

Н. Я. БЕРКОВСКИЙ

СТАТЬИ
О ЛИТЕРАТУРЕ

*Государственное издательство
художественной литературы*

Москва · Ленинград

1962

«РУСАЛКА», ЛИРИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ ПУШКИНА

«Русалка» — одно из заветнейших произведений Пушкина. Тему «Русалки» Пушкин очень долго носил в уме, поворачивая ее по-разному, делая наброски, варианты. Особую параллель «Русалке» находим в «Песнях западных славян» — песня «Яныш Королевич». В том виде, в каком она известна нам, «Русалка», по всей видимости, писалась между концом 1829 года и апрелем 1832 года: более точная хронология не установлена.¹

«Русалка» — историческая драма своеобразного стиля, исторический колорит в ней более разреженный, чем в «Борисе Годунове», например. «Русалка» — драма национальная, содержанием своим обязанная русской почве. Но связи ее с каким-то определенным периодом русской истории, с днепровской Русью, не слишком тесные. Драма написана с расчетом на «дальность», на связь того, что было, с тем, что будет и еще не скоро будет, с далью времен, еще не наступивших и для России самого Пушкина. Историческое прошлое имеет в драме значение узла разных узлов, начала разных начал, — оно уже содержит многое, что пойдет развертываться в последующие времена. Обсуждая оперу Даргомыжского на текст «Русалки», А. Н. Серов писал: «Может прийти на мысль, что действие пьесы на берегах

¹ См.: А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. VII. М. — Л., изд. АН СССР, 1935, стр. 621 (комментарии С. М. Бонди к «Русалке»). В дальнейшем ссылки на комментарии С. М. Бонди — просто: С. М. Бонди. Том с комментариями остался единственным в этом издании, позднее он был переиздан, и, по примеру других томов, комментарии в нем были сняты.

Днепра, близ Киева, следовательно, напевы «великорусские» там будут не совсем кстати, но, с другой стороны, и нельзя забыть, что действие относится к глубокой старине русского царства, когда сердце Руси было в Днепровском краю и оттенки между великоруссами и украинцами еще не обозначились...»¹ Замечание очень тонкое: «Русалка» Пушкина в такой же степени драма «великорусская», как и «украинская»; по разработке она совмещает все оттенки будущего, независимо от того, область каких отношений иметь в виду — племенных, национальных, социальных.

В делах исторического жанра Пушкин отчасти разделял позиции Вальтера Скотта. Оба представляют прошлое с наивысшей достоверностью, с должной долей интимного отношения к нему, в особых красках, ему одному свойственных. И все же оба они отнюдь не реставраторы, камень за камнем, вещь за вещью восстанавливающие образ старины. У них соблюдены пропорции, какие свойственны были вещам и связям вещей в историческом прошлом, но они их перекрывают еще и другими пропорциями, которые не сходятся с тем, как расценивались эти вещи в своей исторической среде. Вальтер Скотт вводит в «Айвенго» тему еврея Исаака, отца Ревекки, человека денег и денежных дел. В век норманских завоеваний и крестовых походов едва ли бы современники, записывая свою историю, отметили финансиста, — он был для них явлением непризнанным, презренным, гонимым. Все это Вальтер Скотт отлично понимал, на финансисте его романа лежит печать национальной экзотичности и экзотичности вообще. Тем не менее Вальтер Скотт уделяет ему немалое внимание в картине времени: в картину XII века неприметно включены и последующие века, когда деньги, о чем Вальтер Скотт по английскому своему опыту знал весьма отчетливо, стали великой общественной силой. Прошлое у Вальтера Скотта взято в собственных его границах, прошлое взято также с видом на все дальнейшее развитие общественной истории.² То же самое у Пушкина. В этом

¹ А. Н. Серов. Избранные статьи, т. I. М. — Л., Музгиз, 1950, стр. 291.

² См.: о характере историзма В. Скотта статью Е. А. Лопыревой в книге В. Скотт. Айвенго. Л., Гослитиздат, 1936.

смысле можно бы говорить о законе двойных ударений в пушкинском историческом жанре. Явления исторической жизни даны в понимании и оценке их современников — и это ударения первого порядка. Они перемежаются с ударениями, которые поставлены самим Пушкиным, XIX веком, веками, которые предвидит Пушкин. Особенность драмы «Русалка»: авторские ударения здесь более сильны, чем где-либо. Вальтерскоттовская манера состояла в том, что перспектива будущего упиралась в XIX век и далее никуда не вела. Вальтер Скотт считал свой английский порядок вещей, с социальным и экономическим преобладанием буржуазии, заключительным актом мировой истории. В драме Пушкина есть такие течения, которые доходят до порога пушкинского времени и очень смело перешагивают этот порог. Свет на прошлое у Пушкина падает из очень отдаленного источника, и это придает некоторую сказочность всему изображенному в пушкинской драме. Нет вальтерскоттовской грузности фигур и деталей, нет назойливой объемности фигур, — они легки, проходят мимо и не задевают зрителя краями своих платьев. Старые княжества на берегах Днепра представлены и близкими и очень далекими. Есть особая сказочность, «волшебность» в сокращениях и удлинении расстояний между нами и сценой Пушкина. В своей опере Даргомыжский назвал героиню Наташей, отца ее, мельника, — Пахомычем, девушки оперного хора приветствуют его: «Здравствуй, соседка Пахомыч». Композитор нарушил пушкинский стиль. У Пушкина названы: мельник, дочь мельника, иногда «она», в сценах с князем еще — «любовница». Бытовые имена — это слишком близко, и близко навсегда, без возможности для нас отойти от носителей бытовых имен. Сказка не любит близких обозначений. Она называет: старик, старуха, царь, царевна, царевич, а если пользуется собственными именами, то и это имена всеобщие, никого особо и портретно не выделяющие: Иван-царевич, Кашей, Кашевна. Сказка, подобно пушкинской драме, знакомит нас с незнакомцами, приводит их из далекой дали и никогда не ставит их с нами лицом к лицу окончательно.

Историческое прошлое у Пушкина — жизнь, воспринятая в ее отобранном виде, и этим оно отличается от непосредственного восприятия современности, в котором

не сделано еще полной проверки, что главное и что не главное. Последующее историческое развитие бросает обратный свет на картину прошлого, и оно-то и отбирает в этой картине, что ему представляется существенным. Одни явления прошлого ярко вспоминаются, другие притушены. Старая Русь в драме Пушкина вырезается на фоне опущенного, забываемого или забытого; вокруг удержанного, остановленного памятью носится «дымка» прошлого, того, что забыто в нем или же упомянуто едва-едва. Мельник мимоходом говорит, что у князей обыкновение делать набеги, «обижать соседей», — воспоминания удельных усобиц. Дочь мельника опасается, что князь уйдет на войну, — вероятно, указания на войны иного рода, не удельные. В драме идет свадебный пир и творится свадебный обряд, — они условие и фон для событий и смещения, вовсе не предусмотренных обрядом. Князь выезжает с охотниками; веселье охоты — это условие неожиданных встреч, очень тревожных для князя. В драме есть и военная «дымка» старой России и «дымка» ее веселий, обрядовой ее чинности. У итальянских живописцев это называлось «sfumato»: очертания живописного образа таяли, расточались в мягком, туманном «sfumato». В драме Пушкина из туманного прошлого рождается более твердый образ, в чертах более строгих, значительных и для времени автора.

Три главные фигуры драмы Пушкина, конечно, ведомы были и старой России, но именно пушкинская Россия могла их отобрать и сопоставить друг с другом. Допустив известную абстракцию, особо выделив и подчеркнув социальные силы, входящие в состав драмы Пушкина, можно бы сказать, что князь — это феодальная власть, что мельник — это некоторый набросок тех общественных сил, которые станут держаться личной собственностью и деньгами, и что дочь мельника — народная личность, настаивающая на своих правах. Выбор действующих лиц в драме Пушкина определяется всей русской историей, какой она виделась в продольном своем разрезе: феодальная власть, хозяйственный мужик, у которого «в мошне денежка шевелится», и, наконец, народ, страдающий и от денег и от власти.

Старая Россия представлена в собственном ее свете, в своем соотношении сил — согласно «первой системе

ударений»: князь — владыка всему, мельник гнется перед ним, князь наносит великую обиду дочери мельника и надеется на свою безнаказанность. Свет, обращенный на драму из времени Пушкина, а может быть, из времени, которое Пушкин только угадывает, этот свет меняет все — он дает «вторую систему ударений». Мельник не столь безропотен, как кажется; самое сильное существо в драме — обиженная женщина; слабее всех князь. Наказания князь не избежал, он уже наказан в драме и будет еще наказан. Сам сюжет драмы тоже стоит под двойным ударением. В понимании старой, иерархической России велика ли важность, если князь любил и бросил некую девицу, — неизвестно, сюжет ли это для писателя, который подчиняется этому иерархическому пониманию вещей. Сам отец обиженной, пожалуй, готов мириться с этим происшествием. В понимании народной России, к которому выходил Пушкин, история дочери мельника — сюжет, и весьма крупный, главенствующий в драме, вопреки тому, что лица, действующие на сцене, не всегда уверены в этом. Что самим лицам исторической драмы кажется важным, то понижается в своем значении, что они едва ценят — то в драме растет.

Перспектива истории по-разному размещает пушкинских героев. Одни из них более подвинуты к будущему, другие — менее. Князь — в той мере, в какой он князь, — остается человеком прошлого, без выходов к новой исторической жизни. Несколько по-иному — мельник. Он у Пушкина писан несколькими слоями красок, наложенными друг на друга. Мельник — он же работник на собственной мельнице, он же торговый мужик, весьма внимательный к своим доходам, зоркий наблюдатель за чужими деньгами, не попадут ли они к нему в мешок. Князя он ненавидит, хоть и ломает шапку перед ним. Себя он сознает человеком труда и дела, князя — тунеядцем. Он не прочь втихомолку вести с князем маленькую экономическую войну, обирать князя, где можно, в ответ на его поборы. Все это слои и наслоения в личном характере мельника, но от слоя к слою пробивается всеобщая перспектива истории, с указанием, кто таков социально этот человек, на каком стоит раздорожье и куда может уйти вместе с веками, куда могут уйти его социальные потомки. В мельнике есть добрая основа, есть в нем и другое — залого

будущего, буржуазного человека, со сговорчивой совестью, с безжалостным прозаизмом. Дочь — лучшая часть его души. В первых сценах мельника с дочерью не все сказано словами, много подразумевается. Мельник любит дочь и очевидным образом ее побаивается. У нее другая мораль, чем у отца, — мельник знает силу и превосходство этой морали и ведет свое наступление крайне осторожно. В речи к дочери, в речи, открывающей действие драмы, мельник столько же косноязычен, сколько и витиеват. Он ворчит, он недоволен, и все же не смеет приказывать дочери, а старается взять красноречием и настоянием. Ему жаль дочери, — князь давно не ездит к ним, мельник подозревает измену. Мельник настолько испорчен, что едва владеет языком любви и жалости. Добрые чувства заторможены, изуродованы в нем. Чем сочувствовать, он корит дочь и тиранит пошлыми советами. Сердцем своим он хотел сказать одно, а сказал обратное. Обиженный за дочь, он только растревляет ее обиду. В речи мельник виден сам, видно, как он поставлен среди людей, видно, как он поставлен в историческом мире. Доброе в нем идет на убыль, он уже тронулся в путь навстречу черствому и прозаическому времени приобретателей и собственников; нужны чрезвычайные обстоятельства, чтобы его остановить и повернуть обратно.

Дочь мельника, конечно, ближе всех ко времени Пушкина, и это еще не все: Пушкин вложил в нее внутреннее движение, которое позволяет ей переступить и через собственное его время, приблизиться к народной России, какой он мог ее угадывать и предчувствовать. При всем том героиня «Русалки» не порывает со своими историческими условиями, с днепровской Русью. Облик ее исторически и национально точен, с чертами народно-традиционными. Ее красота — из народной сказки: «Под косой луна блестит, а во лбу звезда горит». Пушкин нашел в ней внутреннюю душевную свободу, которая могла быть достоянием русского крестьянства, в каком бы рабском виде история не заставляла его существовать. Пушкин усилил в ней это чувство свободы, дав ей способность великого возмущения — длительного, сознательного — против рабства, которое навязывал ей внешний мир. Известны слова Гоголя о самом Пушкине: Пушкин — «русский человек в его развитии, в каком он,

может быть, явится через двести лет». ¹ Предвосхищением национального будущего Пушкин поделился со своей героиней, вернее, она-то и помогла ему в его предвосхищении.

Героиня «Русалки» — лицо необыкновенное. В одном из вариантов о ней говорят как о человеке безымянном, неведомо где затерявшемся:

... он любил
Красавицу какую-то простую
Дочь мельника. ²

Начиная с 30-х годов «красавица простая» вступает в состязание с самыми памятливыми лицами пушкинской поэзии. Татьяна Ларина — «барышня уездная», но окруженная ореолом народной культуры. Новая героиня объединяет в себе народную культуру с народным бытием, с его широтой и общезначительностью. Дочь мельника — тоже лирическая красота, но обладающая мощью и принудительностью, способная круто останавливать ход жизни, когда люди придают ему неверное направление. Лирика и характер, лирика и народная сила в этой героине сошлись, и драма Пушкина так полна этого лиризма, прекрасного и уверенного в самом себе, что другим поэтам оставалось взять от драмы Пушкина только маленький «отводок», только напомнить о ней тремя-четырьмя строками, и собственные их стихи проникались пушкинскими качествами. Александр Блок мог быть краток:

В густой траве пропадешь с головой,
В тихий дом войдешь не стучась...
Обнимет рукой, оплетет косой
И, статная, скажет: «Здравствуй, князь».

Далее нет никаких описаний, никаких пояснений. Блок коснулся предыстории пушкинского сюжета, того времени, когда все еще было ясно между князем и героиней и еще далеко было до разрыва. Достаточно веянья мельниковой дочери, чтобы на стихи Блока перенеслась атмосфера героического женского лиризма,

¹ Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений, т. VIII. Изд. АН СССР, 1952, стр. 50; «Несколько слов о Пушкине».

² А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. VII. М. — Л., изд. АН СССР, 1935, стр. 318.

глубокого, прочного и покойного, чтобы в его стихотворении герой оказался подзащитным, а девушка — его высокой покровительницей.

Героиня драмы Пушкина, носительница лирической стихии, окружена в драме тем, что по природе своей враждебно лирике и свободной душевной жизни. Героиню обступили люди особых, внешних положений и интересов, продиктованных этими положениями. «Интерес» — это слово применимо в несколько особом смысле: оно известно было Пушкину и русским его современникам из французской литературы тех годов. «Интерес» — деловое понятие, получившее также и философский смысл; языку конторы, биржи, рынка буржуазное общество придало универсальное значение по той причине, что и на самом деле проза буржуазной экономики определяла весь характер жизни снизу и сверху. «Интерес» — способ связывать людей друг с другом — без внутренней связи между ними, при условии их взаимной враждебности. В этом смысле «интересы» всюду, где есть социальный антагонизм, где эксплуатация, — основное общественное отношение. Днепровская Русь князя и мельника тоже строилась на «интересах», в особой их исторической форме, хотя и не выработала этого понятия. Пушкину оно было знакомо по оголившей эти отношения практике современного буржуазного общества, по французской литературе, с особой точностью указавшей на эту оголенность.

«Интерес» — отношение, имеющее предел, отношение на срок, который может быть укорочен, удлинен, но все же остается сроком, от даты и до даты. Не весь человек нужен другому человеку, но из человека, из отношений с ним делаются вырезки, наподобие тех, на которых настаивал Шейлок у Шекспира. «Положения» определяют, кто будет делать вырезку и кто даст себя под нож. Буржуазные писатели считали «интерес» естественным отношением, общественная справедливость, по их теории, требовала лишь того, чтобы сглаживалось неравенство отдельных «положений», существующих в обществе: худо, если интерес только односторонний, правильно, если от имени частных своих интересов могут действовать все и каждый, если один берет и другой у него тоже берет. Теория «взаимной эксплуатации» придавала форму идеала общественному злу. Она считала

себя лучшим решением всех споров, лучшим способом воплощения естественных «прав человека».

Героиня Пушкина слышит от отца довольно сходные речи, ту же хитрую науку, хотя и изложенную нехитрым слогом. Он внушает ей: князь — твой любовник, нет, он твой деловой противник, бери с него за любовь деньгами и подарками сколько можешь, иначе будешь «в дураках». Советы мельника, по его понятиям, относятся к тому, как вести правильную жизнь. Он и сам ее ведет. К собственной дочери он предъявляет «интересы». Отношения, по мельнику, должны идти цепью — дочь берет с князя, мельник берет с дочери, — на починку мельницы, например. Впрочем, мельник и прямо сносится с князем по поводу дочери. Бросая свою возлюбленную, князь вручает ей мешок с золотом для отца.

Пушкин 30-х годов, с его возросшим чувством народной России, необходимости массовых сдвигов в русской истории, по-новому задумывается над общественными отношениями, над судьбой личности. Одно от другого неотделимо: каковы отношения — такова личность. Буржуазная практика «интересов» разоблачала перед ним до конца отношения крепостной России — они тоже были «интересами», хотя и спрятанными под патриархальной формой. Конечная цель национального развития была бы слишком мала, если бы она сводилась к замене одних «интересов» другими. Как художник, как поэт, в особенности как поэт лирический, он тоже не мог мириться с буржуазными формами, принятыми за идеал. Его великий западный современник создавал эпопею «интересов» под именем «Человеческой комедии». Нужна была человеческая поэзия. Как лирический поэт Пушкин хорошо сознавал, что «интересы» еще не всё, что внешние «положения», из которых исходят люди, тоже не всё. За «интересами» лежат совсем иные отношения людей, более полные и вдохновляющие, поэтому «интересы» переживаются как стеснение, как насилие, как умышленная узость и умышленная бедность.

Было бы тавтологией сказать, что «интересы» частные, корыстные, не могут родить лирики: от голой прозы рождается голая проза. Еще Плеханов заметил, что не обо всем можно сложить песню, у скряги не бывает песен, — «интересы» не поют. Лирика берет свое начало от того более глубокого слоя человеческих отношений,

на который легли «интересы». Это ничуть не значит, что она может пренебречь «интересами», — она должна пробиться сквозь них; ими захвачены самые важные, самые решающие области жизни, — лирике не останется ничего, если она забудет о них. Лирике нужны энергия и способность к борьбе. Этими свойствами лирика Пушкина обладала. Она драматична по своей природе: «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать». У романтических поэтов, современников Пушкина, обычной была двойственность: вот внешний мир и его практика, вот лирика, и она есть «мир иной». Романтики хотели извлечь лирическое содержание из недр мира, как он есть, и потом забыть об этом мире; извлеченное, оно становилось призрачным, лишенным страсти, цвета, характера, формы. «Чистая» лирика, избавленная от давления мира практики, становилась беднее, чем какой она была под этим давлением, независимо от того, являлось ли оно низким или высоким. Предоставленное самому себе, лирическое содержание свертывается, теряет действительность. Свобода душевной жизни и свобода лирики, как это было у Пушкина, — в борьбе за свои права, за полноту отношения к миру, к жизни, к людям. Пушкин, лирический поэт, не уступает практику жизни эгоистическим, прозаичным отношениям, он сам хочет овладеть этой практикой. Для лирики Пушкина, внутренне драматичной, естественным было движение в сторону лирической драмы, где бы лирический пафос перешел в прямое действие, где бы он нашел своего призванного носителя и где бы лирическая личность раскрывалась в коллизии с враждебными ей формами жизни, с защитниками этих форм. «Русалка» и явилась этой драмой.

Дочь мельника — лирическая душа и лирическая сила, получившая вызов от судьбы. Отношения с князем для нее — великий обман. Она удостаивала князя обращения, как если бы это был равный; князь оказался мал, ничтожен, душевно нищ. Он не выработал в себе ни личности, ни характера, уверенный, что княжеские привилегии возместят и то и другое. Они же, эти привилегии, подсказывают князю, как вести себя, — дело ли это будет или же личные отношения, любовь. Как он узнал потом, дочь мельника занимала его гораздо глубже, чем это он желал допустить тогда. Он был скуп и осторожен в своих отношениях с нею, старался сколь

можно меньше быть замешанным в историю собственной любви, не выдавать себя, если нужно платить и, конечно, ничем не платиться. В прощальных сценах с девушкой он мягок и вкрадчив; быть может, тут сказались собственные его чувства, которым он сам не рад; быть может, и это вернее, как и отец девушки, он побаивается ее гордых убеждений, ее негодования. Князь любил и отлюбил, или же ему кажется, что отлюбил. У князя любовь подобна взиманию податей, «по белке со двора». Мельникова дочь — одно для князя, любовь ее — другое. Любить он принял от нее, а сама она для князя, как он считает, с некоторых пор безразлична. Любовь у князя — «интерес», имеющий свои пределы, сроки, связующие условия, покамест так угодно будет сильнейшей стороне. Как существует элементарный деловой интерес, так может, по его примеру, существовать и «интерес» эстетический и «интерес» любовный. Колдуны занимались «выниманием следов». Можно «вынуть» чужую красоту, «вынуть» чужую любовь, чужую душу, не заботясь, что стало с теми, у кого их вынули. Вырисовывая князя, Пушкин по-особому разработал тему донжуанства, о чем речь еще впереди.

Дочь мельника поставлена между отцом и любовником, и стрелы «интересов» направлены на нее с обеих сторон, люди неверно к ней обращены. Сама она ни с кого ничего не взимает, ничем не промышляет, прибылей не подсчитывает, а хочет и умеет жить бескорыстно-полно, всеми силами и способностями души, вкладывая их в любовь, ничего для себя не утаивая, тратясь всецело и только требуя от человеческого мира, чтобы все ее дары и траты были приняты. У дочери мельника один-единственный могучий интерес — сокрушить все частные, себялюбивые, корыстные интересы, ради которых она была предана и продана. Все ее богатство — в качестве души и в качествах собственной личности. Дать им полное движение для нее неизбежно, у нее, бесправной, социально униженной, нет соблазнов подменить самое себя преимуществами рождения, как у князя, или же преимуществами денег, как это, пожалуй, мог бы сделать ее отец. Народная личность, как понимает ее Пушкин, связана с активностью души, с богатством и энергией лирического начала. Без дочери мельника и без ее главенства не могло быть драмы

«Русалка». Пушкин не сразу нашел свою драму, так как не сразу ему открылось размещение сил, необходимое для этой драмы.

В 1826 году написано было стихотворение «Как счастлив я, когда могу покинуть...» Это был первый созерцательно-лирический подступ к «Русалке». По обстановке и условиям стихотворение соответствует лирическому монологу князя в будущей драме — «Невольню к этим грустным берегам...» Это лирика бессильного и напрасного чувства. Стихи обращены к бывшей возлюбленной, которая является к поэту (к «князю») из реки мертвой русалкой, и разговор с ней ведется с такой добротой, с такой любовью, так щедры чувства, как никогда при жизни этой женщины. С этим стихотворением сходятся другие, написанные в Болдине осенью 1830 года: «Прощание» («В последний раз твой образ милый...»), «Заклинание» («О, если правда, что в ночи...»), «Для берегов отчизны дальней...» Первое отнесено к женщине, с которой все давно разорвано, второе и третье отнесены к умершим. «Прощание» и «Заклинание» в пушкинской литературе сопоставлялись с лирической темой «Русалки», причем «Заклинанию» приписывались черты едва ли не декаданса, некрофильства, и пр., и пр.¹ На деле же Пушкин обращается к мертвым ради проверки жизни и себя, живого, ради осознания, чем он жил, не понимая, что живет этим. Смерть, разлука оборвали практические, житейские, прозаические отношения, и тогда видно, что еще осталось, что еще там было. Поверхностное кончилось, обнажилась суть. К болдинскому циклу стихотворений тяготеет «Воспоминание» («Когда для смертного умолкнет шумный день...», 1828). Речь здесь та же, — об «утраченных годах», о бывшей полной жизни, не пережитой, не прожитой сполна. В этих стихотворениях господствует идея непоправимости. В них лирик делает укоры самому себе. Лирическая жизнь долго оставалась незамеченной, неоцененной, так как практика жизни закрывала ее, — поэт ничего не сделал, чтобы противодействовать практике. Он ждал, пока разлука, смерть без него устранят препятствия, но тогда — поздно: чувства были рассеяны и бедны, покамест они

¹ См.: Вл. Ходасевич. Поэтическое хозяйство Пушкина. Л., «Мысль», 1924, стр. 145—148.

были действительны; они сделались полны, уйдя из настоящего в прошлое. Поэт когда-то избежал борьбы за свою лирическую жизнь, избежал драмы и платится теперь трагедией за свое «малодушие», — так Пушкин называл неполную жизнь, уступчивую в отношении суетности и прозы: «В заботы суетного света он малодушно погружен». Активная лирика — лирика настоящего — требовала героя иной природы, чем герой стихотворения «Как счастлив я, когда могу покинуть...», душевно бездеятельный, упустивший свою великую минуту. И это стихотворение и близкие к нему составляют особую, исключительную область в лирике Пушкина, как правило бодрой, обращенной к внешнему миру, к его настоящему всем богатством собственных возможностей и сил.

В стихотворении 1826 года чуть-чуть мерцают колорит и некоторые подробности будущей драмы 30-х годов. Колорит древнерусский: голос женщины — русалки — «звонкие Бояна Славья гусли». О ее дыхании сказано: «В летний зной холодный мед не столько сладок жажде». В драме мельник готовит для князя угощение; мед этого сравнения — быть может, мед, которым князя поили, когда он летом навещал отца и дочь. Если так, то в поэтическом языке, в тропах, светятся обстановка сюжета, место действия и действующие лица. Если так, то в этом стихотворении уже подготовлен был весь сюжет, но до написания драмы было еще далеко — роль князя преобладала, а князь не может вести за собой драму.

В недавно получившей у нас известность записи Франтишека Малевского от 19 февраля 1827 года сообщается, с какими драматическими замыслами носился тогда Пушкин: трагедия Павла, мельник. Трагедия Павла — трагедия императора Павла Петровича, мельник — конечно, мельник «Русалки».¹ Более достоверным становится и старое указание С. П. Шевырева, возводившего замысел написания «Русалки» к 1826 году, — указание, прежним исследователям казавшееся сомнительным.²

Следовательно, преимуществами у Пушкина сначала пользовались то князь, то мельник. Чтобы написалась

¹ Т. Цявловская. Пушкин в дневнике Франтишека Малевского. — «Литературное наследство», т. 58, 1952, стр. 266.

² См.: Л. М а й к о в. Пушкин. СПб., 1899, стр. 351.

драма, чтобы лирические темы ее уложились в драму, для этого центральным лицом должна была стать дочь мельника, и никто другой. Случиться это могло лишь к началу 30-х годов. По внутреннему смыслу дочь мельника первенствовала в сюжете и до того, — судьба дочери управляла судьбой отца и судьбой князя. В социальном отношении не так: дочь мельника — «третье лицо», страдательное, зависимое по закону, от социальной роли, от нее неотделимой. В начале 30-х годов в Пушкине произошел решительный поворот, духовный и сердечный, в пользу «третьих лиц» социального мира, и это сразу же сказалось на фабуле «Русалки». Пушкин не поколебался тогда признать первенство «простой красавицы», и найдено было тем самым, кому поручить в драме активную и главную лирическую миссию, найден был защитник и воин лирики.

Лирические темы мельника и князя, их запоздалые сожаления заняли в драме подобающее им подчиненное место, — под наитием лирической героини и в этих несколько не героических душах совершается очистительное движение. Сильная рука героини прикоснулась к ним обоим, их внутренний мир открылся, стал способным к лиризму и лирике. Тема «Русалки» вышла из стадии фрагментов, «Русалка» как драма составила наконец в этот период социального и духовного развития Пушкина, между «Повестями Белкина» и «Сказками». У зрелого Пушкина высокий демократизм соединяется в одно с борьбой за поэтическое и лирическое содержание жизни. Без этой внутренней связи не было бы подступов к драме «Русалка».

Высший расцвет героини и самое страшное ее поражение — в сцене свидания с князем, оказавшейся сценой прощания и разлуки. В этой сцене героине дано показать, какой она была в своей любви, во что веровала и какую веру у нее на глазах у зрителя отнимают. На сцене они оба — она и князь, как если бы это был двуединый образ: рука в руке, одна душа на двоих, одно чувство. Но эта гармония — только мечтание героини, и князь не сразу сго разрушает, так как хочет отстранить от себя эту женщину «без шуму». Диалог между ними трехчастный. Для начала князь говорит ей о своей пе-

чали. Ее ответ: она будет с ним делить печаль. Князь идет дальше: он говорит о разлуке. Она: если это война, то пусть он возьмет ее с собой, она станет служить ему оруженосцем. И, наконец, наносится удар. У князя нет мужества самому произнести жестокие слова о женитьбе, он оборачивает дело так, что любовница сама выговаривает за него эти слова. Слушая первую речь князя и его вторую речь, женщина думает, что на них обоих надвигается беда, и она принимает это с готовностью. После третьей речи ясно, что беда пришла для нее одной, что князь не только себя ведет уклончиво, но еще и сам виновник этой беды.

К этому диалогу дано «послесловие» дочери мельника, по высокой своей поэзии, быть может, самое удивительное в этой драме. Мешаясь и путаясь в словах, дочь мельника говорит князю об их ребенке, которого она ждет. Пушкин был учителем русских писателей в науке точно, достоверно, отклоняя всякие сомнения, всякую неполноту оценки, открывать нравственную красоту в людях. Тут дело шло о явлениях первостепенного порядка, и поэтому нужны были последняя точность, самый безошибочный реализм, чтобы ничего не потерять и никакого ложного веса не прибавить — ложного веса, который погубил бы все. Тут важно было, что скажет человек, когда скажет, какие это будут слова и даже какие слоги в словах; тут важно было, чего он вовсе не скажет, о чем он промолчит. Дочь мельника заговорила с князем о ребенке впервые и — напоследок, когда между ними уже все кончено. Грубо неверным было бы предположение, что так она продолжает удерживать князя, что это ее сильнейший аргумент. Будь это так, она бы сказала раньше и была бы красноречивее. Но она не из тех, для кого ребенок — деловое орудие и довод в деловой тяжбе. Вот ее слова: «...нет, не то», «постой», «все не то...», «да!.. вспомнила». Она как бы кутает своего будущего ребенка в обрывки фраз и слов, не подпуская к нему близко князя, который приходится ему отцом и вдруг стал чужим. Раньше это был ребенок их двоих, теперь — только ее собственный. Наитруднейшее для нее в этой сцене — именно то, что она впервые заговорила об обязанностях князя, о непривычном для нее понятии, которое и означает для нее конец любви. Обязанностей, как чего-то отдельного от любви, для нее

не существовало. Любовь подразумевает обязанности, вбирает их, в любви они произвольны и незаметны, предполагают особый дар их угадывать и исполнять. Конец любви в том, что необходимо о них напомнить и к ним призвать. Поэтому дочь мельника так неумело и так неохотно прикоснулась к этой теме. Внешние обязанности имеют свою определенность, их можно измерить, они бывают то большими, то меньшими, для них не нужно никаких талантов, их может весьма безупречно выполнять и моральная посредственность. Князь охотно откликается на эти требования женщины, едва звучащие как требования. Он тем самым вступает в область внешних отношений — «интересов», вполне посильную для него. Дочь мельника говорит сбивчиво на этом языке «интересов», которым она никогда не владела и не захочет овладеть.

Сцена расставания — один-единый художественный образ, охватывающий очень сложное движение событий и делающий их последовательность особенно интимной, как бы льющейся изнутри. В единый образ входят два характера, две души, сначала ложно сближенные, потом отделившиеся друг от друга так, что видно, какие это разные способы жить, думать, чувствовать и понимать. В единый образ входят и наглядно данное настоящее и угадываемые прошлое и будущее. Сюда входят еще и явления другого «модуса» — не только те, что были, есть и сбудутся тотчас, но также и возможные, будущность которых еще не столь очевидна. Сцена расставания, вся проникнутая поэтической силой, исходящей от героини, говорит о том, какие красота и гармония царили бы в человеческих отношениях, если бы она, дочь мельника, распоряжалась жизнью и законы жизни находились на ее стороне. Эта сцена говорит о социально возможном, о его морали, душевном содержании, эстетике. В драме Пушкина это мечтание не бесплодно, оно еще скажется и выйдет на свои особые пути.

Князь, уезжая, навязывает брошенной женщине свои подарки. Она стоит, неподвижная и онемевшая, на берегу Днепра, вся в дорогих камнях, в ожерелье, с сияющей повязкой на лбу, надетой князем. Является мельник и любуется на ее наряд: бусы, повязка — «подарок царский». По мельнику, князь заплатил дочери щедро, что же можно сказать против самой оплаты! Дочь ду-

мает иначе, — она рвет с себя жемчуг, снимает повязку и бросает ее в Днепр. Потом и мельник опомнится, и к концу драмы он скажет князю, что тот удавил свою любовницу ожерельем.

По прямому содержанию эпизода, по месту его в сюжете, между одними событиями и другими, так оно и есть: увенчание дочери мельника — ложное и лукавое, это откуп князя, выставленная на позор расценка любви. Но художественный образ не ограничивает себя тем, что из него может быть взято сейчас и в данных обстоятельствах. Он может обладать и более свободным смыслом. Ведь дочь мельника и на самом деле заслуживает прославления. Ее красота — настоящая. Драгоценности, надетые фальшивой рукой, очутившись на ней, сделались подлинными. Невзирая на князя, невзирая на мельника, она стоит на театральной сцене и горит своей неоплатной красотой, — в ее поражении светятся возможности победы и право на победу. На сцене героиню унизили, для зрителя ее возвысили, зритель верит в ее венец. Весь последний эпизод по своему поэтическому смыслу продолжает сцену разлуки. Единая тема там началась, здесь развилась и усилилась: чем и кем могла бы быть дочь мельника, какая высота ей подобаёт. Здесь еще прибавлено: кем и чем должна бы быть, — и всему дается заключительный наглядный образ. Сцена с подарками говорит о том, что было и есть, о том, что возможно, и о том, что должно, что составляет право героини.

В песне «Яныш Королевич» — параллельные эпизоды: Яныш женится на чешской королеве и приходит к своей Елице с прощальными подарками. Сначала названо, описано, что он ей приносит. Потом он надевает на нее драгоценности, и опять они названы и описаны. Елица срывает их с себя, рвет и мечет, — они описаны в последний раз. Трижды подряд Пушкин называет золотые серьги, жемчужное ожерелье, червонцы, втрое усиливает впечатление от этих предметов, покамест они не засверкают. Это величание Елицы, окруженной ими, величание, независимое от воли Яныша: тот пришел не славить девушку, но откупиться от нее, как князь в «Русалке».

В образе одно освещение совмещается с другим, одним движением образ развертывает события и возвращается к пройденным или же предвосхищает еще не наступившие: развязывая, он связывает; разделяя собы-

тия, он воссоздает их непрерывность. Интегральная природа художественного образа хорошо наблюдаема в музыке. Русские музыкальные критики Улыбышев, Серов, Асафьев превосходно ее описывали. На Западе это делали в критических своих сочинениях Вагнер, Лист. Интегральный образ вполне доступен и литературе, хотя теоретики литературы не всегда его замечают. Он очень развит у Пушкина. В поэтике Пушкина образ строится на очень скупых внешних данных, но они вызывают одно значение за другим. В этом — пушкинская «прозрачность». Внешних данных мало, они не сгущены чрезмерно, они не ослепляют, они позволяют и заставляют видеть, как изнутри богата жизнь, как устроена, что уже дала и что обещает, что может дать.

В драме Пушкина сцена разлуки во всем своем содержании снова оживает, и в последний раз, когда, казалось бы, сцена эта уже осталась позади и настало время для новых событий, оторвавшихся от нее. Князь давно исчез, на сцене один мельник с дочерью. Дочь бросается к отцу:

Родимый, он уехал. Вон он скачет! —
И я, безумная, его пустила,
Я за полы его не уцепилась,
Я не повисла на узде коня!
Пускай же б он с досады отрубил
Мне руки по локоть, пускай бы тут же
Он растоптал меня своим конем!

Новая речь героини — своеобразная «реприза» сцены прощания, зрительная метафора того, что разыгрывалось там. Недосказанное в прощальной сцене, скрытое внутри нее, сейчас досказывается, получает внешний образ. По своему смыслу все это было в прощальной сцене: князь хотел вырваться, а женщина удерживала его, и тогда он нанес свой последний удар — стал ей «рубить руки». Новая речь с другими «модальностями». Прямые утверждения заменились отрицанием, предположительные действия заняли место физических или моральных действий, на самом деле совершившихся. Вместо «уцепилась», «повисла» — «не уцепилась», «не повисла», вместо «рубил руки», «растоптал конем» — «пускай же б он с досады отрубил», «пускай бы тут же он растоптал». Но художественный образ не знает порогов между «модальностями» и незаметно переходит от одной к другой, за-

меня бывшее небывшим, когда оно сходно с ним, или же возможным, мыслимым, если до них недалеко. «Повисла на узде коня» — этому можно указать в прощальной сцене почти точное соответствие: женщина просила, чтобы князь взял ее, переодетую мальчиком, с собой на войну. Женщина хватается за узду коня — трогательность и красота ее поведения, беззащитность и бесстрашие перед грубой силой.

Примечательно, что у Пушкина был в запасе и другой вариант образа женщины, коня и всадника. В песне «Яныш Королевич» рассказано, как утопилась Елица, как прошли годы, как королевич приехал к берегу Моравы и как он хотел там напоить коня:

Из воды вдруг высунулась ручка:
Хвать коня за узду золотую!
Конь отдернул голову в испуге,
На узде висит Водяница,
Как на уде пойманная рыба...

Маленькая водяница — дочь утопленницы, родившаяся у нее от Яныша. В драме образ переменял свое приурочение и смысл. Повисает на узде не дочь, но сама героиня; в песне были хитрость и шалость, в драме — великое волнение чувств.

В черновых рукописях «Русалки» нет этого места.¹ Сцена прощания в черновиках не выработана, — нет явственного трехчастного диалога, нет трех речей князя, нет трех ответов любовницы, не выработан внутренний образ борьбы, где один вырывается, а другая его удерживает, поэтому не появился и внешний образ репризы — всадника на коне и женщины, которая бросилась остановить коня и всадника. В окончательном тексте прощальный диалог построен точно, и этим был дан толчок к репризе: она проясняет, разоблачает внутреннее действие, скрытое в диалоге, образ всадника и женщины и оказался выражением этого действия. Движение образа у Пушкина непрерывно, оно питается силами контекста, «гений контекста» подсказывает, что будет с образом, как он будет перемещен и неожиданно направлен.

Реприза не только повторяет и усиливает уже бывшее и известное — она также и ведет дальше, дает

¹ См.: А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. VII, М. — Л., изд. АН СССР, 1935, стр. 329—330.

новый оборот драматической теме. В сцене прощания героиня не сразу разуверилась в князе, и это связывало ее; в репризе прежней связанности нет, в репризе уже начинается борьба, на действие героиня отвечает противодействием, — героиня борется против князя вместе с князем за их погибающую любовь. После этого сразу совсем новое: исступленные обвинения героини против князя, с угрозами ему и молодой его жене. Что это, бабий бунт? Нет, здесь слышны классовая ненависть и социальная оскорбленность. Эти речи мог создать поэт, уже прочувствовавший Разина и разинщину, будущий историк Пугачева. В дочери мельника освободилась страшная сила. Прежде это была сила любви, сейчас — это сила борьбы за себя, за свою народную душу, за свое народное понимание вещей против тех, кто попирает их. Сначала князь был друг, потом дочь мельника боролась с князем, спасая князя от него самого, теперь князь — враг.

В драму Пушкина вступает новый мотив, который и станет в ней господствовать, — мотив внутреннего народного сопротивления, прорывающегося и вовне. Чем живет народ, во что верит, что считает правильным — все содержится в этом мотиве. У Пушкина он не получил полного признания, и как это сказало в драме, еще будет видно; тем не менее этот мотив с некоторых пор определяет развертывание драмы — и психологическое и фабульное.

Принять того, что случилось, дочь мельника не может, препятствовать князю тоже не может. Слова мельника:

Уж если князь берет себе невесту,
Кто может помешать ему?..

Самоубийство — единственный вид сопротивления, доступный для героини Пушкина.

Вернее, с самоубийства сопротивление начинается. Фантастика, допущенная Пушкиным, по дальнейшему ходу драмы продолжает, условно развивает заложенное в строго реалистических первоначальных сценах ее. Фантастика подсказана реальными силами — им нужен исход, и она предоставляет им исход. Дочь мельника бросается в Днепр, потом снова появляется на сцене, «русалкою холодной и могучей». Вторая жизнь героини — бессмертие сопротивления. Героиня прожила

на земле такую настоящую жизнь, такую человеческую, что жизнь ее не может исчезнуть бесследно, не может навсегда быть придавлена могильным камнем. Вторая жизнь героини — бессмертие народной личности, ее притязаний и ее правоты. Фантастика Пушкина держится силой должного, вероятного, необходимого.

Историческая драма Пушкина, рассчитанная на дальность, тяготеющая к будущему, всем своим внутренним напором как бы выталкивает героиню за пределы исторического времени, с которым героиня внутренне скреплена. Так прочувствованы в драме возможное, должное, что неминуемо для них с какого-то часа перейти в действительную жизнь. По своему смыслу фантастично в драме Пушкина не то, что героиня наконец в каком-то отдаленном историческом будущем становится властью и силой. Фантастично, что власть и сила ей даны уже сейчас, — будущее прямо врывается в настоящее. На сцене — то же княжество и та же мельница, но над князем, над мельником владеет загнанная, убитая ими дочь мельника. Их души раскрылись перед ней, они послушны этой женщине. Она становится могущественнейшим лицом в драме, но для этого ей нужно явиться тенью, призраком, русалкой, иначе опять социальное место, назначенное ей, указывало бы, что она смеет, что ей дозволено. В пушкинской драме старая Русь подчиняется свободному духу, в ней начинается внутреннее брожение.

Князь, мельник уже иные, они не те, какими были в начале драмы. Пушкин, мыслящий реалистически, не очень доверяет самозаконным поворотам в человеческой душе, совести как таковой, независимой от влияний реального мира. Необходимо воздействие извне, нужно отнять у человека возможность продолжать удобную для него худшую жизнь, чтобы он принял неудобную лучшую: к худшей был он приспособлен, к лучшей — нет; худшая, наконец, была выгоднее. Смерть дочери мельника — вот первый действенный урок для губивших ее. Возле них жила красота, они не понимали, что это хлеб насущный, так как красота была даровой силой. Красота погибла, и в душах этих людей становится пусто и дико. Потеря ведет их к сознанию того, что потеряно. Они наказаны и перевоспитаны потерей, стали выше и лучше, так как избавлены от поводов обращаться

с красотой вяло, небрежно, безжалостно. Безумный, одичавший мельник выше, достойнее того жанрового, прозаического человека, каким он был до катастрофы.

Что касается князя, то нужны были преследования, нужны были иск и новое, посмертное сопротивление его делам, чтобы князь опомнился. Когда на свадьбе раздается плачущий голос русалки, то князь груб и зол. Но в песне русалки не все жалоба, в ней есть еще и язвительность, дух сопротивления. «По камушкам, по желтому песочку», — спето на детский голос; песню окрашивают уменьшительные, ласкательные, герои песни — «две рыбки, две рыбки, две малые плотицы»; сюжет здесь — сказочка, детский мир. Конец совсем не тот — рыбки говорят об утопленнице, об измене, о проклятиях, посланных изменнику. В уменьшенный масштаб детского сюжета все это не ложится. Гости, слушавшие песню, считают ее чьим-то озорством. На деле — это трагическая ирония. Песня стонет, песня молит о сочувствии, песня обличает и казнит. Игрушечное, нежное оборачивается в песне также насмешкой и страданием; кому забава и сказка, а кому злая участь и злая смерть.

Собственно трагическим в «Русалке» является лишь первый акт.¹ После гибели героини начинается нечто необычное для жанра трагедии — начинается избавление от трагедии: погибнувшая воскресает, а вместе с ней и пафос ее. Победенные и победители у Пушкина меняются местами, после первого акта наступает время, когда побежденные могут подняться и положить начало новой жизни. Разорение мельника, упадок князя — это и мрак и свет, так как оба они впервые очеловечились в своих несчастьях, оба освободились от пагубных для них условий быта. Всего печальнее судьба княгини: она терпит по чужой вине, — князь, неверный дочери мельника, неверен и жене, одна любовь не кончилась, а началась новая, и обе любви — измены. Дочь мельника

¹ См.: С. Н. Дурыйлин. Пушкин на сцене. М., изд. АН СССР, 1951, стр. 120. Автор называет «Маленькие трагедии» Пушкина «эпилогами», трагедиями, в которых дан, собственно, один только трагический эпилог. Придерживаясь этого, первый акт «Русалки» можно было бы приравнять к любой из «Маленьких трагедий» — он тоже «эпилог», но за ним следует новое начало.

великодушна, она выше, чем соперница княгини, она мстит и за себя и за княгиню, наказывает князя за неправду чувств.

Все, что в мельнике, в князе было глубже «интересов», — все это оживает в них обоих. Мельник сознает себя отцом своей дочери, князь постигнул разницу между «интересом» любви и самой любовью. Новое состояние князя — любовь после любви. По лирическим своим темам последние сцены довольно близки к стихотворениям болдинского цикла — с тем отличием, что сейчас дело идет не о временных наитиях чувства, но о переменах навсегда в душах действующих лиц. Мельник, князь более не вернутся к жизни, какую они вели прежде. Мельница развалилась, князь запустил свое княжество, свой дом, — «интересы» для обоих кончились. Это же дает обоим свободу души и чувства; пусть свобода и явилась для них в мрачном образе — они должны ответить за собственное прошлое; они только предвкупают новую жизнь — вступят в нее другие.

Царство русалок — та стихия, которая должна бы содержаться в обыкновенной жизни людей, но которую эта жизнь вытолкнула. Стихия опять возвращается к людям, ломая поставленные ими препятствия.

В «Каменном госте» Лаура говорит: «А далеко, на севере — в Париже...» Она говорит из места, именуемого Мадрид, и так для нас подчеркнута чуждость этого места: для Мадрида Париж — далекий север.¹ Сходное в «Русалке»: на днепровском дне русалочка расспрашивает у матери, кто такой ее отец, к которому она должна выйти навстречу: «Тот самый, что... на женщине женился?» Вопрос таков, что сразу же нам дано понять, как далеко от днепровского дна до области людей — много дальше, чем от Мадрида до Парижа. Когда людям нужен отличительный признак, они говорят: «Женился на гречанке, на немке». Русалочка говорит: «Женился на женщине». Женщина — для царства русалок особая разновидность среди существ женского рода, требующая оговорки. Царство русалок находится по дру-

¹ См. по поводу этого эпизода замечания у Н. Н. Михайлова («Иду по меридиану», М., 1957, стр. 87): Пушкин смотрит на Париж «не с востока, а с юга» — «географическое перевоплощение».

гую сторону людского быта. Безумный мельник побросал свои заветные деньги в воду и стал просить потом, чтобы внучка-русалочка собрала их на дне. Ее рассказ:

...Я долго их искала:
А что такое деньги, я не знаю —
Однако же я вынесла ему
Пригоршню раковинок самоцветных,
Он очень был им рад.

В царстве русалок не знают денег — отличие очень важное. Иначе откуда бы быть в их царстве играм, душевной свободе. Мельник зажимает в руке самоцветные раковины, подsunутые ему в царстве русалок, и думает, что это деньги. Мельник уже встретился с новыми ценностями, но еще меряет их по-старому. Два царства, два языка: сила, почитаемая в человеческом быту, в лирическом царстве русалок — горсть мелких игрушек. Мельник уже воспринял как князь жизнь более свободную, чем прежний быт с его «интересами», и держится за прежний быт из косности, не замечая, что этот быт им же самим давно отвергнут. Конец драмы Пушкина — начало преобразования человеческих душ, мучительно, под благим насилием возвращающихся к самим себе, к собственной своей широте, к добрым чувствам, к поэзии.

Конфликт пушкинской героини с отцом и с князем собирает воедино и возводит в высшую степень противоречия, рассеянные по всему тексту драмы, входящие в ее стиль. По принципу драм Шекспира центральная коллизия не отграничена и у Пушкина строго, не имеет точно очерченного «места». Коллизия у Пушкина, как у Шекспира, повсеместная, явственная повсюду, а в своем центре явственная более всего. Повсюду в драме Пушкина происходит бореие между живостью, энергией души, лирической ее природой — и прозаизмом обстоятельств, вторгающихся в душу и действенных в ней самой; бореие это иногда затихает, а потом снова возрождается. Внутри действительности, как она есть, внутри ее практики и ее «интересов» лежат лучшие, человечнейшие отношения, — коллизия между одной стороной и другой в многообразных своих формах наполняет драму Пушкина.

Лиричнейшую свою драму Пушкин обставил бытовыми фигурами с красками «жанровости», комизма и

подчас скрытой вульгарности. Это покладистые и даже добродушные пособники жизненного зла, элементарного прозаизма, ибо, по их разумению, иначе и быть нельзя, — какой же другой образ жизни возможен? Мельник не один — на другом краю драмы, в княжеском тереме, есть и сват — с его обрядовой игривостью, и дружка, который все тянется к чарочке, и княгинина мамка — с ласково-грубыми речами, с лубочной мудростью, в сущности сытой и равнодушной, так как мудрость эта все легко объясняет и ничего нигде поправить не умеет и не хочет. Лирическая драма заключена в житейские условия, совершается в среде людей, предвзято глухих к лирике. В безобидной этой среде тем не менее зло копится, подготавливаются трагические удары, и трагедия длится, потому что зло имело и имеет свою обыденную основу.

Лирическая героиня захвачена, обусловлена своей средой. В этом — прототип будущих драм Островского, где тоже в центре женщина — с ее лирической темой, а женщину обступают торговые мужики и их сподручные, чиновники и дельцы, взяточники и взятодатели, ловцы денег и мест, ловцы недорогой любви — сплошные враги лирической темы, из которых одни покрупнее и пострашнее, другие помельче и не столь опасны на вид, как первые. Сколь бы она ни была враждебна, бытовая среда дает действительность лирической теме. Однако нажиму среды Пушкин полагает строгий предел. Лирическое, оно же поэтическое, начало существует, и если бы проза проникла в него до конца, исказила его и подменила бы собой, то это было бы другим извращением действительной картины мира, другой изменой художественному реализму. В одном из черновых вариантов, потом устранившем, сцена княжеской свадьбы разработана так: является русалка, на свадьбе переполох, дружка именует ее «мокрой девкой», слуги подхватывают: «Мы мокрых девок не видели». ¹ П. А. Анненков писал по поводу этого места о поучительном «уклонении фантазии, принявшей незаметно боковой, неправильный ход». ²

¹ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. VII. М. — Л., изд. АН СССР, 1935, стр. 311.

² П. В. Анненков. А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений. СПб., 1873, стр. 355.

В этом варианте прозе позволено зайти слишком далеко. Лирическая героиня теряет свою внутреннюю неприкосновенность. Задето самое уязвимое — условный, фантастический образ, который она приняла, а через образ смертельно задета она сама. Но Пушкин зачеркнул в рукописи этот эпизод крест-накрест.¹

Универсальную в драме Пушкина коллизию между лирикой и жизненной прозой воспроизводят язык и стих этой драмы. Диалоги и монологи «Русалки» писаны пятистопным ямбом, причем ямб, лишенный цезуры, весьма широко здесь применяется.² Бесцезурный ямб — вид стиха, наиболее приближенного к говору, к речам, которыми запросто обмениваются люди друг с другом. Стих есть стих, и никогда стих сколько-нибудь прямо не передает и не записывает житейскую и деловую речь. Но из форм стиха, которыми располагал Пушкин, нерифмованный пятистопный драматический ямб, в особенности же бесцезурный, более других мог притязать на косвенное соответствие простому и живому говору. При всех ритмических вариациях, свойственных ему, пятистопный ямб ложится довольно ровно на текст драмы Пушкина и как бы передает людей, людское общение в их средне-обычном виде. Необычная жизнь действующих лиц, поэтически возвышенная, страдальческая, любовно-лирическая, героическая, тоже охвачена этим ямбом, его «прозой», и может проявлять себя, только пробиваясь через ямб, расцвечивая его, преодолевая его равнодушные. В одной из черновых рукописей Пушкин сделал опыт писать сцену «светлицы», диалог между мамкой и княгиней, свободным народным складом, народно-песенными дольниками.³ Однако потом и эту сцену Пушкин переложил в ямбы. Народно-песенный вариант обнажал лирическое содержание как таковое, снимал бытовую обстановку, характерность мамки, придавал этой женщине лиризм, тогда как в ямбах она, со своей бытовой тяжеловесностью, — контраст к тоскующей кня-

¹ См.: несколько иное толкование этого эпизода у Б. П. Городецкого — «Драматургия Пушкина», М. — Л., изд. АН СССР, 1953, стр. 317—318.

² См. у С. М. Бонди, стр. 621: среди цезурованных ямбов бесцезурные составляют 31—40%.

³ См.: А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. VII. М. — Л., изд. АН СССР, 1935, стр. 326—327.

гине, которой одной подобала здесь лирическая роль. В этой сцене лирика имеет бытовой фон: появляются слуги, княгиня отдает распоряжения; княгиня здесь не только лирический голос, она еще и хозяйка, жена князя и его наместница. Движение быта, как оно совершается в драме, на этой сцене несколько не прерывается, поэтому нет оснований изымать сцену в светлице из общей, сплошной стихии ямба. Иное дело, что лирические жалобы княгини, с оттенками народного «причета», входят в этот всеобщий ямб, нарушают его обыденность. Так стих и язык драматизируются, лирика становится действенным элементом драматического стиха, противоборствующим его «прозе».

Пятистопным ямбом отмечен как бы средний уровень бытия действующих лиц; иной раз ямбовые речи лежат ниже этого уровня — так они грубы, шероховаты, мало литературны, соответственно персонажу и его умонастроению. Пример — вступительная речь мельника: «Ох, то-то все вы, девки молодые». Она разорвана переносами фраз из стиха в стих, вся в запинках, с заплатами лишних, незначащих слов, которыми мельник помогает сам себе, трудно и несколько трусливо, — не зная, что же ответит дочь, — проталкивает собственную мысль. Речь мельника мелодически нестройна, интонации пестры, неслаженны:

Готовы целый день висеть на шее
У милого дружка — а милый друг
Глядь и пропал, и след простыл; а вы...

«У милого дружка» — это пародия мельника, это о милом друге в нежном понимании девушек, это еще с их девичьей интонацией сказано, хотя и с передразниванием. «А милый друг» — это уж сам мельник, это собственный его грубый сарказм, который далее растет. На один стих дважды приходятся те же слова, с разными интонациями, под разными углами, с разной весомостью. Стих разламывается. Речь мельника ниже стиха вообще, поскольку стих — это мера и стройность. Резонерство мельника, его деловые неудовольствия, его невысокий образ мыслей худо принорованы, чтобы высказывать их стихами. Через аномалии стиха рисуется этот не слишком цельный и едва ли до конца благообразный характер.

Дочь едва слушает мельника и откликается только на сказанное о князе. Ответы ее — речь из другого душевного мира. Дочь о князе:

Он занят; мало ль у него заботы?
Ведь он не мельник — за него не станет
Вода работать...

Тот же ямб и те же синтаксические «переносы» из стиха в стих, что у мельника, но речь не разбивается, связанная единой интонацией защиты князя и одобрения князю, нет мельниковых запинок, все грамматически стройно и фонетически стройно, ударные «а» гармонизованы. Вступление дочери в диалог — появление освобожденного, чистого голоса. Речь ее не только ложится в ямбовый стих, она выше его разговорной природы. Еще Ф. Е. Корш отмечал песенный строй в ямбах пушкинской героини.¹ В сценах свадьбы, в сценах с русалками и на самом деле поются песни на текст, написанный в неямбовых размерах: песенность, заложенная в ямбовых диалогах и монологах, здесь временно выходит на свободу, давая нам знать, что в несвободном виде она повсюду присутствовала в речах драмы Пушкина. Песенность — подземная вода; песенность обнаруживает себя в песнях, как та — в озерах и озерах, лежащих открыто.

Есть глубокие, правдивые лирические голоса в драме Пушкина — дочь мельника, княгиня. Иногда слышен в ней лирический голос, тайно-фальшивый. Объясняясь с возлюбленной, князь изливает чувства, но есть у него и такие, выдающие его, ограничительные, резонерские обороты:

...по крайней мере
Я счастлив был тобой...

До князя мельник тоже изъяснялся:

То все-таки по крайней мере можно
Какой-нибудь барыш себе...

Лирические ямбы князя — ложь, дипломатическая проза. Когда объяснение кончилось, он говорит со сцены в публику низменным говорком: «дело обошлось».

¹ Ф. Е. Корш. Разбор вопроса о подлинности окончания «Русалки» Пушкина по записи Д. П. Зуева. — «Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук», т. III, кн. 3, 1898, стр. 685.

Подобно шекспировской драме, сопоставлением голосов персонажей, интонаций их драма Пушкина выражает разность и сходство их внутренних состояний, разлад или сближение между ними в чувствах, в мыслях. В первой сцене дочь защищала князя, мельник передразнивал, каким представляется князь воображению дочери:

Он сам работает, куда как жалко!

После разрыва, обманутая и преданная, дочь заговорила о князе схожим голосом — злым и жестоким, пародирующим его недавние оправдательные речи:

Видишь ли, князья не вольны,
Как девицы...

Голос дочери сейчас — голос отца, с той разницей, что у нее усилены, а в дальнейших стихах еще и еще усилятся социальная вражда и социальное презрение к князю, ранее прозвучавшие в отцовской тираде.

В том, как звучали и как звучат их голоса, — в этом внутренняя история действующих лиц, в этом изменение и обновление их духовной личности. Сцена «Днепр. Ночь»: в ямбах мельника не тот строй речи, что в недавней сцене. Мельник безумен, однако исчезли прежние косноязычие, прежние преткновения речи, и слова мельника — сильные и мрачно выразительные. По новым речам мельника видно, что в безумии он возвысился духом, что безумен он, так как не умел прежним своим умом охватить ту новую, необычную силу, которая вошла в его жизнь и там осталась.

Наконец и от князя, наученного страданием, чужим и собственным, мы слышим правдивую лирическую речь: «Невольню к этим грустным берегам...»

Так как лирическое содержание жизни — главная сила в драме Пушкина, то из этого следует и пушкинский принцип голоса, передачи характеристик человека и его положений через голос, звучащий в речи-стихе. Голос то затруднен, «прозаичен», то лирически чист; через коллизии с обыденностью, через беды и страдания герои идут к своему лирическому торжеству. Лирическое содержание, то скрытое, то активное, владеющее поступками и действиями людей, сближает Пушкина

с музыкальной драмой. Белинский,¹ а вслед за ним Серов² отвергли мнение, державшееся среди современников Пушкина, будто «Русалку» он писал как текст для чьей-то оперы. Ни теоретических доводов, ни прямых фактов в пользу этого мнения нет. Однако существовала особая связь — связь художественных аналогий — между Пушкиным и музыкальным театром. Большие драматические поэты нередко присматривались к достижениям оперной сцены. Так, Шиллер писал Гете с сожалением и откровенной завистью о преимуществах оперы перед драмой, а Гете отчасти соглашался и указывал, что из композиторов обладает ими Моцарт.³ «Русалка» Пушкина — особое явление: «опера без музыки». Литературная драма, верная словесной своей природе, через стих и слово достигает выразительности, родственной музыкальной драме. Для композитора, разрабатывающего пушкинский текст, возникают препятствия: без него и до него средствами другого искусства уже сделано дело, к которому он, собственно, призван. Автор «Русалки» для музыканта не был подсобной силой — он был соперником. Вероятно, музыковедческий анализ должен почитаться с этим.

Пушкинская драма постоянно прибегает к помощи фольклора, его поэтических формул, представлений, концепций; еще вернее было бы сказать о глубокой взаимности между Пушкиным и фольклором, так как и сам Пушкин постоянно поправляет и дополняет фольклор. Пушкин отличал «просторечие» от «простомыслия».⁴ Слова, способ высказывания могут быть «простыми», взятыми от народа, из чего еще не следует, что поэт держится уровня мысли, какого до сей поры достиг

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VII. М., изд. АН СССР, 1955, стр. 563.

² А. Н. Серов. Избранные статьи, т. I. М. — Л., Музгиз, 1950, стр. 261.

³ См.: «Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe», I Bd. Insel-Verlag., S. 460—461; письма от 29 и 30 декабря 1797 года.

⁴ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. XI. М. — Л., изд. АН СССР, 1949, стр. 152; «...гнушаются просторечием и заменяют его простомыслием (niaiserie)». Там же (стр. 155) о Вальтере Скотте, «который никак не умеет заменить просторечие простомыслием».

народ, и не смеет подыматься выше, остается верным «простомыслию». Ради народа, в интересах его Пушкин сближает фольклор с современным просвещением, с новейшими завоеваниями культуры, и обратно — им же придает «народность», сближает их с поэзией народа и его воззрениями. Простейший пример — фантастика в драме Пушкина. Она идет из народной мифологии, от которой, однако, откинута ее «простомыслие», все наивно-беспомощное и суеверное, все, что делало ее разновидностью религии; оставлено же в мифологии все, что в ней было и есть поэзия. Через «просторечие» народного мифа у Пушкина высказаны самые большие и самые лучшие мысли современности. Фантастика у Пушкина взрывает не действительность вообще, как это бывает в фольклоре, но социальную историческую ограниченность действительности. В фантастический мир и под фантастическое обличье у Пушкина перенесены силы и замыслы, принципиально возможные и в действительном мире, но сегодня еще не вмещаемые им. Фантастика Пушкина — открывание дверей для сил, сегодня еще связанных в историческом мире, фантастика — царство перспектив. Дочь мельника воскресает «русалкою холодной и могучей», — это чудо, но у Пушкина до чуда в драме действуют реальные законы жизни, чудо входит в жизнь, опираясь на них, подчиняясь им. Посмертная жизнь героини — неумирающая духовная сила и власть народа, и осуществляется эта власть хотя и прежде исторических сроков, но естественными, внутренними путями. Пушкин различает возможное и действительное — фольклорная фантастика их не различает; Пушкин выводит возможное из действительного, что едва ли дозволено утверждать о фольклоре. В драме «Русалка» господствуют народная тема и мысль, обращенная к народу. Народные поэтические формы здесь появляются сами собой, но, желая нести к народу мысль, выработанную современным культурным опытом, Пушкин не рабствует перед этими формами и соотносит их с новыми качествами, неизбежными для новой мысли, социально-реалистической, художественно-реалистической, хотя и очень смело заглядывающей вперед.

Пушкин пользуется фольклором, как культура пользуется силами природы, угадывая и узнавая их на-

правление, прежде чем повернуть их по-новому. Драма Пушкина с ее фантастикой так легко вошла в национальный обиход, потому что фантастике Пушкина могут быть найдены соответствия в русском фольклоре, независимо от того, всегда ли их знал Пушкин или же только угадывал. Главному мотиву — бессмертию дочери мельника — Пушкин придал глубокий философско-поэтический смысл, и, однако, мотив развивается в фольклорном направлении, по следам фольклорного «просторечия», которому он изменяет, будучи верным ему. Русалки в народных поверьях — утопленницы, самоубийцы, вытесненные из жизни прежде времени. Утопленница, по поверьям, становится русалкой, чтобы доживать «век своей жизни».¹ Она осуществляет посмертное свое право, в котором при жизни было ей отказано. Таков простой фольклорный контур пушкинской поэтической идеи во всем ее богатстве и усложненности: дочь мельника тоже отстояла свое право посмертно.

Связи сюжета у Пушкина подсказаны фольклорными представлениями. Даже семейные отношения, как они даны в фабуле Пушкина, определяются ассоциациями фольклора. По фольклору, мельница находится под властью водяного, нужно его задобрить, иначе дело на мельнице не пойдет.² Где мельница, там русалки: русалки играют с волнами, садятся на мельничное колесо, вертятся вместе с ним, любуются брызгами.³ Так фольклор подготовил Пушкину бытовой фон и семейный контекст: русалке подобает быть дочерью мельника, русалке подобает ютиться возле мельницы и появляться из реки, которая протекает тут же. Нужно заметить, что только у Пушкина русалка приходится мельнику родной дочерью, — у литературных своих предшественников Пушкин этого не нашел. На фоне фольклора в этом родстве брезжило своеобразное поэтическое правдоподобие.

¹ Д. К. Зеленин. Очерки русской мифологии, вып. 1, «Умершие неестественной смертью и русалки». Пг., 1916, стр. 45; см. еще о русалках: Е. Г. Кагаров. Религия древних славян, М., «Практические знания», 1918, стр. 7—14.

² А. Н. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу, т. II. М., изд. Солдатенкова, 1868, стр. 237.

³ Там же, т. III, стр. 123; см. также: Д. К. Зеленин. Очерки русской мифологии, вып. 1, Пг., 1916, стр. 136.

Внучка мельника — русалочка, родившаяся в реке от матери-утопленницы, — изображена у Пушкина с особо ласковым и приветливым к ней лиризмом. Русалочка, конечно, восходит к тем некрещеным детям, которых фольклор помещает в русалочье царство, точнее, ссылает туда, по мотивам церковного фанатизма. Однако, вопреки церкви, фольклор проявляет к этим младенцам нежность; пользуясь религиозными же идеями, обходит наложенное религией отлучение: по поверью, в святой вечер некрещеные дети распускаются из ада на гулянье, и на земле им приготовлены подарки — они находят сами и берут что им нужно.¹ Впрочем, есть и более прямые соответствия пушкинской русалочке: в фольклоре весьма распространено поверье о русалочьих детях.²

Мельник — фигура, особо отмеченная в фольклоре. П. А. Вяземский записывал: «Мельник вообще какая-то особая личность». П. А. Вяземский полагал, что дело в особой поэзии водяных мельниц, в пейзаже вокруг них — ветряные мельницы уже не так поэтичны, их огромные руки даже безобразны.³ Надо думать, наличие или отсутствие поэзии меньше зависит от технического устройства мельницы или же от ландшафта, а больше от условий социально-исторических и общекультурных, от их контекста. Водяная мельница старше ветряной, с ней соединились более древние представления, по-своему поэтические. Мельник, как кузнец, один из первых в истории общественного труда профессионалов. Выделенный специальный труд дал ему особые преимущества, новые и непонятные. Отсюда демонизм мельника в фольклорных поверьях, отсюда его союз с нечистыми, отсюда и сама мельница «чертова». Просветитель XVIII века А. О. Аблесимов сбил с мельника его фольклорный ореол; в комической опере Аблесимова мельник, как это определено уже в заглавии, — колдун, обманщик и сват; более всего — он обманщик, делец, играющий на своей дурной репутации колдуна и волшебника.

¹ Д. К. Зеленин. Очерки русской мифологии, вып. 1. Пг., 1916, стр. 48.

² Там же, стр. 166.

³ П. А. Вяземский. Полное собрание сочинений, т. VIII. СПб., изд. гр. Шереметева, 1883, стр. 258.

Пушкин, реалистический художник, не принял ни антипоэтического скепсиса Аблесимова, ни фольклорного демонизма, который старались сохранить и еще преувеличить романтики. До поры до времени, пока он действует в обстоятельствах обыкновенных, пушкинский мельник, быть может, тот же «обманщик и сват» Аблесимова. Но после великих потрясений мельник Пушкина, потерявший всякий комизм, по-особому приблизился к своему фольклорному прообразу. Когда, почерневший от безумия и несчастий, он стоит перед князем и объявляет себя вороном, то над этой сценой носится нечто от фольклорного проклятия, не отделимого от мельников и их ремесла. Пушкин не пренебрег эмоциональным содержанием фольклора, заранее освободив его от суеверия и мистики; мрачная необычность пушкинского мельника — не фольклорный демонизм, но реальный отсвет пережитых им катастроф — семейно-бытовой, духовной. Фольклор помог Пушкину поднять мельника. Высота же, на которую поставлен пушкинский герой, по своему смыслу совсем не та, что привычна для героя этого образа в фольклоре.

Фольклор у Пушкина вплетается в историческую драму, что влияет на характер историзма. Фольклор поддерживает широкое и свободное отношение к исторической жизни, свойственное Пушкину в этой драме. Фольклор и старше и моложе писаной истории. Устная поэзия, не уложенная в раз навсегда установленный текст, вновь и вновь творимая народом, сопровождает его из столетия в столетие; те же песни, те же поверья и сказания, те же сюжеты и мотивы непрерывно живут и непрерывно меняются, по-живому связывают одну эпоху народного бытия с другой, готовые принять в себя и то новое, неизвестное, что еще не вошло в историю народа, но войдет. Фольклор не имеет точных дат. Поэтому, соединяясь с людьми, с сюжетом, с бытом драмы Пушкина, он и в ней сдвигает исторические даты, и делает это тем незаметнее, что и сама пушкинская драма к точным историческим приурочениям не расположена. На сцене, очевидно, Русь времен уделов, но мельник освещен фольклором, и поэтому историко-бытовой драме, точно датированной, мельник был бы чужд. Тем более дочь его, русалка позднейших сцен.

Интернациональные связи драмы Пушкина либо впервые комментируют для нас некоторые особенности ее замысла, либо же вносят в них дополнительную ясность.

Белинский обронил замечание о князе, герое «Русалки», — это «русский Дон Хуан». ¹ Много позже, когда пошел спор о лжепушкинском окончании «Русалки», опубликованном Д. П. Зуевым, один из участников снова высказывал сходные мысли. ² Белинский угадал правильно. Черновые рукописи «Каменного гостя» указывают на связь темы Дон-Жуана с темой драмы «Русалка».

В драматических разработках истории Дон-Жуана Тенорио традиционно неизбежным был эпизод его крестьянской любви. У Тирсо де Молина Дон-Жуан проходит даже через два народных романа — с рыбачкой Тисбеей и с крестьянкой Аминтой, у Мольера Дон-Жуан играет в любовь с крестьянкой Шарлоттой, в опере Моцарта — с крестьянкой Церлиной. В черновой «Каменного гостя» и у Пушкина для Дон-Жуана намечен крестьянский роман, отнесенный к прошлому, и, что особенно важно, там есть подробности, прямо ведущие к «Русалке». По черновой рукописи «бедная Инеза» — это и есть простая любовь Дон-Жуана, когда-то разыгранная где-то «у ворот Севиллы». Слова Лепорелло, сказанные Дон-Жуану:

О, помню все. Езжали вы сюда,
А лошадей держал я в роще, помню...
Инеза! — да, дочь мельника... о, помню.

Разумеется, «дочь мельника» надобно подчеркнуть. Дон-Жуан:

Отец ее был негодяй суровый...

Замечание Дон-Жуана ведет к другому герою «Русалки». Это мельник «Русалки» в более грубой вариации. Диалог между Лепорелло и Дон-Жуаном приурочен в черновой рукописи к окрестностям «Севиллы»,

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VII. М., изд. АН СССР, 1955, стр. 566.

² «Подделка «Русалки» Пушкина». Сборник статей и заметок. Составил А. С. Суворин, СПб., 1900, стр. 73, статья К. Медведского.

куда Дон-Жуан тайком вернулся. К концу диалога Дон-Жуан уславливается со своим слугой:

Ступай же ты в деревню, знаешь, в ту,
Где мельница, да жди меня...

Следовательно, слова о том, что Инеза — дочь мельника, были брошены не случайно. Когда писался этот черновик, роман Дон-Жуана на мельнице близ Севильи был обдуман Пушкиным весьма отчетливо. Таковы совпадения фабулы. Есть и важные совпадения лирического характера.

Дон-Жуан вспоминает об Инезе:

...Странную приятность
Я находил в ее печальном взоре
И помертвевших губах...
...А голос
У ней был тих и слаб — как у больной...

(цитата по Беловой, в черновой важное отклонение: «И посинелых губах»).¹

В стихотворении 1826 года «Как счастлив я, когда могу покинуть...» описано свидание с мертвой русалкой:

Ее глаза то меркнут, то блистают,
Как на небе мерцающие звезды,
Дыханья нет из уст ее, но сколь
Пронзительно сих влажных синих уст
Прохладное лобзанье без дыханья;
Томительно и сладко...
А речь ее... Какие звуки могут
Сравниться с ней — младенца первый лепет.
Журчанье вод...

Лирический этот отрывок, тянувшийся к будущей «Русалке», подготовил, однако, описание «бедной Инезы».

В окончательном тексте «Каменного гостя» все указания, какова социальная биография «бедной Инезы», исчезают, а вместе с ними и связи с сюжетом «Русалки». Где в черновике стояло: «Отец ее был негодяй суровый», там в Беловой: «Муж ее был негодяй суровый», и, таким образом, мельница и мельник уходят из текста. «Бед-

¹ О первоначальных, черновых чтениях «Каменного гостя» см.: А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. VII, М. — Л., изд. АН СССР, 1935, стр. 300, 302.

ная Инеза» превращается в лицо отвлеченно-лирическое. «Крестьянский роман» устранен из «Каменного гостя»; глухой отклик его сохранился в словах Дон-Жуана:

...Да я не променяю...

Последней в Андалузии крестьянки...

Нужно снова напомнить: Инеза черновика — поселка из окрестностей Севильи, города в Андалузии.

Пушкин изъясил из текста «Каменного гостя» все, что говорило о крестьянском эпизоде, так как уже давно обдумывал сходную фабулу с русскими лицами, и с осени 1830 года, когда написан был «Каменный гость», русская фабула заметно оживилась. «Русалка» — особая русская версия Дон-Жуана, в русской версии крестьянский роман был уже не эпизодом, но законным образом наполнил все.

Связи «Каменного гостя» с темами «Русалки» хорошо показывают, что и «Каменный гость» и другие «Маленькие трагедии» вовсе не являлись отходом Пушкина от национальных тем. Пушкин обратился к Западу не ради Запада как такового, но ради уразумения русских дел и русского будущего. Его всецело занимал вопрос, что могут дать Европа и Россия друг другу, в чем Россия продолжит Европу, а в чем будет своеобразна. Тема Дон-Жуана — тема освобождения личности в буржуазном его смысле, Дон-Жуан — особый вариант освобожденного личного «интереса», предоставленного игре собственных сил, более не стесненных ни государством, ни церковью, ни традиционной моралью. Остановить Дон-Жуана, взятого на собственной его западной почве, могут только те же, однажды ниспровергнутые им традиционные силы, и они-то и налагают свой запрет на Дон-Жуана в образе старого командора, когда-то проткнутого Донжуановой шпагой. Совсем по-иному в России: поставить Дон-Жуана на колени здесь могла новая сила, высшая, чем он сам, и это была народная сила, это был народный идеал освобождения — со всем его превосходством над освобождением индивидуалистическим, которое всегда предполагает на другой стороне чье-то рабство и совершается за счет чужого рабства. Русская почва содержала в себе возможности исторического обновления; к 30-м годам, когда Запад переживал

первые свои разочарования в буржуазных формах жизни, русские возможности чего-то иного и высшего становились главным и более всего ценным Пушкиным национальным достоянием, как бы смутны они еще ни были тогда.

Белинский писал, что Дон-Жуана нужно бы наказывать не нашествием Каменного гостя, но через женщину.¹ Пушкин из «Каменного гостя» устранил крестьянский роман, в «Русалке» построил на нем фабулу; в народной среде найден был для нового Дон-Жуана его действительный масштаб, и здесь же совершался действительный суд над ним. Женщина, наказующая Дон-Жуана, в новой драме Пушкина — женщина с народным самосознанием, с народным строем чувства и души; новая героиня охвачена тем волнением, которое уже сулила русская народная история, и отсюда-то и следуют превосходство и торжество героини. Ф. Е. Корш наивно возражал против сближения «Русалки» с темами Дон-Жуана: ведь Дон-Жуану полагается тысяча и три любовницы, mille et tré, где же они в «Русалке»?² Пушкину на этот раз достаточно развернуть одну-единственную историю русского Дон-Жуана, чтобы сказались нрав его, психология, поведение и чтобы Дон-Жуан был столь же точно оценен, сколько и точно очерчен. Новый Дон-Жуан у Пушкина мал и слаб; «бедная Инеза» знала только страдания, новая героиня Пушкина сильна и властительна.

Издавна и хорошо известны литературные связи пушкинской «Русалки» с немецкой комической оперой К. Ф. Генслера «Das Donauweibchen».³ Первая часть оперного текста опубликована была в 1792 году, вторая — в 1798, третья — в 1803 году; чрезвычайный успех этой оперы, впервые поставленной в маленьком театре

¹ См.: В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VII. М., изд. АН СССР, 1955, стр. 575.

² Ф. Е. Корш. Разбор вопроса о подлинности окончания «Русалки». — «Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук», 1898, т. III, кн. 3, стр. 755.

³ См.: И. Н. Жданов. «Русалка» у Пушкина и «Das Donauweibchen» Генслера. Сочинения, т. II. СПб., Отделение русского языка и словесности Академии наук, 1907, стр. 323—374 (впервые статья напечатана в сборнике «Памяти А. С. Пушкина». СПб., 1900, стр. 139—178).

на окраине Вены, в Леопольдштадте, побуждал Генслера сочинять продолжение за продолжением.¹ В России ее перевел Н. Краснопольский. Как и все тогда, он понимал дело перевода весьма широко — как переделку; перевел он на русский не только язык, но и немецкие имена, географию, историю, отчасти даже и нравы, изображенные в подлиннике. Литераторы этого времени еще верили, что как существуют точные эквиваленты для слов, так существуют они и для национального быта или национальной культуры, взятых в целом и взятых по деталям, «Дунайская фея» Генслера превратилась в «Лесту, днепровскую русалку»,² рыцарь Альбрехт фон Вальдзее — в Видостана, князя Полоцкого, Гартвиг фон Бургау — в Славомысла, князя Черниговского, цехмейстер Каспар Ларифари — в конюшего Тарабара и т. д. С переделкой Краснопольского Пушкин был заведомо и хорошо знаком. Генслера в подлиннике Пушкин, по всей вероятности, не знал.³

У Генслера — Краснопольского героиня — русалка, у которой дочь от Альбрехта (Видостана). Тот намерен жениться на девушке знатного рода, и тогда-то появляется его бывшая любовь — дунайская (днепровская) русалка — и напоминает о себе. В оперном сюжете нет того, что героиня когда-либо была обыкновенной женщиной, а потом стала утопленницей — русалкой, нет, следовательно, и вины любовника перед нею. Они когда-то расстались без слез, без горя. Притязания русалки очень скромны, она вовсе не намерена расстраивать княжескую свадьбу, она просит, чтобы князь (рыцарь)

¹ Текст Генслера см.: Deutsche National-Literatur. Hsg. von Jos. Kürschner, 138 Bd., Teil I. Stuttgart, S. 189—313.

Там же, комментарии к Генслеру и материалы о нем.

² «Русалка, опера комическая, в трех действиях, ч. I, переделанная с немецкого Н. К.», СПб., 1804; ч. II, «Днепровская русалка», 1805; ч. III, «Леста, днепровская русалка», 1806; ч. IV, «Русалка», 1807. Полностью свою фамилию переводчик проставлял не во всех изданиях.

³ См.: А. С. Рабинович. Русская опера до Глинки. Музгиз, 1948. Автор высказывает догадку (стр. 136), что Фарлаф «Руслана и Людмилы» — перестановка имени Ларифари, прямо взятого из текста Генслера. Разумеется, это еще не свидетельство, что Генслера Пушкин знал непосредственно. О соотношениях между текстом Пушкина и текстом Краснопольского см. в комментариях С. М. Бонди к VII тому Полного собрания сочинений А. С. Пушкина. М., изд. АН СССР, 1935, стр. 623—633.

три дня в году проводил с нею. Дочь русалки очень часто выходит на сцену, но в появлениях ее никакого укора отцу не содержится. Генслер и Краснопольский удалили из драмы драму. Пушкин драму восстановил — по следам сюжета о Дон-Жуане. У Пушкина князь — соблазнитель и изменник, русалка — жертва его, их отношения социально остры — русалка появляется как суд и как гроза над князем. Оперный текст Генслера-Краснопольского у Пушкина приобретает подсобное значение. Он подчиняется теме Дон-Жуана и помогает новому ее развитию. Знаменательна эта встреча Пушкина с музыкальным театром. Тема Дон-Жуана была, и сама по себе взятая, неотделима для пушкинских современников от оперы Моцарта. Новая связь — с «Лестой» — была и новым приобщением к «духу музыки». Преобладавшая в драме Пушкина лирическая тема располагала к дружбе с музыкальным театром. Пушкину нужны были выходы за пределы строго исторического стиля; оперная фантастика предоставляла их. Намеки на фольклорность у Генслера-Краснопольского оказались для Пушкина поводом разработать их в духе поэтической осмысленности и истины, чего у обоих предшественников пушкинской драмы не было и в помине.

. Маленький сюжет, начавший свою карьеру где-то в пригородах Вены, на подмостках комической оперы, через Пушкина вышел на большую русскую дорогу. — она же и мировая дорога. У Пушкина создалась национальная русская драма, что зависело более всего от замены «Дунайской феи» новой героиней. Пушкинская героиня — национальный характер, через который далеко видны русские отношения и русская историческая жизнь. Сравни пушкинскую героиню с описанной, например, у С. П. Жихарева немецкой актрисой, игравшей в Москве на сцене немецкого театра заглавную роль в опере Генслера: «18-летняя хорошенькая, безыскусственная, веселая немочка, у которой роль русалки в ее природе, ибо эта роль составлена большею частью из вальсов, национальных немецких песен и танцев и проч.»¹

¹ С. П. Жихарев. Записки современника, под редакцией Б. М. Эйхенбаума. М. — Л., изд. АН СССР, 1955, стр. 18; запись от 26 января 1805 года.

Темы оперы Генслера и в Германии были приняты в высокую литературу, но развивались они здесь противоположно Пушкину. В 1811 году появилась повесть Фуке «Ундина», ставшая со временем у нас «Ундиной»¹ Жуковского (публикации в отрывках — 1835, 1837 гг.; целиком — в том же 1837 г.). Разумеется, есть своя красота в немецкой Ундине, однако трудно отделимая от национального унижения Германии того периода, от социального унижения, из которого не выходил ее народ второе или третье столетие. Ундина — простое и прекрасное создание — возникла не среди людей, и случайно, без собственной на то воли, оказалась замешанной в их дела и жизнь. Относительно людского мира Ундина — прелестный подкидыш. Героиня Пушкина с людским миром борется, но она — его порождение, ее мятежная красота — вызов ему; у него обязательства перед героиней, он не смеет не принять вызова. Ундина — героиня кротости и терпения, дело борьбы она передала своим стихийным родичам, а в чужой и трудной среде людей сама исходит слезами.

Оперу Генслера Пушкин подверг переработке в духе большой русской эстетики. Опера Генслера — произведение мало притязательное — тем не менее обладала собственными эстетическими принципами, и их можно было бы назвать своеобразным эстетизмом. Поучительно соприкосновение Пушкина с эстетизмом, хотя и очень элементарным, полусознавшим себя. Далеко не выяснена полностью вся картина полемик, которые вел Пушкин, укрепляя собственные свои принципы в литературе. Среди этих полемик есть и эстетизм, каким он был дан в старинной комической опере, в венском «зингшпиле», например.

Опера Генслера по художественной своей идее — забава. Материал жизни здесь принят условно, — он теряет вес, объемность, внутренние связи его теряют обязательность. Фольклорная форма оперы освобождала автора, как это он полагал, от всяких попечений о логике и материальном правдоподобии. Генслер — просветитель

¹ «Ундина» связана с оперой Генслера косвенно. Более прямая связь — у известного романтического поэта Людвиг Тика, который начал перерабатывать Генслера, но остановился на первом акте (1807, в печати — 1818, под заглавием «Das Donauweib»).

с некоторым романтическим оттенком. Как правило, просветители рассматривали фольклор, в особенности фольклорную фантастику, как нечто противопоставленное человеческому разуму. Обработывая фольклор, они либо старались ввести его в рассудочные формы (как Аблесимов у нас), либо, напротив того, подчеркивали в нем наивность, инфантильность, забавную бессвязность, элементы игры и безобидного развлечения. И то и другое отношение восполняли друг друга, следовали из невысокой оценки фольклорной поэзии. Народный миф для Генслера — повод к полному произволу. Если на сцене появляется русалка, то фабула с людьми, с людскими перипетиями становится от начала и до самого конца театральной потехой. Элементы народного мифа, включенные в фабулу, уничтожают для Генслера серьезность фабулы, ее драматизм. Подлинный драматический конфликт отсутствует. Нет закона жизни и смерти. Действие обратимо — смерть переходит в жизнь и обратно, и так без конца. Генслер эксплуатировал свой сюжет, сочинял все новые продолжения, потому что драма, лишенная настоящего конфликта, по природе своей бесконечна, и любая развязка может быть сделана завязкой новых происшествий. Дунайская русалка похищает рыцаря, и вот он на дне Дуная, но это не конец — во второй части он опять здравствует на земле, в третьей части он опять на дне Дуная, умоляющий, чтобы русалки отпустили его жену, тоже похищенную. Если ход действия произволен, то произвольна должна быть и жизненная обстановка действующих лиц, нет ничего принудительного в их положениях, ничего непреложного в их характерах. Широчайшим образом развит у Генслера мотив превращений; он означает, что нет ничего устойчивого, необходимого, — касается ли это вещей, касается ли это людей. Русалка и ее дочь являются на сцене в каких угодно лицах, русалка всплывает с песней из волн, ковыляет на сцене старушкой с посошком, выступает крестьянским парнем с вязанкой веников на спине, и так далее, и так далее, — поток превращений несется куда и как ему вздумается. Бытовые вещи теряют свой бытовой контекст, — на земле лежит кошелек, его хотят поднять, из кошелька вырывается пламя, слышны удары грома, взлетают голуби и уносят кошелек, который так и не

попал в жадные людские руки. Все как есть — быт, люди, их страсти, — все становится предметом игры. Эстетизм универсален, он ничего не оставляет в своем натуральном, безразличном к эстетике виде.

Разумеется, в применении к старой комической опере эстетизм — термин весьма относительный. В своей эпохе комическая опера занимала скромное место. Господствовали тогда серьезные разновидности искусства. Комическая опера не смела спорить с ними. Содержание, которое считалось тогда серьезным, из нее исключалось, при ней оставались маленькие ее права на забаву, на беззаботную праздничность. На сцене комической оперы зачастую можно было найти тот реализм и тот демократизм, которых не доставало большой сцене. Эти тенденции в комической опере допускались; взятые в скобки забавного жанра, они казались безвредными. Но забавный жанр оставался забавным жанром. Н. Краснопольский выбрал для «Лесты» эпиграф из Карамзина: «бедствия существенные» здесь будут оставлены в стороне, «чародейство красных вымыслов» — вот дело оперного сочинителя. Сам Державин благоволил к «Лесте», к одной из тех шуточных опер, «которые украшены волшебными декорациями и утешают более глаза и музыкою слух, нежели ум». ¹ Через четверть века критик «Московского телеграфа» защищал «Лесту», все еще державшуюся на московской сцене: «В театре не насыщают, а только лакомят ум». ²

В 30-х годах эстетизм в собственном его смысле довольно громко заявляет о себе на Западе. Пользоваться прежними полуправами для него мало, он требует для себя верховного положения; бесцельными играми и забавами эстеты хотят заменить высокое и серьезное искусство, ответственное перед жизнью. Примечательно, что в манифесте эстетизма, в романе Теофиля Готье «Мадемуазель Мопен» (1835) верховным образцом искусства объявляется фантастическая комедия.

В тех же 30-х годах Пушкин обращает фантастическую комедию в серьезную реальную драму. Пушкин отказывается от беспредельной авторской свободы, от

¹ Г. Р. Державин. Сочинения, т. VI. СПб., 1876, стр. 170; письмо к В. В. Капнисту от 30 июля 1804 года.

² «Московский телеграф», 1829, ч. 30, № 23, стр. 381.

того произвола в обращении с вещами, из которого сделали себе привилегию сочинители комической оперы. Вещи у Пушкина — опять вещи, люди опять становятся людьми. Восстановлена необходимость, восстановлены закономерности реальной жизни, фантастика производна от них и ограничена ими. Автор не для себя лично домогается особой своей литературской свободы — но ему нужна свобода действующих лиц, отвоеванная ими у реального мира в практической борьбе с его порядками и установлениями. Большая русская эстетика Пушкина — в красоте самой действительности, в красоте, добываемой из ее среды, в красоте людей народа, освобождающих себя от унижения и рабства.

Чтобы восстановить настоящую поэзию, Пушкин восстанавливает и настоящую прозу — реальную жизнь в ее обыкновенном, принудительном для человека облике. К концу первого акта в опере Генслера — Краснопольского мешки, лежащие возле мельницы, поднимаются, начинают танцевать и выделять комические движения; дерево превращается в ветряную мельницу, на крыльях ее вертится растянутый Ларифари (Тарабар), шут, наказанный русалками. У Пушкина другая мельница — та, на которой зерно мелют; мешки не танцуют, они — реальные, с мукой ржаной и белой. В опере героиня однажды прикинулась также и дочерью мельника — это одно из множества ее превращений. У Пушкина дочь мельника — навсегда дочь мельника. Горечь социального положения для героини Пушкина велика, но из него же берутся и великие ее душевные качества. Лишь та красота ценима Пушкиным, которая черпается из реальных явлений и, следовательно, вынуждена себя отстаивать, — реальные явления содержат не только красоту. У эстетизма красота повсюду и на деле — нигде, всякая вещь, взятая в отдельности, наделяется эстетическим значением, и все они вместе взятые обладают красотой только условно, только призрачно, только на правах игры. У Пушкина нет этого собрания вещей, из которых каждая порознь прекрасна. У Пушкина одни вещи хороши, другие дурны. Но у Пушкина в центре драмы — красота народной героини, красота, держащаяся крепко, подчиняющая своему обаянию все вокруг, красота с историческим будущим, с реальным господством над жизнью, способным одолевая препятствия и

распространяться. Когда перед нами красота исторически непрочная, то Пушкин открывает нам это. В драме Пушкина красив обряд, красива княжеская свадьба, но свадьба опечалена, обрядовая Русь идет к концу, не-обрядовая любовь сильнее обрядовой. Расширение области красоты у Пушкина связано с народом, с его реальной историей, с ростом его свободы и его духовного влияния.

Сюжет Дон-Жуана, проведенный сквозь оперу Генслера — Краснопольского, должен был предрешать развязку. В «Каменном госте» Дон-Жуан «проваливается». Дон-Жуану «Русалки», князю, предстояла гибель на днепровском дне. Так завершил свою оперу и Даргомыжский. Однако Пушкин «Русалку» не дописал. Пушкин находился в двух-трех шагах от эпилога, и все-таки шли годы, а рукопись любимого произведения оставалась оборванной, опубликована она была только по-смертно. Правильнее всего заключить, что, предначертанный всем ходом работы над «Русалкой», всеми ее боковыми литературными связями, эпилог не мог быть принят Пушкиным, другого же эпилога у Пушкина не было.

«Каменный гость» строится на идее возмездия, приход командора — возмездие Дон-Жуану. Героиня «Русалки» говорит:

Прошло семь долгих лет — я каждый день
О мщенье помышляю...
И ныне, кажется, мой час настал.

Героиня искала мщения, автор не мог согласиться на мщение. Он не то ценил в героине.

Идея возмездия либо очень узка, либо безнадежна. Мщение могло бы свести весь драматический сюжет всего лишь к личным отношениям: согрешившего перед нею женщина сама и наказывает собственной рукой. Если же рассматривать драму шире, как социальное столкновение, то возмездие означало бы безвыходный трагизм.

На Западе времени Пушкина тема и идея возмездия представлены были широко и многообразно у поздних романтиков, также у Мериме, у Бальзака. Сумеречная идея, она возникла в сумеречный период, когда началось угасание буржуазных общественных идеалов и жогда

еще не настало время сменить их высшими. Идея возмездия означает не мою победу, но гибель моего врага. Она соответствовала тому типу исторической борьбы, о котором впоследствии в «Манифесте Коммунистической партии» писалось, что его особенность — общая гибель борющихся классов.¹

В России 30-х годов, где общественное движение только начиналось, где горизонт его был широк, в России, где были надежды, западная идея возмездия оказывалась чужеродным телом. В драме Пушкина, будь оно последним словом, возмездие отменило бы все положительное содержание, в которое верил Пушкин. Люди в драме пробуждаются, в горе и муках они прикоснулись к новой жизни; если так, нельзя же было драму кончать демонической мстью. Два инженера и одна дама в разное время, каждый по-своему, взялись дописать «Русалку» так, как не хотел ее дописывать Пушкин;² инженер Зуев выдал свое окончание за подлинно пушкинское, будто бы с юности им сохраненное в памяти, от Пушкина слышанное когда-то. Все трое были плохие стихотворцы; еще большая беда, что все они насильственно подгоняли драму Пушкина к развязке, которую Пушкин ощущал неверной.

Смысл поведения героини Пушкина не тот, что она мстит или хочет мстить, а в том, что она сопротивляется. Сопротивление — мотив общественного, общенародного порядка; в драме Пушкина раскрыта великая плодотворность сопротивления. Именно этот могущественный и на деле освободительный мотив противодействует в драме Пушкина низшему сравнительно с ним мотиву возмездия. Но именно здесь и проходят исторические границы сознания Пушкина. Возмездия он не принял, но и мотивом народного сопротивления не мог овладеть с полной решимостью. Драма осталась, мы бы сказали, наивно-незаконченной. Вероятно, лучшей ее формой была бы незаконченность преднамеренная — «открытая форма»: сопротивление началось, оно делает уже свое дело, оно будет расти и крепнуть, уходя в неизвестную даль истории. У самого Пушкина был велик опыт «от-

¹ См.: К. Маркс и Ф. Энгельс. Манифест Коммунистической партии. Госполитиздат, 1951, стр. 32.

² А. И. Штуkenберг в 1866 г.; Д. П. Зуев в 1897 г. и Я. А. Богданова в 1877 г.

крытой формы»: «Борис Годунов», «Онегин», «Повести Белкина» (если «Повести Белкина» рассматривать как цельный цикл). «Открытая форма» выражала через недоконченность художественную недоконченность движения самой реальной жизни.

Нужно помнить, что после «Русалки» народное сопротивление — и на этот раз в явных своих, практически развитых, реально-исторических массовых формах — становится генеральной темой Пушкина, — в «Сценах из рыцарских времен», в труде о Пугачеве, в «Капитанской дочке» Пушкин не отрывался от этого великого исторического явления, еще не до конца освоенного его мыслью, но со всей энергией обратившего ее к себе.

1958