмысливает всю свою предшествующую жизнь и осмысливает будущую.

*Безумных лет угасшее веселье  
Мне тяжело, как смутное похмелье.  
Но, как вино, — печаль минувших дней  
В моей душе чем старе, тем сильней.  
Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе  
Грядущего волнуемое море.  
Но не хочу, о други, умирать;  
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать;  
И ведаю, мне будут наслажденья  
Меж горестей, забот и тревоженья:  
Порой опять гармонией увьюсь,  
Над вымыслом слезами обольюсь,  
И, может быть, — на мой закат печальный  
Блеснет любовь улыбкою прощальной.*

Это стихи той же осени 1830 года. Поэт — и про себя, и для других — даёт прошлой жизни жёсткие и даже покаянные оценки. И готовится к жизни новой и иной: и надеясь на счастье, и не очень на него рассчитывая, и очень его боясь.

Это понятно: Пушкин был наделён редким даром понимания и ощущения счастья — как полноты жизни и высшей человечности. Не случайно он написал как о высшем человеческом сочувствии: о *сочувствии* не в несчастье, а в счастье. Не случайны повальные свидетельства лично прибывавших к Пушкину об ощущении счастья как первом и главном ощущении, которое даёт Пушкин: не бодренький оптимизм и благоустроенность, а счастье приобщения к такому богатству и такой полноте переживания.

Недаром Гоголь ощутил гибель Пушкина как потерю личного счастья: “Всё наслаждение моей жизни, всё мое высшее наслаждение исчезло вместе с ним. <...> Тайный трепет невкушаемого на земле удовольствия обнимал мою душу”.

Не на печаль звал он с собой и будущую жену: “Я никогда не хлопотал о счастии — я мог обойтись без него. Теперь мне нужно на двоих — а где мне взять его” (запись от 12 мая 1830 года). И он готовился ей его добывать и нести. В частности, обещая не потерпеть, чтобы она нуждалась, — уже и в быту. Через много лет А. И. Куприн как раз под впечатлением пушкинских писем к жене скажет: “Я хотел бы представить женщину, которую любил Пушкин, во всей полноте счастья обладания таким человеком”. Именно потому, что он,



как никто, был наделен даром ощущать счастье, он, как никто, боялся и его потерять. Потому же боялся счастья так, как другие боятся несчастья. То есть боялся не несчастья, а прихода несчастья в пору высшего счастья, скажем, пугался – при его беззаветной храбрости – не смерти, а её явления в счастливый, может быть, самый счастливый момент жизни.

И его Дон Гуан готов в любую минуту рискнуть жизнью – в борьбе с кем угодно, но впал в ужас именно от гибели, грозящей в счастливейший миг любви. “О, Дона Анна”, – последние его слова.

Смерть в “Каменном госте” – не только физическое уничтожение человека, смерть – наказание, смерть – кара, смерть – возмездие за грехи. И потому трагедия называется не “Дон Гуан”, а “Каменный гость”.

\* \* \*

Каждая из “Маленьких трагедий” – это утверждение себя личностью – в деньгах, в искусстве, в любви, утверждение себя в жизни вопреки всему, и в каждой из трагедий – опровержение личности, встречающей, в конце концов, последнее препятствие – смерть, ибо действительно такая личность, по выражению А. Хомякова, заключается в себя, как в гроб. Мотив смерти здесь непреходящ. Начавшись с замысла об убийстве и закончившись смертью барона в “Скупом рыцаре”, он продолжится прямым убийством в “Моцарте и Сальери”. В “Каменном госте” этот мотив уже почти не умолкает: от свидания на кладбище к убийству Гуаном соперника у Лауры и гибели Гуана от руки командора.

И наконец, венчающий цикл трагедий “Пир во время чумы”.

Ведь и сам Пушкин тогда готовился к “пиру” – свадьбе – и к новой жизни в столице, а оказался запертым и буквально обложенным страшною смертью в деревне. В известном смысле, последняя из “Маленьких трагедий” и самая в их ряду большая: смерть явлена здесь в её необъятности, в её массовости, во всеобщей всех на неё обреченности и всеобщей беззащитности перед ней.

Пушкин не впервые попадал в такое положение. Еще в Молдавии ему довелось жить в окружении страшной эпидемии. Почти во всё время его пребывания там *мрачной царицей* края была эпидемия чумы и оспы. Только в 1822 году в Арзруме умер чуть ли не каждый десятый. “Не проходит почти дня, – записал тогда же свои впечатления об этом буквально чумном городе П. Долгорукий, – чтобы не встретился покойник или не умер кто в соседстве”.

Возможно, не только чумный Арзрум, но и чумный Кишинёв вспомнились Пушкину в холерном Болдине. Но тогда, в Бессарабии, эти события не запечатлелись в его творчестве ни единым штрихом, только теперь они оказались в центре его внимания.

Собственно, в “Пире во время чумы” вся его идея заключена уже в названии.

Трагическая коллизия заявлена в формуле, почти в декларации: жизнь и смерть. Жизнь предстает в своём максимуме, в последнем напряжении сил. Ведь вершится веселье, “праздник жизни”, идёт *пир*. Торжество жизни, вплоть до вызова, брошенного смерти в песне Председателя:

*Всё, всё, что гибелью грозит,  
Для сердца смертного таит  
Неизъяснимы наслажденья –  
Бессмертья, может быть, залог,  
И счастлив тот, кто средь волненья  
Их обрести и ведать мог.*

Но и смерть явлена в своём максимуме – во всей своей фатальности и безобразии, ничем не смягченная и не облагороженная: “Едет телега, наполненная мертвыми телами. Негр управляет ею”. Каково! То-то театр обычно не решается на постановку “Пира во время чумы”. Но это значит, что и вся трагедия лишается на сцене своего последнего акта.

Таким образом, “Маленькие трагедии”, каждая из которых раскрывает основные трагические конфликты человеческого бытия, связаны единством, может быть, главного трагического конфликта – бытия и небытия, жизни

и смерти, — так волновавшего Пушкина в переломную пору, когда завершался важнейший этап его жизни. Письма Пушкина той поры хорошо проясняют и комментируют лирический подтекст “Маленьких трагедий” (тот же мотив ревности за гробом в “Каменном госте”), характер их интеллектуального напряжения.

Лев Толстой, по словам Горького, однажды сказал: “Если человек научился думать <...>, он всегда думает о своей смерти. Так все философы”. В пору создания “Маленьких трагедий” Пушкин *научился* так думать, научился всматриваться в *самое главное*: если воспользоваться приведёнными словами Толстого, — в смерть.

При общей оценке этих трагедий неизменно возникает соблазн итоговой формулы. Чаще других её видят в песне Вальсингама: “Есть упоение в бою, / И бездны мрачной на краю...” и т. д. Вряд ли, однако, такую формулу вообще можно выделить, а в “Маленьких трагедиях” — тем более. Ведь такая формула свидетельствует о решении. А решения нет. И если можно говорить о каком-то резюмирующем определении, то, скорее всего, это, уже по положению своему в пьесе, её конец. В трагической сшибке жизни и смерти возникает третье — священник со словом о Боге. Председатель отталкивает его:

Священник  
*Пойдём, пойдём...*

Председатель  
*Отец мой, ради Бога,  
Оставь меня!*

Священник  
*Спаси тебя Господь.  
Прости, мой сын.*

*Уходит. Пир продолжается. Председатель остаётся, погружённый в глубокую задумчивость.*

Возможно предположить здесь и личный момент: переключку этой ситуации с призывом, обращённым в 1830 году к самому поэту “русским епископом” Филаретом (“Не напрасно, не случайно...”), и с неопределенно уклончивым ответом Пушкина (“В часы забав и праздной скуки...”). Погружённым в глубокую задумчивость вступал поэт в свои тридцатые годы.

\* \* \*

Пушкин писал: “Россия по своему положению, географическому, политическому etc. есть судилище, приказ Европы. Nous sommes les grands juges\*”. “Маленькие трагедии” есть, может быть, самая сильная из таких “критик”, но не отвлечённая, не со стороны.

Достоевский справедливо назвал Пушкина главным славянофилом России. Но не менее справедливо, однако, назвать Пушкина и её главным западником.

Вообще, положение Пушкина начала 30-х годов, кажется, хорошо комментируется одним тезисом И. Киреевского конца 30-х годов: “Я совсем не имею намерения писать сатиру на Запад; никто больше меня не ценит тех удобств жизни общественной и частной, которые произошли от того же самого рационализма. Да, если говорить откровенно, я и теперь ещё люблю Запад, я связан с ним многими неразрывными сочувствиями. Я принадлежу ему моим воспитанием, моими привычками жизни, моими вкусами, моим спорным складом ума, даже сердечными моими привычками; но в сердце человека есть такие движения, есть такие требования в уме, такой смысл в жизни, которые сильнее привычек и вкусов, сильнее всех приятностей жизни и выгод внешней разумности, без которых ни человек, ни народ не могут жить своею

---

\* Мы — великие критики (фр.).

настоящей жизнью. Потому что, вполне оценивая все отдельные выгоды рациональности, я думаю, что в конечном развитии она своею болезненно неудовлетворенности явно обнаруживается началом односторонним, обманчивым, обольстительным и предательским. Впрочем, распространяться об этом было бы здесь неуместно. Я припомню только, что все высокие умы Европы жалуются на теперешнее состояние нравственной апатии, на недостаток убеждений, на всеобщий эгоизм, требуют новой духовной силы вне разума, требуют новой пружины жизни вне расчёта, – одним словом, ищут веры и не могут найти её у себя, ибо христианство на Западе исказилось своемыслием”.

Конечно, Пушкин, в отличие от Киреевского, никак не сковывает себя исходным религиозным догматом, но он действительно ищет новые “пружины жизни”. Ещё П. Анненков справедливо усмотрел именно в Болдинской осени тот узел, в котором стянулись многие темы, сомнения и вопросы всего предшествующего пушкинского творчества и который уже начал развязываться и распускаться новыми средствами. П. Анненков определяет это старое как драму, а новое – как эпопею.

Осенью 1830 года появляется “первый проблеск того эпического настроения, которое впоследствии развилось у Пушкина и определило всю поэтическую его деятельность. <...> С 1830 года мысль автора начинает преимущественно выбирать повествование для проявления своего и вместе с тем подчиняется величавому, строгому, спокойному изложению, которое поработает читателя неволью, неудержимо и беспрекословно. <...> Стремление Пушкина к эпосу, по всей вероятности, бессознательное, обнаруживается впервые с 1830 года и затем уже не оставляет его до конца поприща. . . ”. Речь идёт о большем, чем жанровые определения. “Драмы, – заметил биограф, – были настоящим высоким трудом этой осени, а отдохновением поэта можно считать “Повести Белкина”...”

Опять-таки и об “отдохновении” следует говорить как о чём-то большем, чем отдых и разрядка: *отдохновение* – это и погружение в другой мир, и разрешение, находимое в этом мире.

Анненков точно почувствовал теснейшую, хотя, может быть, и обратную связь двух миров. До этого времени Пушкин и, естественно, никто до него никогда так не осваивал два таких мира в их соотносённости. Иначе говоря, Пушкину, для того чтобы начать создавать обобщенный “эпический” образ России, а значение “Повестей Белкина” с этой точки зрения давно понятно, потребовалось удалиться от неё. Следовало из неё уехать – на Запад.

Пушкин ведь и уехал: правда, особым образом. В глухом русском Болдине он, художественно воссоздавая западный мир, так сказать, строит европейский дом и поселяется в нём. Никогда ещё и никто из русских писателей до Пушкина, а может быть, и после Пушкина, так не погружался в мир Запада, не возводил столь обобщённого и одновременно столь разноликого образа этого мира.

Болдинское творчество Пушкина в почти параллельно созидающихся западных драмах и русских повестях – это же образ открывающегося Запада с точки зрения, в свою очередь, открываемой им России и образ уяснения России с позиции освоения Запада. По мере творческого развития – во всяком случае, в XIX веке – почти каждый большой русский писатель выходит к обобщенному “эпическому” образу России. И снова Пушкин здесь – первый пример. При этом наши писатели обычно отталкиваются от опыта иных стран, чаще всего уезжая туда из своей страны. И здесь “невыездной” Пушкин – первый настоящий образец творческого познания Запада.

1830 год с этим своеобразным “отъездом” Пушкина из Болдина (точнее, в самом Болдине) на Запад показал, что эпопея становится своеобразнейшим типом русского художественного сознания и – соответственно – необычным, но типичным образом России, именно в этом своём качестве выделяясь в мировом литературном процессе. И в этом своём качестве художественный образ России в большой, если не в преимущественной степени создаётся именно за рубежом. “Повести Белкина” пишутся вместе с “Маленькими трагедиями” и явно в противостояние им. “Маленькие трагедии” – исключительно про Запад, “Повести Белкина” – только про Россию. В одном случае – сложность, восходящая почти к мистичности. В другом – простота, доходящая до элементарности почти буколической (“Барышня-крестьянка”), до элементарности и простоты в самой мистике своей (“Гробовщик”). “Маленькие трагедии” –

про личное. “Повести Белкина” – про общее, про массовое. Герои трагедий исключительны, герои повестей просты, даже если они совершают необычные поступки или вовлекаются в удивительные приключения (“Метель”). Есть лишь один исключительный герой, но ведь недаром *не русский* – Сильвио (“Выстрел”). Образ “рокового” мужчины, в котором является Владимир в “Барышне-крестьянке”, лишь маска, которую легко обнаружить.

Однако главное, может быть, не в самих событиях, а в рассказчике, в Иване Петровиче Белкине. Только на фоне “Маленьких трагедий” можно понять силу и спасительность Белкина, его поэзии, его взгляда на мир. Мудрость нельзя обрести без искусства “Маленьких трагедий”. Но она, оказывается, невозможна и без Ивана Петровича Белкина.

Западный мир – мир “Маленьких трагедий” – требовал драмы, и потому для него был невозможен один рассказчик о других. Скажем, Барон, или Сальери, или Гуан, или даже Моцарт – герои самые замечательные – способны вместить лишь самих себя. Никто не принимает и не признаёт никого, ни сын – отца, ни отец – сына, ни даже Моцарт – Сальери: Моцарт не понимает Сальери и, пусть обманываясь, но в сущности видит в нём лишь себя самого (“Он же гений, как ты да я”), а если бы Моцарт понимал Сальери, может быть, *оба были бы спасены*.

Сальери понят Моцартом-Пушкиным именно потому, что понят Пушкиным-Белкиным.

Русский мир, образ России потребовал повествования, и потому для него оказался возможен один рассказчик – о других, через других и вместе с другими. Самый беспретенциозный герой – Иван Петрович Белкин – оказался самым вмещающим, всех вмещающим, поэтому, пусть невольной, давно началось отождествление Пушкина с Белкиным.

Но ещё Аполлон Григорьев справедливо корректировал такое отождествление, “ибо трудно представить действительно Иваном Петровичем Белкиным натуру, которая и прежде мерялась, да и не переставала меряться силами с самыми могучими типами, ибо в то же самое время гений поэта проникал в мрачно-сосредоточенную душу Сальери и вечно жаждущую жизни натуру Дон Жуана, – стало быть, вовсе не сосредоточивалась исключительно в существовании Белкина <...>

Белкин пушкинский есть простой здравый толк и здоровое чувство, краткое и смиренное – вопиющий законно против злоупотребления нами нашей широкой способностью понимать и чувствовать: стало быть, начало только отрицательное, – правое только как отрицательное, ибо предоставьте его самому себе – оно перейдет в застой, мертвящую лень, хамство Фамусова и добродушное взяточничество Юсова”.

С этой точки зрения Белкин в художественном мире Пушкина не предоставлен самому себе. И если, как сказал Пушкин, “Россия по своему положению, географическому, политическому etc. есть судилище, приказ Европы”, то и Европа *по своему положению, географическому, политическому etc. есть судилище, приказ России*.

Пушкинское “пребывание на Западе” определило не только отталкивания и противостояния, но и возможность соотнесений и корректировок двух миров и двух образов: Запада и России.

И все же, думается, у Пушкина в его образе России, как он предстал в “Повестях Белкина”, – не смиренность главное качество, а способность понимания других и соотнесенность всех со всеми.

Так называемая *тема маленького человека* именно у Пушкина предстала в чистом виде, и существенна она не просто защитой обиженного – в “Станционном смотрителе”, например, – а сохранением личности в маленьком человеке и, значит, свидетельством того, что *есть что защищать* в нём. В “Маленьких трагедиях” самовозвышение личности обернулось самоуничтожением. В “Повестях Белкина”, казалось бы, самоустранение её – самосохранением.

Благополучно завершаются сюжеты, вроде бы обречённые на кровавую развязку. У “Маленьких трагедий” все финалы – про смерть. У “Повестей Белкина” свои финалы – про жизнь, которая неизменно продолжается: даже в повести “Гробовщик”, даже в “Выстреле” с его тремя дуэлями. “Маленькие трагедии” и “Повести Белкина” возникают на разной основе, вырастают на разной почве и поэтому по-разному прорастают в будущее.