

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

ФОНД РАЗВИТИЯ ЭКОНОМИЧЕСКИХ И ГУМАНИТАРНЫХ СВЯЗЕЙ  
«МОСКВА—КРЫМ»

# ПУШКИН И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

*Материалы шестой Международной конференции*

Крым, 27 мая—1 июня 2002 г.

Санкт-Петербург,  
Симферополь,  
2003

## **ПУШКИН И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА**

*Материалы шестой Международной конференции*

Крым, 27 мая—1 июня 2002 г.

Научный редактор

**С. А. Фомичев**

Редакторы

**О. Э. Карпеева, Л. А. Тимофеева**

Компьютерная верстка

**О. В. Шакиров**

Оригинал-макет подготовлен ООО «ФОРТЭКС»

Тел./факс: (812) 323-2830

---

Подписано в печать 28.03.2003. Формат 60 × 90 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная.  
Печать офсетная. Объем 12,0 печ. л. Тираж 400 экз. Заказ № 444.

---

Отпечатано в типографии ООО «СПб СРП „Павел“ ВОГ»  
СПб.-Павловск, Коммунаров, 16

## ПРЕДИСЛОВИЕ

27—31 мая 2002 г. в Алуште прошла традиционная VI международная Пушкинская конференция «Пушкин и мировая культура», организованная Институтом русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Фондом развития экономических и гуманитарных связей «Москва—Крым» и Русским культурным центром (Симферополь) при участии Международного Пушкинского благотворительного фонда, Российского центра международного и культурного сотрудничества при Правительстве Российской Федерации, Алуштинского и Бахчисарайского Городских советов, Алуштинского филиала Крымского республиканского краеведческого музея, Литературно-мемориального музея С. Н. Сергеева-Ценского; информационная поддержка осуществлялась газетой «Крымская правда», Государственной телерадиокомпанией «Крым» и телекомпанией «Черноморская».

В соответствии с программой конференции были прочитаны доклады ученых России и Украины, США, Англии, Германии, Франции, Финляндии, Японии, Южной Кореи. Не меньшую ценность, чем доклады, имели личные контакты коллег, обмен литературной и научной информацией на заседаниях и в кулуарах, а также во время экскурсий по Крыму.

По выражению одного из основных организаторов конференции, президента Фонда «Москва—Крым» профессора О. А. Котолупова, оценить истинную роль крымских впечатлений в миропонимании поэта можно, только увидев древнюю Тавриду собственными глазами. На открытии научного симпозиума с приветствиями также выступили советник Председателя Верховной Рады А. А. Форманчук, министр культуры АРК Т. М. Аронова, директор Русского культурного центра, депутат парламента АРК Г. Н. Гржибовская, секретарь Алуштинского городского совета А. П. Щелыкин. В их выступлениях была выражена уверенность в том, что встреча ученых на крымской земле определит перспективу дальнейшего культурного сотрудничества между странами и престиж Крыма в мировом научном пространстве.

Интересной и насыщенной была культурная программа, позволившая ученым из разных стран познакомиться с пушкинскими местами Крыма, прежде всего — с Гурзуфом и Бахчисараем, столь много значившими в творческой биографии великого русского поэта. Под руководством исследователя пушкинского маршрута М. Петровой пушкинисты совершили путешествие из Алушты через перевал Шайтан-Мердвен (Чертова лестница) в селение Бадары (ныне Орлиное) и посетили Георгиевский монастырь. Незабываемым оказался вечер, проведенный супругами Л. И. и В. П. Цыганниками в Доме-музее академика архитектуры А. Н. Бекетова. Ученые возложили цветы к памятнику Пушкина, приняли участие в открытии памятника Грибоедова и в празднике, посвященном 100-летию Алушты.

Научная хроника конференции опубликована в журнале «Русская литература» (2003. № 1). В настоящем сборнике печатаются доклады участников конференции, переданные в оргкомитет. Произведения Пушкина цитируются по Большому академическому изданию (Т. I—XVI. М.; Л., 1937—1949).

Публикация докладов осуществлена при материальной поддержке Японского общества пушкинистов и Международного Пушкинского благотворительного фонда.

---

С. А. Фомичев  
(Санкт-Петербург, Россия)

## КРЫМСКАЯ КОЛЫБЕЛЬ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»

В Крыму Пушкин провел всего один месяц. Но дни эти стали для него поистине подарком судьбы. Возвратившись из путешествия, он писал брату: «Суди, был ли я счастлив: свободная, беспечная жизнь в кругу милого семейства; жизнь, которую я так люблю и которой никогда не наслаждался, — счастливое, полуденное небо; прелестный край — горы, сады, море; друг мой, любимая моя надежда — увидеть опять полуденный берег и семейство Раевского» (XIII, 19).

Важно понять, что поездка в Крым еще в Петербурге, перед ссылкой, была изначально запланирована и (вероятно, по ходатайству знаменитого генерала) властями разрешена. 7 мая 1820 г. почт-директор К. Я. Булгаков сообщал в Москву: «Пушкин-поэт, поэтов племянник, вчера уехал в Крым». О том же писал и Н. М. Карамзин: «Пушкин <...> благополучно поехал в Крым месяцев на пять»; «дозволили ему ехать в Крым»<sup>1</sup>. А потому из Екатеринославля, где его нагнали Раевские, ссыльный юноша отправился в древнюю Тавриду после долгого ожидания заманчивых впечатлений. Отсюда — обилие связанных с Крымом замыслов, большинство из которых осталось в черновых набросках.

Завершено же было — и то в разные годы — всего несколько стихотворений и поэма «Бахчисарайский фонтан», которую, однако, автор обычно называл «бессвязными отрывками». «Вот тебе, милый и почтенный Асмодей, — писал он 4 ноября 1823 г. П. А. Вяземскому, — последняя моя поэма. Я выбросил то, что цензура выбросила б и без меня, и то, что не хотел выставлять перед публикою. Если эти бессвязные отрывки покажутся тебе достойными тиснения, то напечатай, да сделай милость, не уступай этой суке цензуре, отгрызайся за каждый стих и загрызи ее, если возможно, в мое воспоминание. Кроме тебя у меня там нет покровителей; еще просьба: припиши к „Бахчисараю“ предисловие или послесловие, если не ради меня, то ради твоей похотливой Минервы, Софьи Киселевой; прилагаю при сем полицейское послание, яко материал; почерпни из него сведения (разумеется, умолчав об источнике)» (XIII, 73).

«Полицейским посланием» Пушкин, вероятно, называет записку (справку), которая могла быть составлена, по его просьбе, в Одессе С. С. Киселевой (урожд. Потоцкая) о героине семейной легенды.

«Предание, известное в Крыму и поныне, — укажет Вяземский в предисловии к поэме, — служит основанием поэме. Рассказывают, что хан Керим Гирей похитил красавицу Потоцкую и содержал ее в бахчисарайском гареме; полагают даже, что он был обвенчан с нею. Предание сие сомнительно, и г. Муравьев-Апостол в *Путешествии* своем по *Тавриде*, недавно изданном, восстает, и, кажется, вполне основательно, против вероятия сего рассказа. Как бы то ни было — сие предание есть достояние поэзии»<sup>2</sup>. Что же касается авторского определения поэмы как «бессвязных отрывков», то здесь следует вспомнить о поэме «Таврида», черновики которой сохранились во Второй кишиневской тетради (ПД 832). Открывалась эта поэма и в самом деле «любовным бредом» и размышлениями о бессмертии, чуждыми религиозной ортодоксальности (а потому и неподцензурными). Отметим, что эти рассуждения полемично перекликаются с некоторыми строками державинской оды «Бог»:

А я перед Тобой — ничто.  
Ничто! — Но Ты во мне сияшь  
Величеством своих доброт;  
Во мне Себя изображаешь,  
Как солнце в малой капле вод.  
Ничто! — Но жизнь я ощущую  
Несьтым некаким летаю  
Всегда пареньем в высоты <...>

Твоей то правде нужно было,  
Чтоб смертну бездну проходило  
Мое бессмертно бытие;  
Чтоб дух мой в смертность облачился  
И чтоб чрез смерть я возвратился  
Отец! — в бессмертие Твое.<sup>3</sup>

Ср. в пушкинской «Тавриде»:

Ты, сердцу непонятный мрак,  
Приют отчаянья слепого,  
Ничтожество! Пустой призрак,  
Не жажду твоего покрова <.. >  
Конечно, дух бессмертен мой,  
Но, улетев в миры иные,  
Ужели с ризой гробовой  
Все чувства брошу я земные  
И чужд мне будет мир земной?  
Ужели там, где все блистает  
Нетленной славой и красой,  
Где чистый пламень пожирает  
Несовершенство бытия,  
Минутной жизни впечатлений  
Не сохранит душа моя,  
Не буду ведать сожалений,  
Тоску любви забуду я?..<sup>4</sup>

Замысел «Тавриды» остался невоплощенным, вернее, был ограничен лишь одним из эпизодов: лирической интерпретацией предания о любви крымского хана к польской княжне, «перерождением (если не просветлением), — по определению В. Г. Белинского, — дикой души через высокое чувство любви»<sup>5</sup>.

В творческой лаборатории Пушкина, однако, ничто бесследно не пропадало.

Внимание исследователей давно привлекало признание поэта в одном из последних его писем, которое было 10 ноября 1836 г. отправлено в Артек князю Н. Б. Голицыну: «Как я завидую вашему прекрасному крымскому климату: письмо ваше разбудило во мне множество воспоминаний всякого рода. Там колыбель моего „Онегина“, и вы, конечно, узнали некоторых лиц» (XVI, 184; подл. по-франц., курсив наш. — С. Ф.).

Казалось бы, собственно крымских строк в романе не так уж и много: всего неполных три строфы (написанных в 1829 г.) в «Путешествии Онегина»:

Воображенью край священный:  
С Атридом спорил там Пилад,  
Там закололся Митридат,  
Там пел Мицкевич вдохновенный  
И посреди прибрежных скал  
Свою Литву воспоминал.

Прекрасны вы, брега Тавриды,  
Когда вас видишь с корабля  
При свете утренней Киприды,  
Как вас впервой увидел я;  
Вы мне предстали в блеске брачном:  
На небе синем и прозрачном  
Сияли груди ваших гор,  
Долин, деревьев, сел узор  
Разостлан был передо мною.  
А там, меж хижинок татар...  
Какой во мне проснулся жар!  
Какой волшебною тоскою  
Стеснилась пламенная грудь!  
Но, Муза! прошлое забудь.

Какие б чувства ни таились  
Тогда во мне — теперь их нет:  
Они прошли иль изменились...  
Мир вам тревоги прошлых лет!  
В ту пору мне казались нужны  
Пустыни, волн края жемчужны,  
И моря шум, и груди скал,  
И гордой девы идеал,  
И безыменные страдания...

(VI, 99—200)

Но подспудно крымские воспоминания то и дело оживали в черновиках первых глав романа<sup>6</sup>. Так, при работе над строфой «Кто жил и мыслил, тот не может / В душе не презирать людей...», Пушкин в Первой масонской тетради (ПД 834, л. 18)<sup>7</sup> по памяти делает зарисовку Золотых ворот Карадага, а рядом воспроизводит бесовские сцены, что свидетельствует о знакомстве поэта с местной легендой, связанной с морской скалой (местное название ее — Шайтан-капу) как преддверием ада. Рисунки эти, с одной стороны, соответствуют демоническому колориту строфы, а с другой — соотносятся с набросками ранней «адской поэмы» Пушкина<sup>8</sup>, которые также едва ли не отложились от замысла «Тавриды». Во Второй масонской тетради (ПД 835, л. 5), где велась работа над третьей главой романа в стихах, вдруг появляются крымские названия: «Ак-мечеть, Сеюн-бору, Сеюн-мирза», а несколькими страницами далее (л. 138) начинается черновая работа над стихотворением «Виноград» («Не стану я жалеть о розах...»), в котором оживали крымские впечатления.

В творческой истории романа в стихах давно отмечена одна странная аномалия: до нас не дошло общего плана этого произведения. Казалось бы, такой план непременно должен был быть. Иначе как удалась автору, посвятившему работе над романом долгие годы, прерывавшему ее неоднократно на длительные сроки и отвлекавшемуся на множество других замыслов, не потерять из виду общую перспективу повествования, свести концы с концами?

Известно ведь, что Пушкин предварительно обдумывал планы своих произведений, как правило, очень тщательно. Но все же фиксированный конспект замысла подчас ему не был нужен. Не дошли до нас — едва ли случайно — первоначальные планы его произведений, восходящих к избранным им литературным образцам («Русалка», «Анджело», «Сказка о золотом петушке» и т. п.): необходимые изменения в сюжетных коллизиях здесь намечались, очевидно, уже при чтении чужого произведения или в свободном процессе его переработки.

Вспомним теперь, что существует давно обратившее на себя внимание противоречие в пушкинских оценках своего романа в стихах. «Что касается моих занятий, — сообщал он Вяземскому 4 ноября 1823 г., уже написав первую онегинскую главу, — я теперь пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница! В роде Дон-Жуана — о печати и думать нечего; пишу спустя рукава» (XIII, 73). А спустя полтора года он решительно возражал А. А. Бестужеву по поводу той же первой главы: «Ты сравниваешь первую главу с Д<он>-Ж<уаном>. Никто более меня не уважает Д<он>-Жуана (первые 5 песен, других не читал), но в нем ничего нет общего с Онег<иным>. Ты говоришь о сатире англичанина Байрона и сравниваешь ее с моею, и требуешь от меня таковой же! Нет, душа моя, многого хочешь. Где у меня сатира? О ней и помина нет в Ев<гении> Он<егине>. У меня бы затрещала бы набережная, если б я коснулся са-

тиры. — Самое слово сатирический не должно находиться в предисловии. Дождись других песен... Ах! Если бы тебя заманить в Михайловское!... ты увидишь, что если уж и сравнивать Онегина с Дон-Жуаном, то разве в одном отношении: кто милее и прелестнее (gracieuse) — Татьяна или Юлия? 1-ая песнь быстрое введение, и я им доволен (что редко со мною случается)...» (XIII, 155)

«Долгий» рассказ был начат еще в Кишиневе в 1823 г.<sup>9</sup> 13 января ссыльный поэт обратился с официальным отношением к графу Несельроде, министру иностранных дел, по ведомству которого он числился со времени окончания Лицея: «Граф. Будучи причислен по повелению Его Величества к Его Превосходительству бессарабскому Генерал-губернатору, я не могу без особого разрешения приехать в Петербург, куда призывают меня дела моего семейства, с коим я не виделся уже три года. Осмеливаюсь обратиться к Вашему Превосходительству с ходатайством о предоставлении мне отпуска на два или три месяца...» (подл. по-франц. — XIII, 55). Как раз через три месяца до Пушкина, однако, доходит весть, что прошение его высочайше одобрено не было, о чем поэт сообщал 5 апреля Вяземскому: «Мои надежды не сбылись: мне нынешний год нельзя будет приехать ни в Москву, ни в Петербург». Между прочим, в том же письме читаем: «Говорят, что Чедаев едет за границу — давно бы так; но мне жаль из эгоизма — любимая моя надежда была с ним путешествовать — теперь Бог знает, когда свидимся» (XIII, 61). Среди байроновских реминисценций (а их здесь немало) в первой онегинской главе появляется следующая:

«...Сладко слушать в полночь среди синих и освещенных луною волн Адриатики пение гондольера и удары его весел, смягченные отдалением; сладко смотреть на восхождение вечерней звезды, сладко любоваться в выси на радугу, выступающую из океана и охватывающую небо»<sup>10</sup>.

Эта строфа, написанная в Бренте, рождает отклик в пушкинском романе:

Адриатические волны,  
О Брента! нет, увижу вас,  
И, вдохновенья снова полный,  
Услышу ваш волшебный глас!  
Он свят для внуков Аполлона;  
По гордой лире Альбиона  
Он мне знаком, он мне родной.  
Ночей Италии златой  
Я негой наслажусь на воле  
С венецианкой молодой,  
Плывя в таинственной гандоле;  
С ней обретут уста мои  
Язык Петрарки и любви.

(VI, 25)



Начатый в третью годовщину ссылки, роман, по-видимому, осмыслился Пушкиным как своеобразный прогноз. В первой главе, отнесенной (по календарю романа) к 1819 г., можно отметить некий психологический анахронизм. Пушкин здесь утверждает, что мысль побега за границу возникла у него еще в Петербурге, до ссылки. Но на самом деле было иначе<sup>11</sup>. Лишь в Кишиневе, сделав попытку возвратиться в столицу и получив отказ, поэт всерьез начинает обдумывать возможность побега из России. Он понимает, что для осуществления такого замысла необходимо время. И потому начинает свой роман без предварительного плана, так как сюжет произведения должен был сложиться в ходе осуществления жизненных надежд. Первое же фабульное приключение герой должен был пока пережить на родине. Так обстояло дело и в «Дон Жуане», да и в этом романе Пушкин мог почерпнуть мотив, который ему предстояло самостоятельно развить: «Сладко наследство, и еще слаще нежданная смерть какой-нибудь старухи или старика, которым перевалило за семьдесят и которые заставляли нас, „молодежь“, ждать... ждать слишком долго их поместья, капиталы или замка»<sup>12</sup>.

Еще не подозревая о грядущей собственной ссылке в деревню, автор заметит:

Но скоро были мы судьбою  
На долгий срок разведены

(VI, 27)

обрисовывая во второй главе обстановку поместной жизни Онегина, но не теряя из виду основной цели на ближайшее будущее. Уже перебравшись в Одессу, он обдумывает в январе 1824 г.: «Осталось одно — писать прямо на его имя — такому-то, в Зимнем дворце, что против Петропавловской крепости, не то взять тихонько трость и шляпу и поехать посмотреть на Константинополь. Святая Русь мне становится невтерпеж» (XIII, 85—86).

О том же замысле Пушкин вспоминал, прощаясь с Одессой в июле 1824 г., в стихотворении «К морю»:

Не удалось навек оставить  
Мне скучный неподвижный брег,  
Тебя восторгами поздравить  
И по хребтам твоим направит  
*Мой поэтический побег.*

(II, 332.

Курсив наш. — С. Ф.)

Прослеживая возникновение мысли Пушкина о побеге за границу, М. А. Цявловский так оценивает это стихотворение: «Не только любовь к женщине не позволила Пушкину осуществить „поэтический побег“. Была и другая причина — прозаическая — безденежье, в котором он пребывал в Одессе. „Живя поэтом — без дров зимой, без дрожек летом“, мог ли Пушкин серьезно думать о путешествии в Италию

(XLIX строфа 1 главы „Евгения Онегина“), Константинополь (письмо к брату), Африку (L строфа 1 главы „Евгения Онегина“)? Все это были романтические мечты, отголоски увлечения Байроном»<sup>13</sup>.

Серьезность намерений Пушкина в одесский период жизни здесь поставлена под сомнение, и тем самым «отголоски увлечения Байроном» не связываются с движением замысла романа «Евгений Онегин». А между тем точное пушкинское определение «*поэтический побег*», думается, впрямую связано с первоначальным планом романа в стихах, действие которого предполагалось перенести на просторы мира.

Надежда на это долго не оставляла Пушкина во время работы над «самым задушевым» произведением. Впервые же мысль о «поэтическом побеге» у него возникла в Крыму:

Лети, корабль, неси меня к пределам дальним  
 По грозной прихоти обманчивых морей,  
 Но только не к брегам печальным  
 Туманной родины моей...  
 . . . . .  
 Искатель новых впечатлений,  
 Я вас бежал отечески края;  
 Я вас бежал, питомцы наслаждений,  
 Минутной младости минутные друзья...

(II, 146—147)

Достаточно сравнить эти строки со строфами XLIX—LI первой главы романа, чтобы обнаружить в них зерно того же замысла («колыбели Онегина»). Уподобление же Крыма «Авзонии счастливой» было издавна принято в русской литературе.

Впрочем, онегинская «колыбель» имеет и другое, достаточно неожиданное, графическое обозначение: формулу оригинальной «онегинской» строфы на титуле черновика поэмы «Таврида» (ПД 832, л. 13). Очевидно, начав писать поэму стихами со свободными рифмовками, Пушкин вскоре почувствовал необходимость строгой метрической формы обширного, по замыслу, повествования, и именно тогда начал перерабатывать один из фрагментов текста «Тавриды» изобретенной строфой<sup>14</sup>.

Впоследствии эта строфа будет окончательно прописана 13 июня 1825 г., в письме к брату (ПД 1261, л. 33), который следил за публикацией первой главы романа. Потому и считалось, что, обрабатывая ранние «крымские» строки по онегинскому строфическому канону, Пушкин на титуле поэмы «Таврида» записал, будто бы уже в Михайловском, формулу строфы для собственного контроля. Но это совершенно невероятное допущение! В 1825 г., во время работы над третьей главой романа, автору незачем было себя «контролировать». Другое дело — тогда, когда только что изобретенная (первоначально для «Тавриды») строфа была еще для Пушкина непривычна. В ту пору она так и не пригодилась. Лишь начиная работу над «Евгением Онеги-

ным», Пушкин вспомнил свой прежний строфический опыт и с самого начала черновой работы над романом уверенно им воспользовался, укладывая в «таврическую» строфическую «колыбель» свой свободный роман.

А кого, как предполагал Пушкин, должен был узнать крымский старожил, князь Гагарин, в действующих лицах романа? Об этом тоже можно догадаться.

В главном герое, как уже давно отмечалось в пушкиноведении<sup>15</sup>, отразились черты «спутника странного», «демона», Александра Раевского. Ленский же чем-то напоминал юного Пушкина. Публикуя первую главу романа, автор предварил ее стихотворением «Разговор книгопродавца с поэтом», где признавался:

Я время то воспоминал,  
Когда, надеждами богатый,  
Поэт беспечный, я писал  
Из вдохновенья, не из платы.  
Я видел вновь приюты скал  
И темный кров уединенья,  
Где я на пир воображенья,  
Бывало, лиру призывал...<sup>16</sup>

Так же, наверное, звучала и лира Ленского, певца «златых дней своей весны». Но недаром Пушкин вспоминает «приюты скал» — несомненно, крымских. И это, в свою очередь, помогает угадать протипит еще одной из героинь романа.

Она мечтательной тенью проходит в лирических излияниях автора в первой главе... Это та девушка, за которой некогда юный поэт шел «по наклону гор» (не Аю-дага ли?) «дорогой неизвестной»... Та, которая пробудила у поэта зависть к волнам, ложившимся с любовью к ее ногам... Та «дева юная», которая в Крыму вечернюю звезду «именем своим подругам называла»...

Во всех этих строках запечатлена самая очаровательная из трех дочерей генерала Раевского — Екатерина («гордой девы идеал»).

Роман в стихах далеко отошел от раннего замысла крымской поэмы. Но нельзя не заметить, что и в нем — в итоге — восторжествовала мысль о просветлении демонической души через высокое чувство любви.

### Примечания

<sup>1</sup> Летопись жизни и творчества Александра Пушкина: В 4 т. М., 1999. Т. 1. С. 182, 184, 190. Примерно в течение пяти месяцев поэт действительно путешествовал с семьей Раевских.

<sup>2</sup> Пушкин в прижизненной критике: 1820—1827. СПб., 2001. С. 155. И. М. Муравьев-Апостол о венчании хана на Потоцкой, конечно же, не упоминал, но такое сведение характерно именно для семейной легенды.

<sup>3</sup> *Державин Г. Р.* Стихотворения. Л., 1957. С. 115—116.

<sup>4</sup> *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., С. 103—104. В Малом академическом издании текст «Тавриды» воспроизведен более корректно, нежели в Боль-

шом. Отметим попутно, что в «Вакхической песне» (написанной в Михайловском) откликнутся, по контрасту, следующие строки «Тавриды»:

Один, один остался я.  
 Пирьы, любовницы, друзья  
 Исчезли с легкими мечтами,  
 Померкла молодость моя  
 С ее неверными дарами.  
 Так свечи, долгу ночь горев  
 Для резвых юношей и дев,  
 В конце безумных пирований  
 Бледнеют пред лучами дня.

(Там же. С. 105)

<sup>5</sup> *Белинский В. г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 7. С. 380.

<sup>6</sup> См.: *Тархов А. Е., Джунь В.* «Там колыбель моего Онегина...» // Болдинские чтения: [1981]. Горький, 1982.

<sup>7</sup> См.: *Пушкин А. С.* Рабочие тетради: [В 8 т.] СПб.; Лондон, 1996. Т. 4.

<sup>8</sup> О подспудном отражении замысла «адской поэмы» в «Евгении Онегине» см.: *Осват Л. С.* «Влюбленный бес». Замысел и его трансформация в творчестве Пушкина 1821—1831 гг. // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1986. Т. 12. С. 183—199.

<sup>9</sup> Пушкину обещали некогда, что его изгнание продлится не более двух лет.

<sup>10</sup> *Байрон Дж. Г.* Полн. собр. соч.: [В 6 т.]. СПб., 1894. Т. 5. С. 26.

<sup>11</sup> «Встречающиеся в литературе, — утверждает Ю. Дружников, — мысли о том, что желание выехать за границу возникает у Пушкина лишь в ссылке, не соответствует истине» (*Дружников Ю.* Узник России. По следам неизвестного Пушкина. Конъектит, 1992. С. 37). Автор произвольно трактует сообщение Пушкина (при знакомстве с П. К. Катениным летом 1817 г.) о том, что «он вскоре отъезжает в чужие края» (см.: Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. СПб., 1998. Т. 1. С. 180). Но хорошо известно, что под «чужими краями» здесь имелось в виду Михайловское, которое поэт действительно впервые посетил после окончания Лицея.

<sup>12</sup> *Байрон Дж. Г.* Полн. собр. соч. Т. 5. С. 27.

<sup>13</sup> *Цявловский М. А.* Тоска по чужбине у Пушкина // Цявловский М. А. Статьи о Пушкине. М., 1962. С. 132.

<sup>14</sup> «Онегинская строфа» фактически варьировала традиционную одическую строфу (см. об этом: *Фомичев С. А.* Поэзия Пушкина. Творческая эволюция. Л., 1986. С. 155—156; *Никишов Ю. М.* Онегинская строфа: источник и поэтика // Филологические науки. 1992. № 2. С. 11—19.). В этой связи вспомним указанное выше отражение мотивов державинской оды «Бог» в поэме «Таврида». «Предонегинская» строфа «Я помню море пред грозой...», казалось бы, далека от метафизических рассуждений, но в ней (в ином ключе) тоже можно заметить «державинское начало» — поэтически преобразованный отклик («Как я желал тогда...») на песню «Я птичкой быть желаю...», некогда Пушкиным скабрезно обыгранной в сказке о царе Никите.

<sup>15</sup> См.: *Лакшин В. Я.* Спутник странный // Лакшин В. Я. Биография книги: Статьи, исследования, эссе. М., 1979.

<sup>16</sup> *Пушкин А. С.* Евгений Онегин: Роман в стихах. СПб., 1825. С. XII.

В. А. Кошелев

(Новгород Великий, Россия)

**О ВРЕМЕНИ РАБОТЫ ПУШКИНА НАД «ТАВРИДОЙ»**

При жизни Пушкин не попытался завершить и приспособить для печати этой поэмы, замысленной «по следам» его крымских впечатлений 1820 г. Поэтому источники современной публикации текста — исключительно архивные, сохранившиеся в рабочих тетрадях поэта. Это — черновой автограф фрагментов из поэмы в так называемой Второй кишиневской тетради (ПД 832, л. 12—16 об.) и перебеленный автограф начала поэмы, открывающий Первую масонскую тетрадь (ПД 834, л. 1). Он как будто предстает самостоятельным текстом и носит заглавие «Отрывок».

Как водится, после смерти поэта первоначально был опубликован именно беловой «Отрывок»: он попал в посмертное издание сочинений Пушкина, в его девятый том, вышедший из печати в 1841 г. В 1880-е гг. — в изданиях под редакцией П. А. Ефремова и П. О. Морозова — стали появляться и фрагменты черновика.

Сам же черновик из Второй кишиневской тетради был впервые описан и опубликован В. Е. Якушкиным<sup>1</sup>. Однако все сохранившиеся фрагменты поэмы — «Ты сердцу непонятный мрак...», «За нею по наклону гор...», «Покойны чувства, ясен ум...», «Пирь, любовницы друзья...», «Счастливый край, где блещут воды...» — печатались в XIX в. как самостоятельные произведения, не связанные общим замыслом.

Т. Г. Цявловская, готовившая соответствующие отрывки для Большого академического издания, предприняла робкую попытку соединить некоторые из них. Три фрагмента, ранее печатавшиеся отдельно («Ты вновь со мною, наслажденье...», «Счастливый край, где блещут воды...» и «За нею по наклону гор...»), оказались представлены как части «Тавриды» (II, 256—257, 758—563). Начало («Ты сердцу непонятный мрак...») встало среди черновиков стихотворения «Люблю ваш сумрак неизвестный...», — само это стихотворение, написанное в 1825 г., из-за этого было неправомерно датировано апрелем 1822 г. (II, 749—757). А отрывок «Один, один остался я...» оказался самостоятельным стихотворением (II, 259, 763—766).

Б. В. Томашевский, предпринявший в те же годы попытку реконструировать пушкинский замысел, обоснованно заметил: «Подобный способ подачи текста вызывает ряд недоумений. Неясно, почему, написав название произведения на 12-м листе тетради<sup>2</sup>, Пушкин следующие пять страниц заполняет совершенно посторонними текстами, а затем лишь обращается к своему замыслу и занимает им две следующие страницы»<sup>3</sup>. Далее ученый представил убедительную реконструкцию художественной соотнесенности фрагментов, показал, что пушкинский замысел должен был начинаться с отрывка «Ты сердцу непонятный мрак...» (перебеленного в Первой масонской тетради).

Следующие же фрагменты были «выстроены» в порядке следования их в черновом автографе. Эта реконструкция была представлена в Малом академическом издании<sup>4</sup>.

Однако черновой автограф «Тавриды» все еще включает в себе ряд неразрешенных вопросов, не снятых даже и в последнем текстологическом описании Второй кишиневской тетради<sup>5</sup>. Самый первый вопрос возникает уже при обращении к первой странице автографа, на котором написано название общего замысла (ПД 832, л. 12). Это характерный для крупных замыслов Пушкина *титильный лист*, в центре которого читаем:

### Таврида

1822

Gieb meine Jugend mir zurück!<sup>6</sup>

Strof 4/croisés, 4 de suite 1.2.1. et deux<sup>7</sup>

После заглавия и даты следует эпиграф, взятый из «Фауста» Гете, а за ним следует не что иное, как «формула» онегинской строфы. Она записана на этой странице, вероятно, позднее, чем заглавие, дата и эпиграф: дана после характерного пушкинского отчеркивания и написана другими (более темными) чернилами. Б. В. Томашевский заметил: «Ценным в этой формуле является то, что в сознании Пушкина она (онегинская строфа. — В. К.) распалась на четыре части: *AbAb + CCdd + EffE + gg*»<sup>8</sup>. Но почему эта формула появилась после заглавия — «Таврида»? Ведь все сохранившиеся отрывки написаны отнюдь не онегинской строфой?

Оборот этого же 12-го листа — еще интереснее. Вверху листа — как будто набросок «программы» будущего произведения:

*Страсти мои утихают, тишина цар<ит> в душе моей ненависть, раскаяние — все исчезает — любовь одушевл<ает?>*

Тут же и тогда же по верхнему краю листа Пушкин написал цифры: 1811, 1812, 1813, 1814, 1815, 1816, 1817; второй строкой под ними: 1818, 1818, 1819, 1820. Судя по характеру чернил, пометы лет в данном случае заносились одновременно с «программой». Тогда же на левом поле листа колонкой записаны даты: 1821, 1822, 22, 22, 22, 22, 22, 1822, 22, 1822, 1824, 23, 24.

Иными чернилами — то есть в другое время, — Пушкин на том же листе вчерне прорабатывает следующие стихи (приводим только «верхний» слой автографа, не учитывая многочисленные варианты, — см.: II, 761—763):

За нею по наклону гор  
Я шел дорогой неизвестной  
И примечал мой робкий взор  
Следы ноги ее прелестной —  
Зачем не смел ее следов  
Коснуться жаркими устами  
.....

Нет никогда средь бурных дней  
 [Мятежной] юности моей  
 Я не желал с таким волнением  
 Лобзать уста младых Цирцей  
 И перси, полные томленьем

16 avr<il>

Рядом с датой «16 авт.» (16 апреля) в композиционном центре листа стоит дата: 1814. А по правому полю листа, снизу, теми же (темными) чернилами, которыми записан приведенный выше отрывок, следует другая вереница дат: 1822, 1821, 1823, 1824, 1815, 1816, 1817, 1818, 1819, [1830], [31]. Последние две даты, отражающие раздумья Пушкина над возможностью собственного «десятилетнего изгнания», зачеркнуты... Но в чем смысл этого «хронологического вензеля» (так назвала даты на этом листе Я. Л. Левкевич)? И к какому тогда году может относиться помета «16 апреля»?

На следующем листе (13) начинается черновой текст «Тавриды»: «Ты сердцу непонятный мрак...» На следующих двух листах он продолжается — и завершается на л. 15 об. На л. 16 Пушкин перебеливает особенно неразборчивые в черновике стихи, проработанные на предыдущей странице. После последнего стиха («Бледнеет пред лучами дня») в рукописи следует подчеркивание, а за ним, внизу листа, — продолжение плана поэмы «Мстислав» (так и оставшейся в планах). Начало этого плана было записано на л. 8 и 9. Возможно предположить, что Пушкин работал над этими планами в то время, когда листы Второй кишиневской тетради были уже заполнены. Эти планы датируются второй половиной 1822 г. (не ранее конца августа — V, 520). Следовательно, черновые фрагменты «Тавриды» писались *раньше* этого времени.

Но на л. 16 об. видим новую переработку текста отрывка «За нею по наклону гор...», приведенного выше и набросанного на л. 12 об. Вот этот «новый» отрывок (приводим «верхний слой» автографа; угловыми скобками отмечаются слова и фразы, отмеченные в рукописи волнистой линией, означающей повторение соответствующих мест предыдущего наброска):

Ты помнишь море пред грозой  
 Как я завидовал волнам  
 Бегущим бурной чередой  
 К твоим плен<ительным?> ногам  
 И как желал бы я с волнами  
 Коснуться ног ее устами  
 Нет никогда средь <бурных дней>  
 Кипящей младости <моей>  
 Я не желал <с таким волнением>  
 <Лобзать уста младых Цирцей>  
 <И перси полные томленьем>  
 Нет никогда

А в этом отрывке легко узнается текст, вошедший в состав «Евгения Онегина»: XXXIII строфа первой главы. В окончательном варианте она читается так:

Я помню море пред грозою:  
 Как я завидовал волнам,  
 Бегущим бурной чередою  
 С любовью лечь к ее ногам!  
 Как я желал тогда с волнами  
 Коснуться милых ног устами!  
 Нет, никогда среди пылких дней  
 Кипящей младости моей  
 Я не желал с таким мученьем  
 Лобзать уста младых Армид,  
 Иль розы пламенных ланит,  
 Иль перси, полные томленьем;  
 Нет, никогда порыв страстей  
 Так не терзал души моей!

(VI, 19)

В черновой рукописи первой главы (писавшейся в мае—октябре 1823 г.) этой строфы нет. Она появляется тогда, когда Пушкин уже работает над третьей главой романа в стихах — после строфы XXIX, непосредственно перед «Письмом Татьяны к Онегину». Вероятно, она первоначально и предполагалась для включения в третью главу. Во Второй масонской тетради (ПД 835, л. 4) она записана почти без помамок, — то есть у автора перед глазами явно был приведенный выше черновой текст из тетради ПД 832. Датируется этот факт маем—июнем 1824 г. — и то обстоятельство, что около этого времени Пушкин «взял» из ранней поэмы какой-то «кусочек» для «Онегина», должно свидетельствовать, что к середине 1824 г. «Таврида» была для поэта чем-то «давнопрошедшим» и к этому он уже не собирался возвращаться всерьез.

История этой строфы, между прочим, дезавуирует известное указание в «Записках» М. Н. Волконской на то, что строфа посвящена какому-то конкретному эпизоду совместного путешествия Пушкина и Раевских в Крым: «Завидев море, мы приказали остановиться, вышли из кареты и всей гурьбой бросились любоваться морем. Оно было покрыто волнами, и, не подозревая, что поэт шел за нами, я стала забавляться тем, что бегала за волной, а когда она настигала меня, я убежала от нее; кончилось тем, что я промочила ноги. Понятно, я никому ничего об этом не сказала и вернулась в карету. Пушкин нашел, что эта картинка была очень грациозна, и, поэтизируя детскую шалость, написал прелестные стихи...»<sup>9</sup> Между тем Пушкин, как мы видели, первоначально вспоминал не «море пред грозою», а «наклон гор».

М. Л. Гофман в 1919 г. высказал предположение, что набросок «За нею по наклону гор...» является «первой строфой» поэмы «Таврида» — и, соответственно, Пушкин в нем нашел форму, впоследствии примененную в «Онегине»<sup>10</sup>. Г. О. Винокур не согласился с этим предположением: «Допустим, что набросок <...> действительно представляет собой какой-то кусок поэмы, которую Пушкин задумывал



под заглавием „Таврида“. Это вовсе не бесспорно, но как допущение возможно. Но гораздо более спорным является желание видеть в этом наброске непременно начало, *первую* строфу „Тавриды“, и уже совсем непонятным является утверждение, будто данные стихи представляют собой вообще какую-то *строфу*. Легко убедиться, что это вовсе не строфа»<sup>11</sup>.

Далее исследователь подверг сомнению отнесенность этого фрагмента к замыслу «Тавриды», а появление вариантов переработки ее в онегинскую строфу объяснил тем, что она «по происхождению является *вставной* строфой», появившейся в тексте первой главы летом—осенью 1824 г., когда Пушкин уже перебеливал главу: «Уже значительно позже окончания и переделки 1-й главы, во время работы над 3-й главой своего романа, Пушкин решает вставить в текст первой главы строфу, для которой хочет воспользоваться наброском „За нею по наклону гор...“, возникшим не менее двух лет назад. В тетради № 2366 (ПД 832. — В. К.), в близком соседстве с л. 12 об., где находился понадобившийся Пушкину набросок, Пушкин нашел чистую, незаписанную страницу — л. 16 об. <...> На этой свободной странице Пушкин и стал переделывать старый набросок, придавая ему форму онегинской строфы и превращая его в эпизод своего „романа в стихах“. Весьма вероятно, что именно в это время на лицевой стороне л. 12 появилась упомянутая запись метрической формулы онегинской строфы, оказавшаяся, таким образом, в совершенно случайном соседстве с заглавием не написанной и, может быть, только начатой поэмы „Таврида“»<sup>12</sup>.

Б. В. Томашевский принял это объяснение, но уточнил, что переделанный в онегинскую строфу фрагмент «в апреле 1822 г. ни к какому замыслу не принадлежал. В нем описывается гурзуфский пейзаж. Следовательно, выводить его за пределы замысла „Тавриды“ мы не имеем оснований»<sup>13</sup>. Таким образом, была признана общая основательность рассуждений Г. О. Винокура о том, что формула онегинской строфы появилась возле заглавия «Таврида» задним числом, уже во время работы Пушкина над третьей главой «Онегина».

Между тем версия, изложенная Г. О. Винокуром, гипотетична и отнюдь не безусловна. Столь ли уж необходимой была строфа-воспоминание о некоей «южной» влюбленности поэта для романа в стихах? Пушкин прекрасно обошелся без нее и в черновой, и в первой белой редакции первой главы: строфа эта впервые появилась на сложенных листах письма к брату Льву из Одессы от 13 июня 1824 г. (см.: VI, 550; XIII, 446—447). Пушкин, как уже указывалось, записал ее в черновом автографе третьей главы, непосредственно перед письмом Татьяны, — и долго сомневался, куда же ее вставить. Эта строфа была нужна, скорее, как некое, биографическое и творческое, напоминание о чем-то важном...

С другой стороны, так ли уж необходимым для Пушкина было *записывать* формулу онегинской строфы летом 1824 г., во время работы

над третьей главой — когда уже *не менее сотни* подобных строф было им написано, когда эта строфа уже стала частью некоей «модели» романа в стихах и осознавалась его автором, так сказать, на «клеточном» уровне? Зачем бы он стал записывать эту формулу? На всякий случай — или, как уточнил Томашевский, «для облегчения переработки»? <sup>14</sup> Чтобы, не дай Бог, не «забыть»? Кажется, что и в этом случае хронология, представленная Г. О. Винокуром, что называется, «не сбавывает».

Черновик «Тавриды» свидетельствует об одном: о том, что формула онегинской строфы и заглавие задуманного произведения вписаны во Вторую кишиневскую тетрадь *не одновременно*. Не исключен, например, следующий вариант событий, предложенный С. А. Фомичевым. Пушкин, принявшись за новую поэму и написав для нее около сотни стихов, вдруг ощутил, что его поэма «расползается». Ведь «Таврида» не имела ни сюжета, ни фабулы, а заключала в себе одно развернутое *лирическое отступление* которое само по себе не могло долго удерживать внимания читателя. Поэт в какой-то момент решает изменить «конструкцию» поэмы, заключив повествование в жесткий строфический «каркас». И на л. 16 об. тетради набрасывает возможную строфу, взяв для нее основой первый записанный отрывок из замысла «Тавриды» (и переименовав, соответственно, «наклон гор» на «море пред грозю»).

В этом случае действительно получается, что «Ты помнишь море пред грозю...» была *первая* онегинская строфа в пушкинском творчестве: время ее создания — не позднее начала мая 1823 г. Первоначально Пушкин придумал эту строфу для поэмы «Таврида». Но впоследствии убедился, что она требует иного замысла. От найденной строфы и начал развиваться замысел «Онегина».

Это предположение многое объясняет: и то, что Пушкин столь упорно стремился ее напечатать, найти для нее место в своем романе, и то, что формула этой строфы появилась на титульном листе черновиков «Тавриды». И то обстоятельство, что черновая рукопись «Онегина» *сразу же, с самого начала* в мае 1823 г. стала создаваться в онегинских строфах: Пушкин уже опробовал эту форму.

Это же предположение придает абсолютную ясность одному из «темных» мест «Евгения Онегина», которое в этом случае абсолютно точно накладывается на творческую историю романа в стихах. Это строфы LIX—LX первой главы, в которых упоминается некая «поэма песен в двадцать пять» (в черновиках — «поэма песен в 35»: VI, 258) — то есть замысел некоей описательной поэмы, которую можно начинать писать только в спокойном душевном состоянии. Ср. в «программе» «Тавриды»: «Страсти мои утихают... и т. д.». В «Онегине»: «И скоро, скоро бури след / В душе моей совсем утихнет...»

Однако задуматься об этой «спокойной» поэме не позволяет новый замысел, который созревает значительно быстрее:

Я думал уж о форме плана,  
И как героя назову;  
Покамест моего романа  
Я кончил первую главу...

(VI, 30)

Как будет видно из дальнейшего, такое «соположение» «Тавриды» и «Онегина» отнюдь не противоречит хронологии работы над тем и другим произведением.

В одном из позднейших писем к крымскому знакомцу Н. Б. Голицыну (от 10 ноября 1836 г.) Пушкин написал о Крыме (Тавриде): «Там колыбель моего „Онегина“...» (XVI, 395). «Колыбель» в данном случае — ограниченное пространство, где развивается младенец; в определенном смысле она может быть сопоставлена с ограниченным пространством *строфы*, которое придается разветвленным рассуждениям.

Конечно, высказанные соображения — не более чем гипотеза. Но она имеет такое же право на существование, как и приведенная выше гипотеза Г. О. Винокура. В данном случае она предпочтительнее еще и потому, что позволяет несколько уточнить время работы Пушкина над «Тавридой».

Вспомним «хронологический вензель» на л. 12 об. Второй кишиневской тетради. Я. Л. Левкович увидела в нем отражение размышлений о другом пушкинском замысле — об автобиографических записках. Здесь, по мнению исследователя, отражаются следы переосмысления их «первоначального замысла»<sup>15</sup>. Вторая кишиневская тетрадь и была для поэта той самой «сбивчивой черновой тетрадью» (XIII, 225), из которой поэт в «михайловской ссылке» переписывал свои воспоминания (на это он указывал в первой половине сентября 1825 г. в письме к П. А. Катенину). В этой тетради Пушкин, в частности, вел так называемый кишиневский дневник.

Однако гораздо естественнее предположить, что этот «хронологический вензель» прямо относится к самой поэме «Таврида». Эта поэма, как указывалось, целиком построена на рецепциях и реминисценциях из лирики К. Н. Батюшкова<sup>16</sup>, — а вся лирика Батюшкова была не чем иным, как «историей моих страстей». Это Батюшков декларировал в обращении «К друзьям» — вводном стихотворении ко второму (стихотворному) тому «Опытов в стихах и прозе»:

Но дружество найдет мои, в замену, чувства,  
*Историю моих страстей,*  
Ума и сердца заблужденья,  
Заботы, суеты, печали прежних дней  
И легкокрылы наслажденья;  
Как в жизни падал, как вставал,  
Как вовсе умирал для света,  
Как снова мой челнок фортуне поверял...<sup>17</sup>

«Программа» пушкинской «Тавриды» тоже начинается указанием на «страсти»: «Страсти мои утихают...». «История страстей» — равно как и внешняя история жизни человека — вполне поддается хронологическому «расчислению». И по верхнему полю Пушкин помещает даты, соответствующие его бытию (и его «страстям») до начала «южной ссылки»: на верхней строке — годы пребывания в Лицее (с 1811 по 1817), на следующей — четыре «петербургских» года (с 1818 по 1820). По левому полю варьируются даты «изгнания»: 1821 и особенно текущий 1822 год (он написан 11 раз!). «Прикидываются» и годы будущего изгнания: 23, 24, 1830, 31...

Судя по почерку и цвету чернил, этот лист поначалу только и был заполнен сверху и слева: вся остальная часть листа оставалась пустой. Дальнейшая работа над «Тавридой» идет на следующих (13—46) листах Второй кишиневской тетради — пока Пушкин не приходит к убеждению, что работа эта зашла в тупик... Именно в этот период он брасывает формулу онегинской строфы и, как указание, что подобной строфой следует перестроить лирическое повествование, выносит эту формулу на «обложку». А на обороте листа пробует написать текст, который бы «уложился» в найденную строфу. Места для «проработки» этого текста Пушкину не хватает, и он переносит работу на л. 16 об. — ближайшие листы уже заполнены. Показательно, что на л. 16 об. он не «прописывает» до конца те финальные формулы, которые уже найдены и написаны на л. 12 об.:

Нет, никогда средь пылких дней  
 Кипящей младости моей  
 Я не желал с таким волньем  
 Лобзать уста молодых Цирцей  
 И перси полные томленьем.

Именно после этих «найденных» стихов на л. 12 об. стоят две новые даты: «1814» и «16 авг.». Указание на 1814 год понятно: именно в это время Пушкин ощутил присутствие самой сильной из «страстей», обуревающих «кипящую младость», — любовной страсти. Ей и посвящены эти заключительные строки. Ниже на том же листе поэт вновь прорабатывает начальные стихи отрывка «За нею по наклону гор...». Одновременно появляются даты: сначала как продолжение размышлений о любовной страсти — 1815, 1816, 1817, 1818, 1819. Чуть выше — снова 1822, 1823 (причем дата «1822» совершенно случайно оказывается в непосредственной близости с указанием на 16 апреля<sup>18</sup>). Появившиеся (в правом нижнем углу листа) даты 1830, 31 (впоследствии зачеркнутые) — это не что иное, как «проекция» развития тех же человеческих «страстей» на отдаленное и почти не представимое будущее, о котором сейчас трудно и бессмысленно рассуждать.

Но к какому же все-таки году относится помета «16 авг.»? Если принять ранее высказанную гипотезу о рождении онегинской строфы раньше, чем замысел «Онегина», то возможен лишь 1823 год<sup>19</sup>. В самом деле, дату рождения замысла романа в стихах Пушкин обозначил сам: 9 мая 1823 г. Первые строфы начали создаваться «28 мая ночью»

(помета в Первой масонской тетради: ПД 834, л.4 об.). Именно в апреле—мае Пушкин пришел к выводу о невозможности продолжения «крымской» поэмы в том виде, как она начата, и определил иную возможность: сатирический роман «в роде Дон-Жуана» (XIII, 73).

Б. В. Томашевский предложил локализовать замысел пушкинской поэмы годом раньше: временем между 16 апреля и концом мая 1822 г. «Конечная» дата исходит из того, что перебеленный текст отрывка «Ты сердцу непонятный мрак...» находится на первой странице Первой масонской тетради, «рядом со страницей, на которой имеется дата 27 мая 1822 г.»<sup>20</sup>. Но эта дата находится не на какой-то «странице», а на внутренней стороне крышки переплета и означает не что иное, как дату получения (от Н. С. Алексеева) Первой масонской тетради. «Отрывок» записан на первой странице, и на той же странице находится перебеленный автограф стихотворения «Иностранке» («На языке, тебе невнятном...»), которое датируется не ранее второй половины 1822 г. (но никак не апрелем—маем). Между тем, как свидетельствует последнее описание Первой масонской тетради, «Отрывок» и «Иностранке» «писались одновременно»<sup>21</sup>. На обороте листа — вступление к поэме «Бахчисарайский фонтан», не вошедшее в окончательный текст («Исполню я твое желанье...»); оно тоже датируется не ранее первых месяцев 1823 г.

Текст начала «Тавриды», с учетом высказанной выше гипотезы, мог быть перебелен Пушкиным как раз с целью «выстроить» его той строфой, которая была придумана, — это должно было случиться не ранее 16 апреля 1823 г., но не позднее конца мая. Текст перебеленных отрывков на первой странице ПД 834 разбит на куски (по 12—16 стихов): вероятно, Пушкин собирался выстроить из них онегинские строфы и убедился в нецелесообразности этого. Возможно, что подобная работа над поэмой продолжалась в тетради ПД 834 и далее: после л. 1 из тетради вырвано значительное количество (Я. Л. Левкович насчитывает до 29<sup>22</sup>) листов (от некоторых вырванных листов сохранились корешки с текстами из поэмы «Бахчисарайский фонтан»).

Представляется поэтому, что работа над поэмой «Таврида» шла у Пушкина несколько позднее того времени, которым локализует ее Б. В. Томашевский. Замысел этот оказался связан со ставшими известными поэту неожиданными обстоятельствами в жизни К. Н. Батюшкова. Еще в период жизни в Италии и Германии (1821—начало 1822 г.) у Батюшкова стали проявляться первые признаки душевного расстройства. Весной 1822 г. он приехал в Петербург и подал просьбу разрешить поездку на Кавказ и в Крым для лечения. На Кавказе (в Пятигорске) появились новые признаки душевной болезни, — Батюшков переехал в Крым (в Симферополь). Там эти признаки усилились. До Пушкина слухи о сумасшествии его поэтического «учителя» дошли в июле 1822 г. Он тяжело переживал случившееся; ср. высказывание в письме к брату от 21 июля 1822: «Мне писали, что Батюшков помещался: быть нельзя; уничтожь это вранье» (XIII, 42). Он активно интересуется новыми произведениями Батюшкова, переписывает его стихи

«Подражание Ариосту», «К NN», «Элегия» («Есть наслаждение и в дикости лесов...»). У него, наконец, в этот период находится стихотворный том «Опытов...» Батюшкова, в котором он делает свои пометы<sup>23</sup>.

Именно в этот период — осенью 1822 г., когда Пушкин узнает о том, что былой «певец Пенатов и Тавриды» (XI, 186) находится в Крыму в самом тягостном душевном положении, и возникает замысел поэмы «Таврида» — возникает как дань памяти Батюшкову. Замысел этот поначалу представляется Пушкину перспективным — как возможность преодолеть влияние Байрона. Но оказывается «тупиковым». И тем не менее, волнует его, по крайней мере, до весны 1823 г., до тех пор, пока из него не вырастает замысел «Онегина»...

Таким образом, к интересующим нас страницам Второй кишиневской тетради с черновым автографом поэмы «Таврида» Пушкин обратился, по крайней мере, трижды:

— весной—летом 1822 г., когда записывал фрагменты поэмы и обдумывал замысел;

— в апреле 1823 г., когда пытался заключить написанные стихи поэмы в пределы устойчивой структуры — онегинской строфы;

— в мае—июне 1824 г., когда выводил строфу «Тавриды» из состава поэмы и включал ее в первую главу «Онегина».

### Примечания

<sup>1</sup> Русская старина. 1884. № 5. С. 331—332.

<sup>2</sup> Рабочие тетради Пушкина имеют три пагинации: «жандармскую» (номера листов проставлены жандармами во время «посмертного обыска» у Пушкина в 1837 г.), «опекунскую» (номера листов проставлены опекунами) и позднейшую архивную. В настоящее время в пушкиноведении принята архивная пагинация. Поскольку Б. В. Томашевский и Г. О. Винокур использовали «жандармскую» пагинацию, мы в ряде случаев унифицируем их отсылки, приводя в цитатах (без специальных оговорок) архивную пагинацию, принятую ныне.

<sup>3</sup> Томашевский Б. В. «Таврида» Пушкина // Учен. зап. / ЛГУ им. А. А. Жданова. Серия филол. наук. Вып. 16. Л., 1949. С. 105.

<sup>4</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 2-е изд. М., 1956. Т. 2. С. 110—113.

<sup>5</sup> Фомичев С. Д. Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 832: (Из текстологических наблюдений) // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 12. Л., 1988. С. 224—242.

<sup>6</sup> Возврати мне мою юность (нем.).

<sup>7</sup> Строфа, состоящая из четверостишия перекрестного, четверостишия со смежной рифмовкой, четверостишия охватного и двустишия (франц.).

<sup>8</sup> Томашевский Б. В. Строфика Пушкина // Томашевский Б. В. Пушкин: Работы разных лет. М., 1990. С. 362.

<sup>9</sup> А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1985. Т. 1. С. 216—217.

<sup>10</sup> См. предисловие в кн.: Пушкин А. С. Евгений Онегин. Пг., 1919. С. 10—41.

<sup>11</sup> Винокур Г. О. Слово и стих в «Евгении Онегине» // Пушкин: Сб. статей. — Труды МИФЛИ им. Н. Г. Чернышевского. М., 1941. С. 156.

<sup>12</sup> Там же. С. 158—159.

<sup>13</sup> Томашевский Б. В. «Таврида» Пушкина. С. 105.

<sup>14</sup> Томашевский Б. В. Строфика Пушкина. С. 362.

<sup>15</sup> Левкович Я. Л. Пушкин в работе над «Записками» // Русская литература. 1982. № 2. С. 142—143.

<sup>16</sup> См.: Кошелев В. А. «Таврида» Пушкина и «Таврида» Батюшкова // Пушкин и Крым: Тез. докл. науч. конференции Симферополь, 1989. С. 53—55.

<sup>17</sup> Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 164.

<sup>18</sup> См.: Фомичев С. И. Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 832... С. 227, 229.

<sup>19</sup> В последнее время С. А. Фомичев, без какой-либо аргументации, предположил, что «16 авг.» относится к «1824 (?)» году (Пушкин А. С. Рабочие тетради: [В 8 т.]. СПб.; Лондон, 1999. Т. 1. С. 81).

<sup>20</sup> Томашевский Б. В. «Таврида» Пушкина. С. 107.

<sup>21</sup> Левкович Я. Л. Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 834: (История заполнения) // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 15. СПб., 1995. С. 203.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> См.: Кошелев В. А. В предчувствии Пушкина: К. Н. Батюшков в русской словесности начала XIX века. Псков, 1995. С. 97—101.

Л. А. Орехова

(Симферополь, Украина)

## КРЫМ 1820 ГОДА. СЦЕНЫ ПРОВИНЦИАЛЬНОЙ ЖИЗНИ

Представляем фрагмент архивных разысканий о жизни Таврической губернии в год посещения ее А. С. Пушкиным. Архивные документы красноречиво и убедительно характеризуют эпоху. Встретившееся нам в Крымском государственном архиве дело о скандале в Алешковском уездном училище не могло не поразить колоритностью сцен, а главное — это не выдуманная история, которая, собственно, ничего не значит в сравнении с историческими катаклизмами двух столетий. И все же стало жаль, что никто никогда не узнает имен уездных учителей из забытого миром Алешек. Люди жили своими заботами, переносили невзгоды, болезни, разочарования. Они были современниками и ровесниками Пушкина, а вся их жизнь — пушкинская современность. Одна деталь: история, о которой мы сейчас расскажем, произошла в 1819 г., т. е. за год до приезда А. С. Пушкина в Крым. А что могло измениться к 1820-му?

Итак, Алешки 1819 года...

«От Херсона до Перекопа ведут две почтовые дороги: одна через Берислав, другая через Алешки. Последняя сокращает 30 верст, но имеет станцию, полную песка <...>. Алешки, входя в состав Таврической губернии, являются центром Днепровского уезда. Это место славится своей почвой, на которой хорошо растут овощи, особенно арбузы необыкновенной величины»<sup>1</sup>.

В 1820 г., когда Пушкин путешествовал по Крыму, Таврическая губерния имела гимназию (с 1812 г.) и уездное училище (с 1809 г.) в Симферополе, уездные училища в Феодосии (с 1811 г.), Орехове и Алешках (с 1812 г.), Евпатории (с 1815 г.). Директором училищ губернии был 53-летний Федор Петрович Заставский, из духовного звания,

определившийся в учительскую должность еще в 1788 г.<sup>2</sup> Имелись в Крыму и приходские школы<sup>3</sup>, которые, впрочем, открывались с трудом. Так, в Бахчисарае, где население состояло в основном из магометан, приходское училище на средства городской думы стараниями полицмейстера Ананича открылось наконец в 1812 г., но и в 1820-м в нем обучалось всего 13 детей от 6 до 16 лет, в большинстве — из иностранных мещан (ед. хр. 115, л. 2). Между тем один из крымских жителей писал (не позднее 1812 г.) попечителю Харьковского учебного округа гр. С. О. Потоцкому о том, что города Карасубазар и Бахчисарай, «хотя и безуездные, по числу и роду жителей своих гораздо настоятельнее требуют училищ, нежели мнимые города Орехоф и Алешки, которые, хоть и с уездами, но едва имеют вид добрых сел и состоят почти вовсе из поселян»<sup>4</sup>.

Алешки (Олешки) действительно возникли лишь в 1784 г., как предполагается, на месте древнерусского поселения Олешня (Олешье), разоренного монголо-татарами в XII в. Когда-то через него проходил торговый путь «из Руси в Греки», то есть к византийскому Херсону (Херсонесу); в 1711—1734 гг. здесь находилась Олешковская Сечь<sup>5</sup>. Алешкам присваивалось название города Днепровска, но не привилось, они так и остались Алешками.

Обучение в уездном училище укладывалось в два года, но, как и большинство уездных училищ, Алешковское (в архивных документах именно так, а не Алешкинское) имело к тому же «приуготовительное», или «нижнее», отделение, где проходили русскую грамоту, 4 действия арифметики, Закон Божий, то есть, по существу, — одногодичную программу приходской школы. Уставом 1804 г., сохранявшим просветительские традиции екатерининских времен, предусматривалось, что приходские школы готовили для поступления в уездное училище, а те, в свою очередь, — для поступления в гимназию, где учились еще 4 года. Таким образом, общий курс среднего образования определялся преемственностью и составлял 7 лет, но редкий ученик, по условиям жизни, мог пройти его полностью. Впрочем, ограниченный по сословному и половому признаку не устанавливалось. Так, в Алешковском училище среди 18 учащихся нижнего отделения было 3 девочки: две из поселян и дочь статского советника Петра Беляева Вера. Во втором классе училось 5 мальчиков, из них поселяне — одиннадцатилетний Алексей Назаров и Яков Лютенко, 12 лет (Ед. хр. 111, л. 6, 9 об.)<sup>6</sup>.

Программа уездных училищ была достаточно широкой и, в соответствии с циркуляром Департамента народного просвещения от 5 июня 1819 г., включала в себя 13 предметов (причем «по излишеству» циркуляром исключались естественная история и технология): пространный катехизис, Священное Писание, российская грамматика (а в тех губерниях, где в употреблении другой язык, сверх грамматики российской, грамматика местного языка), чистописание, правописание, правила слога, краткая всеобщая география, краткая всеобщая история, краткая российская история, арифметика, начальные правила



геометрии, первые начала физики, рисование (Ед. хр. 110, л. 16). Программа, как видим, требовала серьезного напряжения от учащихся и разносторонней подготовки от учителя. Учебных пособий явно не хватало. Достаточно сказать, что в 1820 г. в «неподвижной библиотеке» Алешковского училища насчитывалось всего 60 книг. В 1821 г. в библиотеку поступило 4 номера «Журнала Департамента народного просвещения», 2 экземпляра наставлений о тушении пожара и 1 экземпляр правил общежития (Ед. хр. 119, л. 18, 58, 92).

По штату в уездном училище полагалось три учителя, но порой вакансии оставались незаполненными из-за мизерного учительского жалования. 23 ноября 1820 г. исполняющий должность смотрителя Алешковского училища М. Адамович в рапорте директору Таврических училищ Ф. П. Заставскому докладывал о положении учителей: «Обязанностью считаю Вашему высокоблагородию донести, что состояние учителей при Алешковском училище заслуживает сожаления. Кроме жалования, никакой посторонней нет помощи, и сколько учителя ни стараются ревностно отправлять свою должность, но никто не обращает на сие никакого внимания <...> Обыватели весьма равнодушны к тому, чтобы заботиться об образовании детей своих. Жалование, по штату получаемое, мало в отношении ко всегдашней дороговизне <...> Пропитание одному человеку невозможно <...> Удвоение учителям жалования разве только могло бы быть достаточно для весьма ограниченного содержания» (Ед. хр. 111, л. 23). С рапортом посылались прошения учителей Калиновского и Жукова<sup>7</sup> об удвоении жалования. А через два дня, 25 ноября, Адамович составляет новый рапорт Заставскому о «нехождении в класс» учителя Калиновского и при этом свидетельствует, что, навестив Калиновского, «нашел его действительно босым и нагим». В приложенном рапорте учителя Калиновского разъяснялось: «Нехождение мое в класс от 15 числа сего месяца происходило по таким причинам. <...> В квартире не имею теперь уже куска хлеба, в теперешнее зимнее время дров для отопки. <...> Я так обнищался, что нет мне возможности без жалования показаться в класс...» (Там же, л. 29). В ответ на это Ф. П. Заставский написал (29 ноября 1820 г.) «прошения Калиновского и Жукова возвратить и объявить, что удвоение жалования <...> никто, кроме высочайшей власти, переменить не может» (Там же, л. 25).

Нельзя сказать, что «высочайшие власти» не знали о положении учителей. Попечитель Харьковского учебного округа гр. С. О. Потоцкий докладывал министру народного просвещения кн. Голицыну: «Учителя, при многотрудной и изнурительной должности, не получая ни от правительства, ни от частных людей достаточных средств к содержанию себя и семейства, должны наконец возненавидеть носимое ими звание и искать случая перейти в другой род службы»<sup>8</sup>. А. Н. Голицын понимал положение. «Чего можно ожидать от людей, находящихся в столь бедственном положении? — писал он. — В случаях смерти учителей в народных училищах, по пространству империи рассеянных, нет возможности замещать их. Никто не избирает добро-

вольно сего рода службы; все стремятся к другим, выгоднейшим и более уважаемым»<sup>9</sup>. Но еще очень долго дело не менялось к лучшему<sup>10</sup>.

В маленьком уездном городке Алешки, где жители знают друг друга, а проезжие останавливаются лишь на несколько часов по пути из России в Таврию или обратно, редко появляются новые люди, а уездные страсти кипят вокруг частных отношений. Годами копятся неприязнь и обиды, накладываясь одна на другую. Замкнуты люди на этом пространстве, из которого никому нет выхода.

Вот история, достойная гоголевского пера, разыгравшаяся в Алешках весной — осенью 1819 г. Действующие лица этой истории: уже знакомые нам учителя Алешковского уездного училища Адамович, Калиновский, смотритель училища Равич, ученик Трегубов, алешковский священник Шкуропатский, городничий Жуков; из начальства — директор училищ Таврической губернии Ф. П. Заставский, вице-губернатор Крыма Н. И. Перовский. По ходу дела появляются «свидетели» из местных жителей разного звания и поселян. Действие разворачивается в единственной в Алешках церкви 23 марта 1819 г., когда священник Шкуропатский, разгневанный «недостойным поведением» учителя Адамовича, потребовал изгнать его из церкви. Обо всем этом узнаем из сохранившихся документов, и они лучше всякого пересказа воспроизведут картину времени.

*Штатному смотрителю Алешковско-  
го уездного училища и кавалеру Александру  
Григорьевичу Равичу учителя Михаила  
Адамовича прошение от 23 марта 1819 г.*

«Из дела, начатого несправедливо против меня, священника гор. Алешек, Прокофием Шкуропатским Вашему благородию известно, что он имеет ко мне сильное неудовольствие и что в поводу сего питает ко мне даже злобу и во время совершаемого им в церкви священнодействия он, Шкуропатский, сие сегодняшнего числа 23 марта обнаружил на литургии. Когда по окончании священнослужения проговорил священник Шкуропатский обычную отпускную молитву, то, остановясь на царских вратах во всем облачении, закричал с видом, изображающим гнев и злобу, к стоявшему близ меня исправляющему должность уездного стряпчего коллежскому регистратору Зервину сии слова: „Господин стряпчий, извольте донести о поступках в церкви Адамовича кому следует, а не то сам донесу!“ Последние слова выговорил, затворяя врата. Таким нечаянным и азартным криком привел в волнение и даже содрогание меня и весь предстоящий народ. Быв ни малейше невинен относительно выговоренных на меня Шкуропатским слов и чувствуя себя совершенно обиженным <...>, я тотчас подал к исправляющему должность стряпчему Зервину письменный отзыв и просил его, по небытности в церкви полицейского чиновника, сделать по сему свое распоряжение, на что и получил от него отзыв, что он потребовал сего числа от градской полиции немедленного ис-

следования и что о сем доносит теперь же своему начальству. Так как всякий поступок в церкви заключает в себе, по Высочайшим постановлениям, большую важность, то я и не сомневаюсь, что с поводу донесения стряпчего и с поводу жалобы, занесенной мною на священника Шкуропатского здешнему протоиерею и благочинному Шокотко, будет наряжено следствие и произведется дело законным порядком, а потому, Ваше благородие, покорнейше прошу обо всем здесь мной прописанном довести до сведения Высшего начальства и исходатайствовать мне в невинности моей защиту, тем более что Высшему начальству известны неудовольствие и злоба ко мне священника Шкуропатского за отобрание мною от него ученика Трегубова по просьбе отца; также испросить разрешения, можно ли мне, по занимаемому мною званию, писаться чиновником 12-го класса в делах <...>.

*Алешковского уездного училища исторических предметов учитель Михайло Адамович*» (Ед. хр. 99, л. 3—4).

*Из рапорта смотрителя Алешковского уездного училища А. Г. Равича директору Таврических училищ надворному советнику Ф. П. Заставскому от 25 марта 1819 г. № 46.*

«Обязанностью считаю донести до сведения, что весь народ, бывший в церкви 23-го числа единогласно и даже с сожалением говорит, что священник Шкуропатский совершенно напрасно обидел в церкви Адамовича и все свидетельствуют, что он, как в то время, так и прежде всегда стоит в церкви с благочинием большим, нежели многие другие, да и с моей стороны свидетельствую, что, бывая в церкви, всегда видал Адамовича с таким благоговением стоящего, которое может служить примером для всякого христианина и что Шкуропатский совершенно по злобе и мщению обидел его. <...> Он всегда чинил пасквили. <...> А потому покорнейше прошу Вашего высокоблагородия защитить обиженного невинно чиновника <...>. Сверх всего Шкуропатский сказал мне, что якобы Адамович ложно подписывается на бумагах к гражданскому правительству 12-м классом. <...> Адамович действительно может писаться 12-го класса учителем, основываясь на 88-ом параграфе Устава учебных заведений <...>. Адамович выслужил уже трилетие в учительском звании <и> удерживает за собой занимаемый им ранг...» (Там же, л. 2).

*А. Г. Равич — Ф. П. Заставскому 12 апреля 1819 г. № 54.*

«Алешковская градская полиция сообщением ко мне от 11 апреля за № 444 извещает меня об оконченном следствии о поступках, наведенных в церкви на учителя Адамовича, с депутатом со стороны духовной и о препровождении оногo в губернское правительство по исполнительной дистанции <и> требует до решения дела иметь учителя Адамовича в ведении и не выпускать никуда из города...» (Там же, л. 8).

*Вице-губернатор Таврии, кавалер  
Н. И. Перовский — Ф. П. Заставскому  
5 мая 1819 г. № 2042.*

«Милостивый государь Федор Петрович! Алешковский городничий и кавалер Жуков жалуются на беспрестанные притеснения в своих по городу распоряжениях от некоторых городских жителей, в том числе от уездного учителя Адамовича и смотрителя Равича, пославшего к Вам, милостивый государь мой, рапорт об ученике Трегубове с помещением обидных для сего господина выражений. Г-н Жуков известен мне как чиновник, строго исполняющий обязанность свою, что и побуждает меня просить <...> о принятии каких-либо решительных мер к водворению там спокойствия. Я писал уже к начальствующему внутренней страже об удалении поручика Полчинского; казалось бы весьма полезным то же сделать и с учителем Адамовичем, ибо от дальнейшего их там пребывания можно ожидать только затруднительных и неприятных Вам... переписок» (Там же, л. 8).

*Копия рапорта городничего Жукова к  
исправляющему должность Таврического  
гражданского губернатора Н. И. Перовскому  
от 3 мая 1819 г. № 584.*

«Алешковского уездного училища учитель Юрий Калиновский доставил священнику Шкуропатскому, а сей Шкуропатский представил мне в подлиннике черный (черновой. — Л. О.) рапорт сочинения учителя того же училища Михаила Адамовича от имени смотрителя оно же училища поручика Равича, писаного г-ном Равичем к директору училищ Таврической губернии надворному советнику Заставскому по делу о сделанном учителем Адамовичем ученику его класса сыну дворянина Трегубова, Андрею Трегубову, вовсе не соответственного благородному детищу наказания. Сей черный рапорт, писанный к директору училищ, был сочинен в квартире вышеписаного учителя Калиновского (как он объявил мне), который, видя накопление слов грубых и дерзких, касающихся более к чести моей, позабытый (рапорт) <...> представил, как выше значится, к священнику Шкуропатскому, а Шкуропатский мне на мое рассмотрение о таковом меня оклеветании. <...> Я же, находя себя совершенно в таковых дерзостях ни в чем не виновным, и дабы не быть и подлинно перед начальством оклеветанным честию, представил при сем с вышеписанного рапорта точную копию. <...> Прошу Вашего Высочородия <...> за таковые и вовсе небывалые оклеветания <...> как с ним, Равичем, так и с учителем Адамовичем <...> поступить по законам и о том снабдить меня <...> предписанием, что-де в продолжение службы Его Императорскому Величеству нигде и никогда угнетателем и зломышленником не был, в том с прохождения моего в чины <...> аттестатов копии, засвидетельствованные Днепровским уездным судом, всего числом семь, представляемые при сем, доказать могут...» (Там же, л. 29).

*Из копии «черного» рапорта смотрителя Равича к директору училищ.*

«Священник Алешковский Прокопий Шкуроатовский <...> имеет с Адамовичем личные неудовольствия, взяв квартирующего у него ученика нашего училища, порученного отцом в особый надзор Адамовича, наказанного с общего всех учителей согласия и моего за большие шалости и худое поведение. <...> Отец знал, что сын его, точно, склонен к большим шалостям, просил меня и вместе всех учителей обходиться с ним не по училищным правилам, но именно наказывать лозою, ибо без сего он, по взрослым уже летам своим, может что-нибудь построить такое, что совершенно соблазнит малолетних детей. <...> Ученик сей, сверх многих других шалостей, отбил замок в училище и разломал его; сверх сего 11-го числа сего месяца уворовал у сторожа ситечко для сечения табаку, носил по классу при всех учениках <и> сеял по классу <...>. Я, тотчас созвав учителей, приказал наказать розгою семью ударами <...> Священник Шкуропатский, злобствуя против Адамовича, тотчас мимо меня повел ученика в полицию, зная, что городничий вовсе к нам нерасположен <...> освидетельствовать <...> Шкуропатский, встретившись со мною в доме экспедитора Куплярского, кричал на меня и грозил всех отдать под суд. <...> Сверх сего ученик Трегубов сделал перед учениками большой соблазн, рассказывая при мужском и женском поле, что он, пришед в квартиру свою, застал священника Шкуропатского с какою-то майоршею наедине в самом худом положении, за что отец одного Трегубова, узнав о сем, просил меня наказать его надлежаще <...>. Но ученик Трегубов, квартируя в доме Шкуропатского и видя худой пример в поступках <...> день ото дня совершенно развращался, что уже не было иного средства исправить его, как только телесным наказанием, о чем со слезами просил меня отец его в присутствии же одного Шкуропатского, на что Адамович от отца его имеет у себя письменные просьбы...» (Там же, л. 23 об.).

12 мая 1819 г. Ф. П. Заставский почтительно отвечает Н. И. Перовскому, что в скорейшем времени разберется в этой истории (Там же, л. 10), а 14 мая пишет смотрителю Равичу письмо практически теми же словами, какими писал Перовский: те же убеждения удалить Адамовича из города, тем более что городничий Жуков «известен г. вице-губернатору как чиновник, строго исполняющий обязанность свою» (Там же, л. 11). 15 мая Заставский получает от профессора Харьковского университета Успенского запрос, «в чем именно смотритель Алешковского училища Равич и учитель Адамович препятствуют тамошнему городничему в отправлении его должности и в чем состоит ябедничество учителя Адамовича от 5 июня 1819 г.?» (Там же, л. 14). Разумеется, на харьковский запрос был составлен длинный исчерпывающий ответ и послан соответствующий запрос Равичу.

*Из ответа смотрителя А. Г. Равича  
Ф. П. Заставскому от 31 мая 1819 г.*

«Я вовсе не знаю и не вижу, какие г-н городничий Жуков разумеет притеснения. <...> Я отклонил влияние городничего на распоряжения по училищу, к чему он сильное имел стремление. Напрасно и несправедно г-н городничий описывает перед начальством и учителя Адамовича, который, кроме же честного занятия по должности, уклоняется от всего. Конечно, это для Жукова малозначашее и ничтожное, потому что он не имеет детей, и по ненависти, что Адамович не уничивается перед его прихотями, городничий покушается на честь чиновника. <...> Все несогласия, раздоры и заведенные по городу дела происходят от беспрестанных затей городничего Жукова, что даже начальствующий внутренней стражей г-н генерал-майор фон Дистерю на отзыв г-на вице-губернатора ответствовал, что городничий Жуков есть настоящая причина всех расстройств в городе и возвращение спокойствия может последовать только через удаление Жукова, как известного ему, г-ну генералу, по беспокойному своему нраву. <...> Что же касается до желания г-на вице-губернатора об удалении Адамовича, то я долгом поставляю <...> довести до сведения, что польза, происходящая от ревностных трудов и занятий по должности Адамовича, гораздо в виду общества значительнее строгого исполнения обязанностей городничего Жукова и что затруднительных переписок вашему высокоблагородию и г-ну вице-губернатору никаких не может быть, разве по поводу подобных неосновательных жалоб городничего Жукова, который готов всех чиновников, не следующих его прихотям, удалить из города» (Там же, л.13 об.).

Наконец, в бумагах появляется копия решения исполнительной экспедиции по делу Адамовича—Шкурюпатского. Отсюда следует, что стряпчий Зервин подтвердил, что священник Шкурюпатский «из личного к Адамовичу неудовольствия кричал в церкви», будто «учитель Адамович стоял посреди церкви, отставив ногу вперед». Адамович отвечал на вопрос протоиерея Шокотко, что всегда «стоит в церкви с подобающим священному месту приличием». Другие свидетели: поручик Яковлев, канцелярист Андрей Руков, диакон Филипп Соколовский, поселяне Тимофей Терлецкий, Алексей Гончаров, Максим Бойко, Данило Бойко, коллежский регистратор Андрей Титаренко — показали, что они «никаких противузаконных якобы поступков учителя Адамовича не заметили». Решение таково: «взведенное преступление» (т. е. обвинение) на учителя Адамовича «несправедливо, в чем удостоверяют и все свидетельские показания» (Там же, л. 26—28).

Казалось бы — конец истории?

23 сентября 1819 г. М. Адамович посылает рапорт Ф. П. Заставскому:

«Сего сентября 19-го дня в пять часов вечера, по захождении уже солнца, города Алешек городничий Жуков прислал в отсутствие мое в

мою квартиру солдат с каким-то другим человеком, чтобы взять в полицию квартирующего у меня ученика моего Трегубова. Сей, будучи приходом их испуган, не хотел без меня идти, но был солдатом схвачен насильно поперек и поволочен без шапки прямо к полиции. Я, идучи с протоиереем Шокотком другою улицею близ самой полиции, слыша крик и увидев ученика моего, таскаемого солдатом без шапки, подбежал к нему и, узнав от солдата, что он Трегубова тянет в полицию по велению городничего, приостановил солдата и, отняв ученика, велел как тому, так и другому идти в свое место. <...> На другой день <я> послал в градскую полицию отношение, каким просил известить меня, какое ученик Трегубов учинил преступление, требующее такого над ним насилия, через которое он с испугу впал даже в болезнь. <...> Отец одного Трегубова, помещик Херсонской губернии, по отдаленности жилищем от Алешек поручивши мне, как отцу, своего сына, узнав о происшествии над ним, может на меня безвинно иметь претензии и жалобы» (Там же, л. 30).

Выведенный из себя вице-губернатор Н. И. Перовский ответил Ф. П. Заставскому 10 октября 1819 г.: «Прежде, нежели могу приступить к какому-либо разрешению бумаг, заключающих, как видно, только личности Алешковского городничего и беспокойного учителя Адамовича, я нашел необходимым узнать подробнее обстоятельства, по коим был призываем в полицию ученик Трегубов и требую тепер же этих сведений...» (Там же, л. 31).

И вновь рапорт Адамовича Заставскому (л. 32), в котором учитель предлагает в свидетели протоиерея Шокотко и к которому прилагает копию своего отношения в Алешковскую полицию (от 20 сентября), по словам городничего, содержащего «грубости и неделности» (Там же, л. 32 об.).

19 ноября Перовский пишет Заставскому, что «жалоба учителя Адамовича за взятие под стражу ученика Трегубова неосновательна и что сам Адамович за утайку писем протоиерея Шкуропатского и за прочие поступки, званию его совершенно неприличные, должен быть строго оштрафован»: «Последняя жалоба его на городничего Жукова, его же обвиняющая, заставляет меня <...> заботиться о перемещении г-на Адамовича из Алешек в другое училище» (Там же, л. 38 об.).

И городничий Жуков, и учитель Адамович остались на своих местах. А рядом с «делом» Адамовича на столе директора Таврических училищ появилось разбухающее на глазах «дело» алешковского учителя Калиновского, в котором были уже другие действующие лица, из тех же Алешек. Нужно ли рассказывать?

Зимой 1823 г. Ф. Ф. Вигель, знакомый Пушкина по «Арзамасу», бывший в те годы керченским градоначальником, по пути из Херсона в Крым остановился в Алешках в доме зажиточного татарина. Была уже ночь, когда к нему пожаловал местный городничий и объявил, что «счел долгом навестить приезжего товарища». Вигель «удивился и чуть ли не обиделся, когда он прибавил: „Ведь вы там у себя, а мы здесь у себя градоначальники“». «Служить в Новороссийском крае и

не знать разницы между званиями градоначальника и городничего, это уже становилось забавно, — объяснял Вигель. — Очень заметно было, что он дачочный, безграмотный солдат, во время войны вышедший в офицеры и по праву раненого получивший место. Несколько времени потешался я необыкновенным его невежеством, но наконец соскучился, без церемонии сказал, что хочу спать и попросил любезного собрата оставить меня»<sup>11</sup>.

Имени незадачливого «собрата» Ф. Ф. Вигель так и не узнал, хотя сожалел об этом: «стоило бы об имени его спросить и его не запомнить». Нам, однако, ясно, что это был один из героев рассказанной здесь истории городничий Жуков.

...В июне 1837 г. дирекция училищ Таврической губернии получила из канцелярии губернатора 10 подписных билетов на посмертное собрание сочинений Пушкина. В числе четырех уездных училищ, подписавшихся на издание, было Алешковское (Ед. хр. 235-а, л. 6—11).

### Примечания

<sup>1</sup> Монтандон К. Г. Путеводитель путешественника по Крыму... / Пер. с фр. Симферополь, 1997. С. 11.

<sup>2</sup> Государственный архив Автономной республики Крым (ГААРК). Ф. 100, оп. 1, ед. хр. 116, л. 2. В дальнейшем ссылки на архивные документы этого фонда приводятся в тексте с указанием номера дела и листа.

<sup>3</sup> «Положением» Св. Синода 1804 г. церковнослужители обязаны были принимать на себя обязанности по устройению приходских школ и преподаванию в них.

<sup>4</sup> Народное образование Таврической губернии было в ведении Харьковского университета. К Одесскому учебному округу Крым отошел по «Положению об учебных округах» 1835 г.

<sup>5</sup> Монтандон К. Г. Путеводитель путешественника по Крыму... С. 11.

<sup>6</sup> Тенденция к сословным ограничениям существенно проявилась к концу царствования Александра I и окончательно утвердилась при Николае II. Уставом 1828 г. реформировано обучение в приходских и уездных училищах, программы которых теперь имели «завершающий» смысл: ученики должны были получать то образование, которое соответствовало их общественному состоянию, «коему они при рождении своем назначены Всевышним Промыслом».

<sup>7</sup> Учитель нижнего отделения Алешковского училища Жуков Тимофей Фомич, 35 лет, из обер-офицерских детей (Ед. хр. 114, л. 206).

<sup>8</sup> Князьков С. А., Сербов Н. И. Очерк истории народного образования в России до эпохи реформ Александра II. М., 1910. С. 197.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Частные пожертвования поддерживали училища, но они не могли быть системными. Так, помещик Мелитопольского уезда Гранобарский Евдоким Павлович подарил в 1811 г. открывающемуся Ореховскому уездному училищу дом (проданный позднее за 1 тыс. рублей, причем деньги пошли на благотворительные цели), а 14 июня 1814 г. отдал училищу другой дом, оцененный в 5 тыс. рублей, оплатил пристройку к учительскому дому (1158 руб.) и построил в училищном дворе сарай (235 руб.). На содержание в училище двух беднейших учеников с 1811 по 1819 г. он выделял по 200 руб. ежегодно, а в 1820—1822 гг. — по 300 руб. Е. П. Гранобарский жертвовал деньги на покупку учебников, географических карт, на награждение учащихся. На его средства было открыто (15 августа 1820 г.) Балковское приходское училище (Ед. хр. 114, л. 13—13 об.). Но после 1822 г. по-



жертвования от Гранобарского, похоже, прекратились, так что в 1825 г. смотритель Ореховского училища докладывал губернскому учебному начальству, что «благотворительной суммы в сем году не поступало», а потому училище не может выписать «Украинский журнал» и «Русский инвалид» (Там же, л. 41—42). В марте 1825 г. учителям выдали деньги за квартиру, дрова и свечи, которые государство задолжало еще в 1823 г. (Там же, л. 49). Потребовалось особое согласие министра народного просвещения на погашение в 1820 г. более чем годичного долга в 81 руб. 25 коп. учителю математических наук Кузьминскому за преподавание в училище по совместительству Закона Божия (Там же, л. 51).

<sup>11</sup> *Вигель Ф. Ф.* Записки // Русский архив. 1892. № 3. С. 203.

Рольф-Дитрих Кайль

(Бонн, Германия)

### «КАК САДИ НЕКОГДА СКАЗАЛ...»

(Из наблюдений над «ориентализмом» А. С. Пушкина)

Когда в связи с Пушкиным звучит имя персидского поэта Саади, оно сразу же ассоциируется с эпиграфом к поэме «Бахчисарайский фонтан»: «Многие, так же как и я, посещали сей фонтан: но иных уже нет, другие странствуют далече. Саади». Как известно, Пушкин еще несколько раз возвращался к этой цитате. Так, она фигурирует в черновом варианте известного стихотворения «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» 1829 г. — «Иные далеко, иных уж в мире нет» (между прочим, без указания на Саади). Через год, в болдинскую осень, цитата принимает самую краткую, сжатую форму в последней строфе «Онегина»:

Иных уж нет, а те далече —

с указанием источника: «Как Сади некогда сказал».

Кроме того, Пушкин несколько раз упоминал эту же цитату в письмах и прозаических текстах, всегда в той же форме и функции, что и эпиграф к «Бахчисарайскому фонтану». Первое такое упоминание встречается в письме Вяземскому, написанном 14 октября 1823 г. из Одессы. Там читаем: «„Бахчисарайский фонтан“, между нами, дрянь, но эпиграф его прелесть» (XIII, 70). Тот же эпиграф вскользь упоминается в письме Бестужеву от 8 февраля 1824 г. Шестью годами позже, в Болдине, Пушкин начал писать обзор критических отзывов о своих произведениях на протяжении всей литературной деятельности. Обзор этот не закончен и только частично опубликован. В новых изданиях он печатается под заглавием «<Опровержение на критики>». Там Пушкин сообщает, между прочим, что «Бахч<исарайский> Фонт<ан> в рукописи назван был „Гаремом“, но меланхолический эпиграф (который, конечно, лучше всей поэмы) соблазнил меня» (XI, 159). И это сообщение дословно повторяется в напечатанной в 1831 г. статье

«Возражение критикам „Полтавы“». Таким образом, одна-единственная цитата из Саади в произведениях Пушкина с 1822 по 1831 г. упоминается прямо или косвенно семь раз, причем еще два раза — в черновых набросках цитируемых текстов. А в указателе имен — большого академического издания Саади представлен 15 раз. Где же еще шесть упоминаний? Это одно опубликованное и одно незаконченное стихотворение, оба с черновыми вариантами, и одно письмо. Опубликовано стихотворение — «В прохладе сладостной фонтанов...». Оно написано в 1828 г. и тематически связан если не прямо с Бахчисараем, то по крайней мере с Крымом. В окончательном тексте стоит:

[Любили] Крым сыны Саади  
(III, (1), 129)

вместо первоначальных вариантов

Крым любил Саади  
(III (2), 676)

поэт Шираза милый  
(III (2), 677),

то есть Пушкин сперва говорит о самом Саади, как будто побывавшем в Крыму, а потом употребляет имя персидского поэта только еще в генеалогической метафоре «сыны Саади», обозначающей вообще восточных поэтов, или «краснобаев».

В 1829 г. на пути в Арзрум Пушкин встречает персидского поэта Фазиль Хана, который отправляется на север, в Россию. Пушкин набрасывает несколько строк, в которых он уверяет, что и на суровом севере

[...Гафиза и Саади]  
[знакомы имена].  
(III (1), 160)

Самое интересное упоминание Саади, опять вместе с его земляком Гафизом — и даже с Магометом, находим в письме Вяземскому от конца марта — начала апреля 1825 г. из Михайловского. И в этом письме речь идет о «Бахчисарайском фонтане». Пушкин объясняет: «Слог восточный был для меня образцом, сколько возможно нам, благоразумным, холодным европейцам. Кстати еще — знаешь почему не люблю я Мура? — потому что он чересчур уже восточен. Он подражает ребячески и уродливо — ребячеству и уродливости Саади, Гафиза и Магомета. — Европейец, и в упоении восточной роскоши, должен сохранить вкус и взор европейца. Вот почему Байрон так и прелестен <...>» (XIII, 160). К этому тексту я еще вернусь. Пока же хочется подчеркнуть, что этим — упоминания Саади у Пушкина исчерпаны. Все они так или иначе связаны с «Бахчисарайским фонтаном» и его эпиграфом. Не думаю, чтобы это было достаточным основанием для подтверждения высказывания одного востоковеда, будто Саади был любимым поэтом Пушкина. А другой востоковед уверяет даже, что Пуш-

кин «охотно изучал персидский, турецкий и древнееврейский языки». Все это невероятные преувеличения.

Между тем мало изучена пока вопрос, откуда Пушкин знал восточную литературу, на чем основаны его суждения о ее ребячестве и уродливости. Скорее всего, это из Сисмонди, прежде всего из главы «Литература арабов», содержащейся в первой из четырех книг «De la Litterature du Midi de l'Europe», вышедших в 1813 г.<sup>1</sup> Там можно было прочесть такие упреки, как, например: рискованные метафоры, избыток искусственности, злоупотребление фантазией и тому подобное.

Но как бы ни было, несмотря на «ребячество и уродливость», Пушкин все-таки восхищался эпитафией, взятой из Саади, все-таки трудился, по собственному выражению «во славу Корана», все-таки поставил над одним из стихотворений 1829 г. заглавие «Из Гафиза», хотя это и была мистификация.

И совершенно так же непринужденно он цитировал прямо и косвенно того же Томаса Мура, которого ругал за слишком уж восточный слог его поэмы «Лалла Рук».

Напомню в этой связи первое упоминание о Муре в письме Вяземскому от 2 января 1822 г.: «Жуковский меня бесит — что ему понравилось в этом Муре? чопорном подражателе безобразному восточному воображению? Вся „Лалла Рук“ не стоит десяти строчек „Тристрама Шанди“ <...>» (XIII, 34).

Поэма «Лалла Рук» появилась в 1817 г. и сразу же была воспринята с восторгом всей Европой. Пушкин познакомился с этим произведением по французскому переводу Пишо, опубликованному в 1820 г. Отрицательная оценка, однако, не помешала ему цитировать отдельные места, прежде всего как раз те приписываемые Саади строки, которые емугодились как эпитафия к «Бахчисарайскому фонтану». Так что тут, возможно, обошлось и без всякой причастности персидского автора. Несколько позже появилось стихотворение Жуковского «Лалла Рук», навеянное выступлением супруги великого князя Николая Павловича в роли принцессы Лалла Рук во время придворного праздника в Берлине в 1821 г. Жуковский, который тогда присутствовал на этом празднике, был тайным поклонником великой княгини и пользовался именем «Лалла Рук» для прикрытия настоящего адресата своих стихов. В этих стихах встречается строка «Гений чистой красоты», использованная потом Пушкиным в его шедевре «Я помню чудное мгновенье...». А в одном наброске к восьмой главе «Евгения Онегина» выступает та же Елизавета Федоровна — теперь уже императрица — опять под именем Лалла Рук.

Почти в то же время, в 1829 г., в записках о кавказском походе, позже опубликованных под названием «Путешествие в Арзрум», Пушкин в описании Тифлиса еще раз цитирует из «Лалла Рук» (теперь даже по-английски) строки о грузинских девушках.

Все это, как мне кажется, говорит о каком-то неоднозначном отношении Пушкина к восточному слогу, к восточной поэзии.

Что касается Саади, названного Байроном «морализирующим по-этом», нельзя утаить еще одно обстоятельство. Почти единодушно все исследователи, занимавшиеся стихотворением 1835 г. «Подражание арабскому», признали, что встречающаяся там метафора «двойной орешек / под одною скорлупой» восходит к «Гулистану» Саади. Там персидский поэт описывает свое отношение к одному ученику и близкому другу именно при помощи метафоры «двойного миндального орешка под одною скорлупой».

Это место находится в «Гулистане» в главе «Любовь и юность», где речь идет почти исключительно об отношениях старших и младших лиц мужского пола. Интересно, что Гете в своих комментариях к «Западно-восточному дивану» цитирует ту же главу «Гулистана», чтобы объяснить основание «книги виночерпия».

Тут, естественно намечается какая-то внутренняя связь с пушкинским стихотворением «Из Гафиза», обращенным к «красавцу молодому», — но это уже другая история, как Киплинг некогда сказал...

### Примечания

<sup>1</sup> *Sismondi L. Ch. De la litterature du Midi de l'Europe: [En 4 t.]. Paris; Strasbourg, 1813.*

С. А. Кибальник  
(Санкт-Петербург, Россия)

## ПУШКИН И КОНФУЦИАНСТВО

### 1

Единственное упоминание Конфуция у Пушкина находится в черновой строфе «Евгения Онегина» и относится к строкам, которые в России едва ли не каждый знает наизусть, — к VI строфе первой главы, где содержится ироническая характеристика поверхностной образованности героя:

Он рыться не имел охоты  
В хронологической пыли  
Бытописания земли:  
Но дней минувших анекдоты  
От Ромула до наших дней  
Хранил он в памяти своей.

(VI, 7—8)

Сбоку, против черновика этих стихов, и помещен фрагмент о Конфуции:

[Конфуций] мудрец Китая  
Нас учит юность уважать —

[От заблуждений охраняя]  
[Не торопиться осуждать]  
[Она одна дает надежды]  
[Надежду может]

(VI, 219—220)

Пытаясь предположительно определить источник этого фрагмента, академик М. П. Алексеев в своей знаменитой статье, положившей начало изучению данной темы, писал: «Вспомнил ли он здесь восторженные отзывы о Конфуции Вольтера? Но в частых цитатах и ссылках Вольтера на Конфуция, например, в „Опыте о нравах“ в „Философском словаре“ и во всех других его сочинениях, нет такого места, которое можно было бы поставить в параллель со словами Пушкина. Знал ли Пушкин о Конфуции из других источников? <...> Комментаторы Пушкина обычно ссылаются на роман Леклерка, который популярен был в России. <...> Ловкий авантюрист Леклерк знал, как понравиться императрице, и написал для наследника, будущего императора Павла, „китайскую повесть“ — „Yu le Grand et Confucius. Histoire chinoise“ (Soissons, 1769)»<sup>1</sup>

В обтекаемой ссылке на комментаторов Пушкина подразумевается, конечно же, В. В. Набоков. Он единственный привел возможные источники этого места у Пушкина: «Пушкин знал Конфуция <...> по таким трудам, как „Великий Ю и Конфуций“ Николя Габриэля Ле Клерка (Nicolas Gabriel Le Clerc, „Yu le Grand et Confucius, histoire chinoise“, Soissons, 1769) и „Конфуций, праведные мысли“ Пьера Шарля Левека (Pierre Charles Levesque, „Confucius, Pensées morales“, Paris, 1782), имевшимся в русских библиотеках того времени»<sup>2</sup>.

Однако в объемном сочинении Н.-Г. Леклерка — скорее трактате, чем «романе» — нам не удалось обнаружить ничего хоть сколько-нибудь сходного с пушкинской ремаркой. Зато в карманном сборнике П.-Ш. Левекка, вышедшем в серии «Collection des moralistes anciens», в параграфе 42 можно без труда обнаружить высказывание, послужившее Пушкину источником: «Les enfans et les jeunes gens meritent de notre part une forte de veneration: savons-nous ce qu'ils doivent devenir, et s'ils ne vaudront pas un jour mieux que nous?»<sup>3</sup> («Дети и молодые люди заслуживают нашего снисхождения: можем ли мы знать, кем они станут и что однажды они не превзойдут нас?»)

Высказывание это восходит к не так часто переводимой книге «Бесед и суждений Конфуция» (ср., например, в современном переводе: «Нельзя относиться свысока к юным, как знать, может, став взрослыми, они прославят свое имя на весь мир!»<sup>4</sup>). Контекст его у Левекка и, соответственно, в «Беседах и суждениях Конфуция» легко проясняет мысль, от которой отгалкивался поэт. В предыдущем параграфе читаем: «Souvent on voit s'élever de terre une herbe tendre, qui ne donnera jamais de fleurs: on voit souvent briller des fleurs, qui ne donneront jamais de fruites»<sup>5</sup> («Часто с земли поднимаются колосья, которые никогда не дадут цветов: часто выращивают цветы, которые никогда не дадут

плодов»). Мысль о необходимости снисходительного отношения к юным заканчивается безжалостным судом над не совершившими ничего значительного людьми зрелого возраста: «Mais l'homme de guarante a cinquante ans qui n'a rien fait encore pour la gloire, ne meerite, quel qu'il soit, la veneration de personne. С'en est fait de luij» («Но человек от сорока до пятидесяти лет, который еще ничего не сделал для своей славы, ни в коем случае не заслуживает чьего-либо снисхождения. У него уже было достаточно времени, чтобы проявить себя»).

Пытаясь предположительно определить связь фрагмента о Конфуции со строками о воспитании Онегина, М. П. Алексеев писал, что мысль о Китае возникла у Пушкина «по связи с другими, случайными образами из истории древнейших цивилизаций: вместо Ромула стояло первоначально впоследствии зачеркнутое имя Кира, а имя Конфуций, впоследствии переделанное на „мудрец Китая“, написано рядом с недавшимися словами: (времен) хронологической пыли, дней минувших анекдоты (времен минувших анекдоты). В желании установить объем исторических познаний Онегина Пушкин словно колебался — дать ли ему поверхностное знание древней истории от греко-персидских войн или только от римских времен, не должен ли был, однако, Онегин знать и о древнейшей цивилизации мира?»<sup>6</sup>

По нашему мнению, можно с уверенностью сказать: нет, не должен. Очевидно, что ссылка на Конфуция имеет другой характер и не относится к объему известных Онегину *анекдотов*. Упоминание Конфуция воспринимается как отступление от рассказа о герое и несет в себе новую мысль, которая должна была смягчить резкость оценки уровня образования Онегина. Смысл его в контексте строфы получался следующим: «Не торопитесь осуждать Онегина: ведь как ни поверхностно он образован, он еще молодой человек, и неизвестно, что из него получится». Но эта мысль Конфуция вступала в противоречие с общей концепцией характера героя как «лишнего человека», из которого никогда ничего не получится, и потому, вероятно, осталась за пределами основного текста романа.

Нельзя не заметить, что Пушкин ссылается не на излюбленные, основные высказывания Конфуция, а на довольно редкую и скорее даже противоположную по отношению к его основному учению мысль. Это заставляет предполагать хорошее знакомство с общей концепцией философа.

В свете проанализированных черновых строк VI строфы первой главы и самое начало ее, хрестоматийные строки:

Мой дядя, самых честных правил,  
Когда не в шутку занемог,  
Он уважать себя заставил  
И лучше выдумать не мог... —

(VI, 5)

приобретают характер иронической ссылки на основную идею конфуцианства — идею уважения к старшим<sup>7</sup>. Разумеется, идея эта присут-

ствовала и в патриархальной морали самого русского общества, однако русское дворянство, как известно, было от нее довольно далеко. Поэтому мысль эта, наряду со многими другими реминисценциями, возможно, имеет и некоторые конфуцианские корни.

## 2

Других прямых ссылок на Конфуция и конфуцианство у Пушкина нет. Трудно определить и круг источников, из которых Пушкин мог знать о Конфуции и конфуцианстве. Так, например, в книгах Н. Я. Бичурина, которые вдобавок могли быть для Пушкина источником сведений о Китае начиная только с 1828 г. — времени выхода первой из них, — на эту тему ничего нет.

Есть, впрочем, одно сочинение, которое смолоду могло определять представления Пушкина о конфуцианстве. Это пьеса Вольтера «Китайский сирота», которую сам автор определял как «мораль Конфуция, развернутую в пяти актах». М. П. Алексеев усматривал отзвуки этой драмы в «Борисе Годунове» и «Евгении Онегине».

Действие пьесы отнесено к вторжению в Китай Чингисхана, сопровождающемуся уничтожением императорской семьи. Один только младший сын императора сохранен попечением китайского вельможи Замти. Он и его жена Идамэ, в которую в прошлом, еще до ее замужества, был влюблен, но не смог взять в жены (так как китайский закон запрещал китайянкам брак с монголами) Чингисхан, стараются во что бы то ни стало спасти наследника престола. Замти готов даже пожертвовать своим собственным сыном. Чингисхан же угрожает Идамэ казнить и их обоих, и ее мужа, если она не согласится выйти за него замуж.

По ходу действия герои высказывают конфуцианские идеи. Так, например, Идамэ утверждает, что уважение к родителям носит богоугодный характер:

J'ai dit que ces vœux, que vous presentiez,  
N'auraient point révolté mon ame assujettie <...>  
De nos parents sur nous vous savez le pouvoir:  
Du dieu que nous servons ils sont la vive image,  
Nous leur obeissons en tout temps, en tout ag<sup>8</sup>.

В доступном Пушкину, архаичном и более чем вольном переводе Б. Нечаева читаем:

Не лестно был тогда ты мною столь любим,  
Что брачну цепь свершить с тобою я желала,  
Но власть родителей желанью воспрещала.  
Мы Бога самого во образе их зрим,  
Все их веления со святостью храним<sup>9</sup>.

Замти же, по словам татарского воина Октара:

Il répète les noms de devoir, de justice,  
Il brave le victoire: on dirait que sa voix,

Du haut d'un tribunal, nous dicte ici des lois.  
Confondez avec lui son epouse rebelle...

(P. 514)

(Все только говорит о должности своей,  
О почитании наследственных Царей.  
Он зрится, с высоты, как будто бы правленья,  
Толкует нам своих законов исполненья. — С. 44).

В 4-й сцене IV акта Идамэ окончательно отказывает Чингисхану, причем, по мнению М. П. Алексеева, ее отказ отозвался в последних словах Татьяны к Онегину:

C'est à vous de connaitre  
Que ce serait encore une raison de plus  
Pour n'attendre de moi qu'un étemel refus.  
Mon hymen est un noeud formé par le ciel même:  
Mon éepoux m'ets sacré: je dirai plus, je l'aime. <...>  
Je sals gu'ici tout tremble ou périt sous vos coups:  
Les lois vivent encore, et l'emportent sur vous.

(P. 519—520)

(Я брачный узел днесь с другим уже связала,  
Клялась пред Олтарем единого любить  
И вкупе горести и радости делить.  
Я брак священный сей толико почитаю,  
Что все величие и власть пренебрегаю. <...>  
Хотя в ничто сей край тобою обратится,  
Закон же никогда отсель не истребится. — С. 50—51.)

Вряд ли, однако, в этих словах можно усматривать один из источников финальных строк «Евгения Онегина»: насколько общим является сходство ситуаций, настолько различные словесные мотивировки. Это же касается и предположительной связи сюжетной линии единственного продолжателя династии с «Борисом Годуновыми»: у Пушкина он устранен еще до начала пьесы, у Вольтера остается в живых и в самом конце.

Зато несомненно значение «Китайского сироты» как одного из основных источников знакомства Пушкина с конфуцианством. В конце концов Идамэ и Замти решают покончить самоубийством, и это производит настолько сильное впечатление на Чингисхана, что герой перерождается и, по словам Замти, из варвара превращается в «отца народа»:

Il va l'être, madame, et vous allez l'apprendre.  
Vous me rendiez justice, et je vais vous la rendre.  
A peine dans ces lieux je crois ce que j'ai vu:  
Tout deux je vous admire, et vous m'avez vaincu.

(P. 540)

(Я правосудию себя здесь научил,  
Невероятным сим делам свидетель был.



Люблю вас обоих, люблю и удивляюсь,  
Из победителя я пленником являюсь... — С. 71—72)

Конфуцианский принцип вознаграждения добродетели торжествует, и Чингисхан, в соответствии с политическим идеалом Конфуция, становится «отцом империи».

Интересно, что позднее Вольтер собирался подготовить новую, еще более конфуцианскую редакцию этой пьесы, в которой намеревался в целях борьбы с «дряблыми нравами» французов «перенести сцену в дом Конфуция, сделать Замти потомком этого законодателя» и заставить его говорить «как сам Конфуций». Это намерение Вольтера не было осуществлено.

Однако и та редакция, с которой был знаком Пушкин, включает, по характеристике К. Н. Державина, «конфуцианскую мораль во всех своих основных положениях»: «мотив гуманности „жень“, звучащий во всей пьесе на фоне действительной темы войны и государственной катастрофы, несущих с собою жестокости и насилия», «мотивы верности и почтительности („чжун“ и „сяо“), которые определяют драматургическое движение темы спасения китайского сироты и супружеской верности Идаме», наконец, мотив «взаимности („шу“), столь ясно определяющий, «в комплексе всех иных мотивов, поведение Замти».

Впрочем, все эти конфуцианские мотивы распознаются с большим трудом, будучи закрашены помадой, приготовленной из смеси французского классицизма и просветительской философии.

Действительно, представление Вольтера о конфуцианстве отмечено просветительским идеализмом, не слишком исторично и свободно от какой-либо объективной критической оценки. Возможно, именно поэтому Пушкин позднее захотел познакомиться и с подлинной китайской пьесой, легшей в основу сочинения Вольтера, и приобрел книгу «Tchao-Chi-Kou-Eul, ou L'Orphelin de la Chine...»<sup>10</sup>.

Неизвестно, в какой мере Пушкин познакомился с этой пьесой, но уже из предисловия С. Жюльена он мог узнать, что предыдущий перевод этой пьесы аббата Премара, которым и пользовался Вольтер, «дает лишь превратное представление о китайском оригинале»<sup>11</sup>. Из самого беглого знакомства с «Маленьким сироткой из семейства Чао, блестяще за себя отмщающим» (так переводится китайское заглавие пьесы) становится ясно, что в ней речи нет о Чингисхане и что действие ее перенесено Вольтером почти на два тысячелетия вперед. Впрочем, кое-что существенное из представленного Вольтером — и, в частности, развитие конфуцианской заповеди о преданности вассала отцу-государю — присутствует и в китайском первоисточнике, хотя с иными акцентами.

Заметные с первого взгляда расхождения Вольтера с первоисточником и указание на использование им весьма недостоверного перевода-перделки ясно показывали, что его «Китайский сирота» был не

самым надежным источником сведений о конфуцианстве и о Китае вообще. И очевидно, в 1830-е гг. Пушкин рассчитывает уже только на прямое изучение китайской культуры, хотя бы по необходимости и во французских переводах. Об этом свидетельствуют и другие материалы, помещенные в книге С. Жюльена.

В частности, именно небольшая подборка стихотворений могла стать для Пушкина основным источником представлений о китайской лирике. Она включает «Романс Мулянь, или Девушка-солдат», который, как поясняет предуведомление к тексту, приписывается самой Мулянь, китаянке, жившей во время правления короля Льяна, вступившей в армию вместо своего больного отца и прослужившей там, оставаясь неузнанной, двенадцать лет. Следом идут «Баллада. Ни-ку-ссефан, или верующая, которая думает о мире» и «Куан-фу-ян. Элегия на смерть супруги». Наконец, в конце подборки находится «Деревня Кьянга» Ду-фу, «занимающего одно из первых мест среди поэтов Китая», — стихотворение, написанное по случаю его возвращения к своей семье спустя долгое время, проведенное в плену у разбойников<sup>12</sup>.

Все стихотворения переведены прозой, что не дает полного представления о китайских оригиналах. Тем не менее, поскольку избранные тексты являются разнообразными и довольно яркими примерами классической китайской лирики, этого было вполне достаточно для начального знакомства с ней.

Знакомство Пушкина с конфуцианством по оригинальной китайской пьесе<sup>13</sup> и с оригинальными китайскими стихотворениями, по всей видимости, не оставило никакого прямого следа в его творчестве. Но интерес поэта к подобным источникам указывает нам на одно из возможных направлений его дальнейшего творческого развития — «предположение жить», на которое ему, увы, уже «не хватило судьбы»<sup>14</sup>.

### Примечания

<sup>1</sup> *Алексеев М. П.* Пушкин и Китай // Пушкин в странах зарубежного Востока: Сб. статей. М., 1973. С. 60.

<sup>2</sup> *Набоков В.* Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998. С. 20.

<sup>3</sup> Collection des moralistes anciens. Geneve, 1782. T. 2: Pensées morales de Confucius. Avec sa vie et son Traité de la Philosophie des Chinois, recueillies et traduites du latin par M. Levesgue. P. 129.

<sup>4</sup> *Конфуций.* Беседы и суждения // Конфуций [Сб. изречений]. М., 1996. С. 20—21.

<sup>5</sup> Ср. с текстом «Бесед и суждений Конфуция» в современном русском переводе: «Конфуций сказал: „Бывают колосья, которые не цветут, а бывают и такие, которые цветут, но не наливаются“» (Там же. С. 68).

<sup>6</sup> *Алексеев М. П.* Пушкин и Китай. С. 68.

<sup>7</sup> В пушкинское время эта идея хорошо была известна именно в таком виде. Ср., например, в «Сан-Цзы-Цзин, или Троеслови» в переводе Н. Я. Бичурина, удостоившемся рецензии Пушкина:

Надлежит заранее знать  
Уважение к старшим.

За почтением к родителям и старшим,  
Должно приобретать сведения...

В комментарий к тексту Бичурин писал: «Между обязанностями почтения к родителям и уважения к старшим надлежит в точности выполнять» (Сан-Цзы-Цзин, или Троеслобие. Пер. с китайского монахом Иакинфом. СПб., 1629. С. 4, 33).

<sup>8</sup> *Voltaire. L'Orphelin de la Chine // Voltaire. Oeuvres completes. Paris, 1834. V. 6. P. 519.* В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страниц.

<sup>9</sup> Китайский сирота. Трагедия г. Вольтера / Пер. с фр. Василия Нечаева. СПб., 1788. С. 49. (В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страниц.) Этот перевод дает весьма приблизительное представление об оригинале Вольтера, для знакомства с которым Пушкину, конечно, были не нужны никакие посредники. Приводим его здесь, однако, для воссоздания колорита эпохи и не сопровождаем современным точным переводом с французского ради экономии места.

<sup>10</sup> См.: *Модзалевский Б. Л.* Библиотека Пушкина: (Библиогр. описание). СПб., 1910. № 1426.

<sup>11</sup> *Tchao-Chi-Kou-Eul, ou L'Orphelin de la Chine. Drame en proze et en vers, accompnagne des pieeces historigues gui en ont fourni le sujet, de nouvelles et de poesies chinoises / Trad. du chinois, par S. Julien. Paris, 1834. P. 3.*

<sup>12</sup> *Ibid.* P. 325—352.

<sup>13</sup> М. П. Алексеев отмечал, что Пушкин тем охотнее мог заинтересоваться сюжетом, пьесы «Маленький сиротка из семьи Чао», что «он открывает некоторую аналогию истории Лжедмитрия. <...> Семья истреблена до последнего человека, лишь один сын спасен верным вассалом, который для этого жертвует собственным сыном. Спасенный мальчик вырастает и мстит за обиду, нанесенную его роду» (*Алексеев М. П.* Пушкин и Китай. С. 88). Для полноты картины следует все же напомнить, что книга С. Жюльена вышла в 1834 г., и, следовательно, эта аналогия истории Лжедмитрия стала доступной Пушкину уже после того, как его творческий и исторический интерес к этой фигуре был в основном утолен.

<sup>14</sup> *Битов А.* Предположение жить (Воспоминание о Пушкине) // Статьи из романа. М., 1986. С. 210—308.

Такаси Кимура  
(Киото, Япония)

## ВЗГЛЯД НА «ДИКОЕ» У А. С. ПУШКИНА

Три года назад, на юбилейной V Пушкинской конференции, касаюсь ориенталистической настроенности раннего А. С. Пушкина, я завершил свой доклад так: «Как мы уже видели, находясь в плену ориентализма, Пушкин в то же время последовательно держит повествовательскую позицию в духе завоевавшей Кавказ стороны. Сомнение в модернизации России и ее идеологии, хотя это тоже спорный вопрос, так или иначе рождается у Пушкина позже написания поэмы „Кавказский пленник“». Но я уверен, что мое замечание ничуть не принизит высокий памятник, воздвигнутый великим Пушкиным»<sup>1</sup>. Готовясь к

нашей VI конференции, я почувствовал серьезную обязанность как-то реабилитировать поэта, который перед своей скорострительной смертью практически выходил из плена ориентализма.

Тема «пленника в чужом мире» у Пушкина не исчерпана поэмой «Кавказский пленник». Спустя лет 15 после опубликования поэмы он снова возвратился к этой теме к журнальной статье по поводу «Записок Джона Теннера» (XII, 104—132)<sup>2</sup>. Правда, и в этот раз поэт еще не был полностью освобожден от типичного бинарного мышления «цивилизация/дикость», что было характерно для Руссо, Монтескье, мадам де Сталь, Шатобриана. С тех пор и до настоящего времени их схема остается «неоспоримым эталоном» при рассмотрении и изучении мировых культурных вопросов. Как правило, по этой схеме «цивилизация» отождествляется с «культурой» вообще и вытесняет из поля зрения тот факт, что так называемый «дикий мир» по-своему богат разного рода культурами. Ориентализм возник в этом историческом контексте. Но он отличается от примитивного подхода к идеям, проповедующим преимущество «цивилизации» перед «нецивизованностью». В историко-культурологическом плане ориентализм отличается на романтизм. Романтическая идеализация «дикого мира» состоятельна только в пределах виртуальной реальности, вообразенной в лагере «цивилизации».

В отличие от романтической стадии, у позднего Пушкина заметно явное стремление к познанию настоящей реальности, а не виртуальной. Если описание нравов и обычаев черкесов в поэме «Кавказский пленник» осталось на уровне такого стереотипного представления о них, как у многих русских того времени, то поздний Пушкин уже стал этим недоволен. О распространенной поэтизированной манере описания индейцев он пишет в критическом тоне: «Нравы североамериканских дикарей знакомы нам по описанию знаменитых романистов. Но Шатобриан и Купер оба представили нам индейцев с их поэтической стороны, и закрасили истину красками своего воображения. „Дикари, выставленные в романах“, — пишет Вашингтон Ирвинг, — „так же похожи на настоящих дикарей, как идиллические пастухи на пастухов обыкновенных“. Это самое подозревали читатели; и недоверчивость к словам заманчивых повествователей уменьшила удовольствие, доставляемое их блестящими произведениями» (XII, 105).

Ирония Пушкина по отношению к американскому романтику Вашингтону Ирвингу говорит о его прочно установившейся поэтической позиции, о требовании полной повествовательной достоверности художественных произведений. С его точки зрения «Записки» прямо противостоят романтически окрашенным «блестящим произведениям». Он пишет: «Эти „Записки“ драгоценны во всех отношениях. Они самый полный, и вероятно последний, документ бытия народа, коего скоро не останется и следов. Летописи племен безграмотных, они разливают истинный свет на то, что некоторые философы называют естественным состоянием человека; показания простодушные и бесстрастные, они наконец будут свидетельствовать перед светом о средствах,

которые Американские Штаты употребляли в XIX столетии к распространению своего владычества и христианской цивилизации» (Там же).

Пушкин понял, что распространение цивилизации сопровождается «несправедливостью», «ябедой» и «бесчеловечием» и она просто губительна для индейцев, которые абсолютно все были звероловами. Потеря пустынь для охоты означала обречение их на неизбежную смерть как племени. Но «цивилизация европейская, вытеснив их из наследственных пустынь, подарила им порох и свинец: тем и ограничилось ее благодетельное влияние» (XII, 110—111). Таким образом, он разоблачает насильственную сторону цивилизации, однако вместе с тем не забывает обратить свой взгляд на отношения дикости и цивилизации. По его мнению, «дикость должна исчезнуть при приближении цивилизации. Таков неизбежный закон!» (XII, 104). Эта последняя фраза как будто напоминает о строках из эпилога «Кавказского пленника»: «Но се — Восток подымлет вой... / Поникни снежною главой, / Смирись, Кавказ: идет Ермолов! / И смолкнул ярый крик войны / Все русскому мечу подвластно. / Кавказа гордые сыны, / Сражались, гибли вы ужасно; / Но не спасла вас наша кровь, / Ни очарованные брони / Ни горы, ни лихие кони, / Ни дикой вольности любовь!»<sup>3</sup> Но тут есть существенная разница. Зрелый Пушкин теперь вовсе не одобряет грязные действия побеждающей силы цивилизации, которая «через меч и огонь, или от рома и ябеды, или средствами более нравственными» (XII, 104) уничтожает индейцев.

Свой взор Пушкин устремляет и на нравы диких племен, то ли изменившиеся под угрозой гибели по мере вторжения белых, то ли продолжавшиеся издавна. Он указывает, что «легкомысленность, невоздержанность, лукавство и жестокость — главные пороки диких американцев. Убийство между ними не почитается преступлением; но родственники и друзья убитого обыкновенно мстят за его смерть» (XII, 116). Здесь несправедлив сам Пушкин, потому что европейская цивилизация, в сущности, не смогла преодолеть каждый из перечисленных им пороков. Если есть что-то отличающее индейцев от европейцев, то это не считаваемое преступлением убийство и месть за убитого родственника. Деля эти замечания, автор, наверное, забыл, что среди европейских дворян так распространена дуэль. В глазах дикарей дуэль выглядела бы как игровое убийство и месть без уважительных причин. В конечном счете, эта проблема сводится к разнице между культурами.

Историко-этнографические интересы Пушкин сохраняет до конца жизни. Речь идет о «Заметках при чтении „Описания земли Камчатки“ С. П. Крашенинникова». Об этой работе уже был сделан доклад на одной из наших конференций японским пушкинистом Й. Мори, который коснулся этого «последнего и незаконченного литературного труда» с целью показа интереса поэта к Японии. А я бы хотел проанализировать выписки и заметки, сделанные Пушкиным в конце января 1837 г.

и вызванные его продолжительной заинтересованностью проблемой приближения цивилизации к дикарям<sup>4</sup>. Впрочем, книга Крашенинникова вышла еще в 1755 г. с картами Камчатки (о которых, к сожалению, Пушкин не оставил никаких замечаний). Они наглядно показывают то, на каком уровне русские успели познать совершенно незнакомую для них землю.

Из оставшихся данных непонятна конкретная причина, по которой через 80 лет после появления книги взялся за работу о Камчатке. Б. В. Томашевский предполагает, что выписки из книги и записки были предназначены «для помещения в первом или втором номере журнала „Современник“ в виде статьи о завоевании русскими Камчатки» (с. 383). Если так, то в его намерении должна существовать прямая связь со статьей «Джон Теннер». То есть это, разумеется, попытка проверки «заслуг и повинности» цивилизации на русском опыте. Чувство ответственности у Пушкина очевидно: раскрытировать Американские Штаты легко, потому что это чужая проблема.

В его работе основное место занимают выписки из книги. Наряду с описаниями этнографических особенностей аборигенов, географической характеристикой, подтверждением завоеванных казаками мест на полуострове Камчатке Пушкин часто останавливается на бунтах камчадалов и казаков против своих начальников. Общий план его работы понятен. Однако не совсем ясны идейные взаимоотношения между выписками и собственными заметками.

Например, в самом начале этой работы есть такое замечание: «Вызвались смельчаки, сквозь неимоверные препятствия и опасности устремившиеся посреди враждебных диких племен, приводили их под высокую царскую руку, налагали на их ясак и бесстрашно селились между сими в своих жалких острожках» (с. 323). При дословном прочтении текста кажется, что автор стоит на стороне завоевавшей Сибирь и Камчатку силы. Но неизвестно, как он оценивает наложение ясака «враждебным диким племенам». Ведь последующие подробные выписки о бунтах аборигенов объективно доказывают их огромное недовольство. Кроме того, подробное описание часто случавшихся бунтов рядовых казаков против своих начальников явно противоречит якобы одобренным автором поступкам «смельчаков». Пушкин выписывает, например, знаменитую историю бунта казаков, которые в конце концов убили Атласова: «23 января 1711-го году на дороге был он (Миронов — Т. К.) зарезан от казаков. Злодеи думали убить и Чирикова, но по просьбе его дали ему время покаяться, а сами в числе 31 человека поехали обратно в Нижний Камчатский острог, дабы убить Атласова. Не поехав за полверсты, отправили они трех казаков к нему с письмом, предписав им убить его, когда станет он его читать. Но они застали его спящим и зарезали. Так погиб камчатский Ермак» (с. 338—339). А после этого казаки установили свой традиционный режим. Пушкин продолжает: «Бунтовщики расхитили пожитки убитых приказчиков, завели круги, стали выносить знамя, умножились до

75 человек, выбрали атаманом Анцыфорова, Козыревского ясаулом; с Тигилия привезли пожитки Атласова, им отправленные туда, дабы везти их Пенжинским морем; расхитили съестные припасы, парусы и снасти, заготовленные для морского пути от Миронова, и уехали в Верхний острог, и Чирикова бросили скованного в пролуб марта 20-го 1711 года» (с. 229).

Однако настоящее, антагонистическое противоречие все-таки существовало между русскими завоевателями и коренными жителями этой земли. Последние нападали и на казаков, которые имели ежедневные прямые контакты с ними. Вполне естественно, что камчадалы и прочие племена на Камчатке и Курильских островах увидели в казаках непосредственных притеснителей. В ходе бунта, бывало, создавался случайный союз дикарей и казаков. Пушкин приводит такой случай: «Юкагиры, бывшие при Афанасии Петрове, сильно на него негодовали за обиды и притеснения. Он их не отпускал на их промыслы, брал их подводы под камчатскую казну, хотя по указы должен был брать коряжские подводы и проч. Декабря 2-го, не доходя до Акланского острога, они его убили на Таловской вершине и казну разграбили. Колесов и Енисейский спаслися в Акланский острог с 16 человеками. Но юкагиры их осадили и угрозами принудили коряков их умертвить. Казна досталась не токмо дикарям, но и нашим казакам, ибо юкагиры торговали с ними, меняя соболей и лисиц на китайский табак. Таким образом пятидесятник Алексей Петриловский наменял, между прочим, 20 сороков соболей (которые с него в казну и отправлены, когда стали доискивать разграбленный ясак)» (с. 343). Отношения между казаками и камчадалами не ограничивались одной такой чисто материально-экономической связью. Пушкин освещает и другую, более гнусную сторону. Он выписывает: «Казаки брали камчадалских жен и ребят в холопство и в наложницы, с иными и венчались. На всю Камчатку был один поп. Главные их забавы состояли в игре карточной и в зернь в ясячной избе на полатах. Проигрывали лисиц и соболей, наконец холопей. Вино гнали из кислых ягод и сладкой травы; богатели они от находов на камчадалов и от ясячного сбора, который происходил следующим образом: камчадал сверх ясаку платил: / 1 зверя сборщику / 1 — подъячему / 1 — толмачу / 1 — на рядовых казаков» (с. 329—330).

Словом, распространение русской, если так можно назвать, «цивилизации» по Сибири и Камчатке является установлением инфраструктуры для истощения меховых ресурсов и уничтожения нормальных человеческих отношений. Искренне говоря, прочтение пушкинских «Заметок» не могло не произвести на меня такое впечатление. Когда Пушкин написал поэму «Цыганы», соотношение «цивилизации» и «дикого» еще воспринималось им как два никогда не соприкасающихся полюса. А теперь он понял, что дело не так просто: в самой «цивилизации» существует что-то дикое и, наоборот, в самом «диком» до ознакомления с «цивилизацией» еще должно было сохраняться нечто благородное и стоящее уважения.

### Примечания

<sup>1</sup> Кимура Т. Находясь в плену ориентализма... (Образы восточных людей в поэме А. С. Пушкина «Кавказский пленник») // *Japanese Slavic and East European Studies*. Vol. 20. С. 140.

<sup>2</sup> См.: *Shaw J. Th. Pushkin on America and His Principal Sources «Yohn Tanper»* // *Shaw J. Th. Pushkin: Port and Man of Letters and His Prose*. Los Angeles, 1995.

<sup>3</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. Л., 1979 Т. 4. С. 102. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страниц.

<sup>4</sup> Об этом замысле Пушкина см.: *Эйдельман Н. Пушкин: История и современность в художественном сознании поэта*. М., 1984 (гл. IX «Камчатские дела»).

Тэрухиро Сасаки  
(Сайтама, Япония)

### ФИЛОСОФИЯ ДЕНЕГ В ТВОРЧЕСТВЕ А. С. ПУШКИНА

La morale doit être placée au-dessus du calcul. La morale est la nature des choses dans l'ordre intellectuel...

Necker

В художественной литературе весьма важную роль играет представление о деньгах. Не являясь исключением и русская литература. Вспомним, например, Н. В. Гоголя. В его произведениях деньги изображаются чаще всего в негативном плане. Умные и талантливые люди портят свою жизнь из-за жадности к деньгам (сребролюбия). Мы видим такой тип героя в «Портрете».

«Как вспомнил он всю странную его историю, как вспомнил, что некоторым образом он, этот странный портрет, был причиной его превращения, что денежный клад, полученный им таким чудесным образом, родил в нем все суетные побуждения, погубившие его талант, — почти бешенство готово было ворваться к нему в душу»<sup>1</sup>.

Гоголь склонен был считать деньги грязной и безнравственной материей. В русской литературе такой взгляд весьма популярен. Но в пушкинском представлении о деньгах мы видим несколько иную оценку сребролюбия<sup>2</sup>.

### Этика сребролюбия

В творчестве Пушкина сребролюбие ассоциируется со «скупостью». Скупой рыцарь мечтает быть сторожем накопленного золота даже после смерти.

Я царствую!.. Какой волшебный блеск!  
Послушна мне, сильна моя держава!  
В ней счастье, в ней честь моя и слава!

(VII, 112)



Однако столь дорогое ему золото он не сможет унести с собой в загробную жизнь. Он от души жалеет, что придется передать имущество сыну.

Я царствую... но кто вослед за мной  
Приимет власть над нею? Мой наследник!

(VII, 112)

Скупой рыцарь думает, что благодаря деньгам он царствует над всем, а с точки зрения сына, наоборот, отец является рабом золота.

Ж и д.

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

А л ь б е р.

О! мой отец не слуг и не друзей  
В них видит, а господ; и сам им служит  
И как же служит? как алжирский раб.

(VII, 105—106)

Кто же он в отношении к деньгам — раб или хозяин? На эту оценку влияет принцип жизни. С точки зрения Альбера, отец — раб. А рыцарь считает себя всемогущим хозяином благодаря накопленному золоту. Если он и раб, то раб лишь своего божества — золота. Обращаясь золоту, Барон говорит:

Усните здесь сном силы и покоя,  
Как боги спят в глубоких небесах...  
Хочу себе сегодня пир устроить:  
Зажгу свечу пред каждым сундуком...

(VII, 112)

Во всяком случае, он приобретает своих *богов* и свое *кредо* благодаря накопительству. М. Ю. Лотман справедливо считает, что скупой рыцарь «стремится не к реальному обладанию, а к сознанию *возможности обладания*». По Лотману, «золото для него превращено в принцип: он не средство, а цель и воспринимается эстетически»<sup>3</sup>. Однако можно задать вопрос: нужно ли называть такого человека безнравственным? Благодаря скупости он имеет твердый принцип существования по сравнению с Альбером. С субъективной точки зрения Барона именно накопительство денег дает человеку мораль и волю для контроля над страстью.

Кто знает, сколько горьких воздержаний,  
Обузданных страстей, тяжелых дум,

Дневных забот, ночей бессонных мне  
Все это стоило? <...>

(VII, 113)

Это своего рода денежная этика. Стремление к деньгам может воспитывать воздержание. Подобная мысль о роли денег в воспитании характера развивается и в других произведениях. Например, в «Сценах из рыцарских времен».

«...слава Богу, нажил я себе и дом, и деньги, и честное имя, — а чем? бережливостию, терпением, трудолюбием. Вот уж мне и за пятьдесят, и пора бы уж отдохнуть да тебе передать и счетные книги и весь дом. А могу ли о том и подумать? Какую могу иметь к тебе доверенность? Тебе бы только гулять с господами, которые нас презирают да забирают в долг товары» (VII, 215).

Следовательно, стремление к накоплению денег воспитывает нравственность, «волю», освобождает от страстей и от лени. Как известно, Герман в «Пиковой даме» тоже придерживался принципа самообладания до поры до времени: «...расчет, умеренность и трудолюбие — вот мои три верные карты, вот что утроит, усмерит мой капитал и доставит мне покой и независимость!» (VIII (1), 235).

Однако большинство русских литературоведов считают Барона — скупого рыцаря аморальным. Даже Ю. М. Лотман, более снисходительный к образу Барона, пишет по этому поводу следующее: «Корень преступления не в том, что принцип Барона плох, а принцип Альбера все же несколько лучше, а в том, что ни отец, ни сын не могут встать каждый выше своего принципа. Они растворены в них и утратили свободу этического выбора. А без этого нет нравственности. Отсутствие свободы безнравственно и закономерно рождает преступление»<sup>4</sup>.

Мы не можем согласиться с такой суровой оценкой накопительства Барона. Скупой рыцарь в юридическом отношении никакого преступления не совершил. У него были даже определенные моральные принципы в отношении к золоту. Он никому не делал зла, копя золото, а, напротив, вел весьма ригористическую жизнь для достижения цели, то есть во имя накопления золота. Деньги требуют силы характера. Следование денежной морали является важнейшим долгом для честного гражданина. Правда, что «la morale doit être placée au-deesus du calcul», но без отдачи денежного долга не состоится даже самая обыкновенная мораль.

### Предел денежной этики

Сребролюбие становится тяжким бременем, когда Барон думает о посмертной судьбе своего имущества. Он не может унести с собой золото в могилу. Боязнь скупого рыцаря проистекает именно из этого:

Украл ключи у трупа моего,  
Он сундуки со смехом отопрет,  
И потекут сокровища мои  
В атласные диравые карманы.

(VII, 112—113)

Именно в своем опасении и недоверии он превращается из царствующего хозяина в простого сторожа. Это преобразование благородного рыцаря в «ключ».

О, если б мог от взоров недостойных  
Я скрыть подвал! о, если б из могилы  
Придти я мог, сторожевою тенью  
Сидеть на сундуке и от живых  
Сокровища мои хранить, как ныне!...

(VII, 113)

В произведениях Пушкина стремление к сохранению имущества доходит до удивительно тривиальной цели. Но такая «пошлая» мечта рождается при мысли о смерти, то есть о посмертной жизни. В пределах этого света накопительство может быть жизненным путеводителем для скупого рыцаря, чтобы избежать от грехов расточительства. Перед самой смертью обнаруживается тщетность такого принципа. Кончается эта драма следующим символическим восклицанием:

Где ключи?  
Ключи, ключи мои!..

(VII, 120)

Последнее слово скупого рыцаря — «ключи мои!». Его достоинство личности лишь ограничивается «ключами». Кстати, скупой герой в рассказе Диккенса «Рождественская песнь в прозе» тоже носит всегда ключи. Но нам надо думать о морали. Хотя Барон духом беден и тривиален, мог ли он причинить зло кому-нибудь своей скупостью? Он никому зла не делал. Только в отношении к себе, низведении себя до уровня «ключей» виноват Барон. Другим же он оставил не долги, а большие деньги после смерти.

### Роль ключей и роль денег

Золото и ключ к сейфу представляют собой средство входа в другую сферу. И с помощью денег и ключей человек выходит к иному, запредельному миру. Сами деньги являются ключом для свободного выхода и входа. И Ф. М. Достоевский пишет следующее в «Записках из мертвого дома»: «Деньги есть чеканенная свобода, а потому для человека, лишенного совершенно свободы, они дороже вдесятеро. Если они только брякают у него в кармане, он уже вполовину утешен, хотя бы и не мог их тратить. Но деньги всегда и везде можно тратить, тем более что запрещенный плод вдвое слаще»<sup>5</sup>.

Деньги являются не самоцелью, а надежнейшим средством для достижения свободы. Кто не может отдать денежный долг, того уже не считают свободным гражданином. И сам А. С. Пушкин часто мучился из-за огромнейших долгов. Деньги вдесятеро дороже «для человека, лишённого совершенно свободы», по словам Достоевского. И Пушкин понимает чудесную силу денег как средства свободного и легкого передвижения в пространстве и во времени. Деньгами открывается один мир и закрывается другой.

### Эффект денежной темы в концовке

В манере Пушкина при описании функции денег мы видим оригинальность способа сценария. «Ключи»-деньги иногда употребляются и при завершении рассказа. В концовке «Станционного смотрителя» мы находим упоминание о деньгах: «„А там барыня пошла в село и призвала попа, дала ему денег и поехала, а мне дала пятак серебром — славная барыня!“».

И я дал мальчишке пятачок и не жалел уже ни о поездке, ни о семи рублях, мною истраченных» (VIII (1), 106).

Почему Пушкин заключает этот маленький рассказ упоминанием о деньгах? Несребролюбивым читателям должна казаться странной такая концовка, производящая впечатление, будто автор умышленно отвлекает внимание от главного содержания рассказа. Вставляя в конце повествования деньги, автор создает эффект отстранения от сюжета. И в то же время деньги играют роль «ключа» для завершения рассказа.

В отличие от Гоголя Пушкин придает деньгам своеобразную роль — с более легким нюансом. В «Станционном смотрителе» деньги разрешают напряженный психический настрой, создавая впечатление о намерении избежать излишней сентиментальности, достигшей вершины в предшествовавшем повествовании. Подобный же эффект читатель может ощутить в конце «Медного всадника»:

У порога  
Нашли безумца моего,  
И тут же хладный труп его  
Похоронили ради бога.

(V, 149)

Опять внимание автора переключается с печальной судьбы бедного героя на деньги. Напряженная сентиментальность смягчается денежным вопросом. Читателям было бы все равно, похоронили его платно или бесплатно, но автор умышленно в самом конце обращается к этой теме, тем самым отвлекая от главного сюжета.

К тому же посредством этого «ключа»-денег происходит переход от мира поэзии к миру прозаической действительности и в то же время от мира сего к миру иному. Но почему нужно было упоминание денег?

И возвращение заблудшей овцы Дуни, и находка трупа Евгения на пороге дома Параша могут казаться трезвому читателю маловероятными, романтическими и сказочными происшествиями. А денежный

вопрос является вполне реальным. В этом смысле упоминание денег в конце рассказа имеет такой же эффект, какой мы видим в «Сказке о золотом петушке», — эффект возвращения в реальность жизни.

Сказка ложь, да в ней намек!  
Добрый молодеццам урок.

(III (1), 563)

Такая фраза может вернуть читателя от мира сказки в реальный мир. И упоминание о деньгах дает такой же эффект.

Не только в концовке, но часто и после напряженной сцены появляется эпизод с деньгами. В «Станционном смотрителе» деньгами разрешается возвышенная печаль: «Долго стоял он неподвижно, наконец увидел за обшлагом своего рукава сверток бумаг; он вынул их и развернул несколько пяти и десятирублевых смятых ассигнаций. Слезы опять навернулись на глазах его, слезы негодования! Он сжал бумажки в комок, бросил их наземь, притоптал каблуком, и пошел... Отошед несколько шагов, он остановился, подумал... и воротился.. но ассигнаций уже не было» (VIII (1), 103)

После слез негодования героя у читателей снимается напряженность чувства ироническим описанием возвращения Вырина к брошенным деньгам. Но в данном случае комичным поведением Вырина и усиливается печаль бедности человека.

### Вместо заключения

Взгляд на деньги разнится у человека: был ли он беден или богат? Оценка может быть разной в зависимости от ситуации автора и читателя. Как известно, Пушкин сам страдался от больших долгов. «Из 60 000 моих долгов половина — долги чести. Чтобы расплатиться с ними, я вижу себя вынужденным занимать у ростовщиков, что усугубит мои затруднения или же поставит меня в необходимость вновь прибегнуть к великодушию государя» (из письма Пушкина к Бенкендорфу от 26 июля 1835 г. — XVI, 373).

Деньги имели для Пушкина большой вес. Поэтому серьезный смысл имеют такие стихи в «Медном всаднике»:

О чем же думал он? о том,  
Что он был беден, что трудом  
Он должен был себе доставить  
И независимость, и честь;  
Что мог бы Бог ему прибавить  
Ума и денег.

(V, 139)

Независимость и честь могут быть обеспечены именно деньгами. Упоминания в произведениях Пушкина денег должны иметь до такой степени важное значение, что в некоторых его шедеврах они фигурируют в самом конце, как заключительные слова.

## Примечания

<sup>1</sup> Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 3. М., 1977. С. 95.

<sup>2</sup> См.: Аникин А. В. Муза и мамона: Социально-экономические мотивы у Пушкина. М., 1989. С. 100—126.

<sup>3</sup> Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1995. С. 308.

<sup>4</sup> Там же. С. 309.

<sup>5</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 4. Л., 1972. С. 17.

Нобухико Асаока

(Осака, Япония)

## ДВА ВЗГЛЯДА ПУШКИНА

Я царь, я раб, я червь, я бог.

Г. Державин

Слово «взгляд» многозначно, поэтому я хотел бы сначала объяснить, что я имею в виду в данном случае. Собственно говоря, у Пушкина, может быть, и не два, а много больше взглядов — то есть углов зрения, или, так сказать, «позиций наблюдателя». Он смотрит на современность то словно из далекого прошлого, то, наоборот, — из отдаленного будущего. На текущие события он взирает или издали, или сверху, или со стороны, или даже снизу. В этом докладе будут затронуты только два таких пушкинских «взгляда». Взгляд сверху, то есть с высоты птичьего полета, назовем его условно «орлиным», и взгляд со стороны или снизу — «взгляд толпы» или «взгляд народа».

Представляется, что наличие этих двух разных позиций наблюдения может быть связано с характером самого поэта. Цитируя начало стихотворения «Поэт», русский писатель В. В. Вересаев отмечает неоднозначность образа Пушкина: «В жизни он — один, в творчестве — совсем другой. Пушкин настойчиво и упорно отмечает эту характерную двойственность, отличающую поэта»<sup>1</sup>. Сергей Михайлович Бонди, комментируя то же стихотворение, говорит так: «Поэт в жизни может ничем не отличаться от обыкновенных людей и даже может оказаться ничтожней самых ничтожных людей»<sup>2</sup>.

Приведем первую половину стихотворения «Поэт»:

Пока не требует поэта  
К священной жертве Аполлон,  
В заботах суетного света  
Он малодушно погружен;  
Молчит его святая лира;  
Душа вкушает хладный сон,  
И меж детей ничтожных мира,  
Быть может, всех ничтожней он.

(III (1), 65)

Когда мы читаем это стихотворение, нас невольно останавливает слово «дети». Почему употреблено именно это слово? Согласно словарю языка Пушкина, оно означает здесь «людей, жителей земли». Тогда возникает простой вопрос: если «дети» обозначают только «людей земли», то почему Пушкин не использовал слово «люди» вместо слова «дети», хотя они оба двусложные со сходным ударением? Пытаясь найти ответ на этот вопрос, попробуем сформулировать два разных типа видения у Пушкина.

## 1

Тема стихотворения «Поэт» — духовное преображение поэта. Когда к нему придет вдохновение, когда он слышит призыв бога поэзии Аполлона, то «душа поэта встрепенется, как пробудившийся орел». Облик человека, охваченного вдохновением, изображается с помощью взгляда извне в повести «Египетские ночи»: «Глаза итальянца засверкали, он взял несколько аккордов, гордо поднял голову, и пылкие строфы, выражение мгновенного чувства, стройно излетели из уст его...» (VIII (1), 268). Или, далее читаем: «Но уже импровизатор чувствовал приближение бога... Он дал знак музыкантам играть... Лицо его страшно побледнело, он затрепетал как в лихорадке; глаза засверкали чудным огнем...» (VIII (1), 274). Вторая часть стихотворения «Поэт» как раз изображает это состояние вдохновения. Она начинается такими строками: «Но лишь божественный глагол / До слуха чуткого коснется, / Душа поэта встрепенется, / Как пробудившийся орел». В первом варианте «Поэта» было написано: «Душа поэта встрепенется, как испугавшийся орел» (III (1), 599). Это причастие «испугавшийся» естественно ассоциируется с выражением в стихотворении «Пророк»: «Отверзлись вешие зеницы, / Как у испуганной орлицы». Таким образом, поэт в состоянии вдохновения сверканием глаз своих похож на пробудившегося орла. Значит, он способен будет взлететь высоко в небо и смотреть с высоты орлиным взглядом на земную жизнь.

Кстати, импровизация итальянца произвела на Чарского такое впечатление, что он сначала и слова вымолвить не мог от потрясения, но, когда импровизатор завел разговор о цене, настроение Чарского мгновенно переменялось: «Чарскому было неприятно с высоты поэзии вдруг упасть под лавку конторщика» (VIII (1), 270). В образе импровизатора также наблюдается это раздвоение «между поэтической высотой и житейским ничтожеством»<sup>3</sup>.

Вдохновение, которое раздваивает поэта «между поэтической высотой и житейским ничтожеством», напоминает нам безумие, описанное в «Федре» у Платона. По Платону, безумие или неистовство бывает двух видов, одно — следствие человеческих заболеваний, другое же — божественное безумие. Далее в «Федре» говорится: «Третий вид одержимости и неистовства — от Муз, он охватывает нежную и непорочную душу, пробуждает ее, заставляет выражать вакхический восторг в песнопениях и других видах творчества и, украшая несчетное

множество деяний предков, воспитывает потомков. Кто же без неистовства, посланного Музами, подходит к порогу творчества в уверенности, что он благодаря одному лишь искусству станет изрядным поэтом, тот еще далек от совершенства: творения здравомыслящих затмятся творениями неистовых». «Между тем величайшие для нас блага возникают от неистовства, правда, когда оно уделяется нам как божий дар» (Пер. Н. Егунова).

В этих цитатах, как представляется, кроется сущность конфликта пушкинской «маленькой трагедии» «Моцарт и Сальери». Здравомыслящий музыкант Сальери, прибегая к одному лишь искусству, никак не может победить Моцарта, одержимого божественным безумием. И тогда Сальери восстает против Бога, сомневаясь в его справедливости. «Все говорят: нет правды на земле. / Но правды нет — и выше. Для меня / Так это ясно, как простая гамма» (VII, 123). Каждый раз, когда Сальери слушает музыку Моцарта, его мучительная зависть к Моцарту все растет и наконец толкает его на страшное преступление.

Сначала Сальери не был завистником, а теперь он — завистник. В первом монологе он признается: «Кто скажет, чтоб Сальери гордый был / Когда-нибудь завистником презренным, <...> Никто!.. А ныне — сам скажу — я ныне / Завистник. Я завидую; глубоко, / Мучительно завидую. — О небо! / Где ж правота, когда священный дар, / Когда бессмертный гений — не в награду / Любви горящей, самоотверженья, / Трудов, усердия, молений послан — / А озаряет голову безумца, / Гуляки праздного? <...>» (VII, 124—125). Сальери достиг высоких степеней в искусстве ценою отказа от радостей жизни, и потому никак не мог понять, отчего «священный дар», «бессмертный гений» послан не ему, Сальери, труженику и жрецу искусства, а легкомысленному «безумцу», «гуляке праздному», Моцарту. Обращаясь к Моцарту, Сальери говорит: «Ты, Моцарт, недостоин сам себя». Это значит, что человек Моцарт недостоин музыканта Моцарта. В образе Моцарта также наблюдается «раздвоение между музыкальной высотой и житейским ничтожеством».

## 2

В стихотворении «Поэт», как было сказано выше, изображается двойная природа поэта, то есть разрыв между назначением поэта как Пророка и его существованием в ипостаси обычного человека, проживающего свою жизнь. Первая половина произведения описывает быт поэта до той поры, пока его «не требует к священной жертве Аполлон». Среди вариантов первых двух стихов был такой вариант: «Пока свободного поэта / Не вызывает Аполлон» (III (1), 598). Сначала не было упоминания о «священной жертве». Что, собственно, значит «священная жертва»? Вероятно, Пушкин все-таки не имел в виду принесения в жертву всего ради искусства. Даже если все, чем располагает человек, будет принесено в жертву, ему все равно не получить божественного дара, если он не наделен священным безумием. «Священная жертва» — это жертвоприношение, то есть стихотворения, ко-



торые поэт, одержимый божественным безумием и преображенный им, создает и посвящает богу искусства. Не только толпа, но и сам поэт не имеет права управлять вдохновением. Может быть, Пушкин именно поэтому отказался от первого варианта — «свободный поэт». Если в «Федре» божественное неистовство, даруемое Музами, «охватывает нежную и непорочную душу, пробуждает ее, заставляет выражать вакхический восторг в песнопениях», то в стихотворении «Поэт» Аполлон требует к священной жертве такого поэта, который «меж детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней». В «Моцарте и Сальери» священный Божий дар послан Моцарту — в повседневной жизни «безумцу, гуляке праздному». Мы находим аналогичную идею в Библии, например в Евангелии от Матфея: «В то время ученики приступили к Иисусу и сказали: кто больше в Царстве Небесном? Иисус, призвав дитя, поставил его среди них и сказал: истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное; итак, кто умалится, как это дитя, тот и в Царстве Небесном» (18; 1—4).

В заметке о стихотворении «Демон» Пушкин написал так: «В лучшее время жизни сердце, еще не охлажденное опытом, доступно для прекрасного. Оно легковерно и нежно. Мало помалу вечные противоречия сущности рождают в нем сомнения, чувство [мучительное, но] непродолжительное» (XI, 30). В 1823 г. поэт переживал тяжелый душевный кризис, и его стал тайно навещать «дух отрицанья, дух сомненья»: «Когда возвышенные чувства, / Свобода, слава и любовь / И вдохновенные искусства / Так сильно волновали кровь, <...> / Тогда какой-то злобный гений / Стал тайно навещать меня». И далее: «Его язвительные речи / Вливали в душу хладный яд. / Неистошимой клеветой / Он провиденье искушал; / Он звал прекрасное мечтою; / Он вдохновенье презирал; / Не верил он любви, свободе...» (II (1), 299).

Таким образом, Демон отрицал, кроме славы, все остальные блага: божество, вдохновенье, любовь и свободу. Но ведь, пожалуй, именно детское сердце прежде всего открыто прекрасному, легковерно и нежно. Не дети ли те, кто верит в провиденье, вдохновенье, любовь и свободу?

Вспомним здесь японского писателя Сиба Рётаро (1923—1996), который оставил нам маленькое эссе «Благородное дитя». Приведем некоторые из его высказываний.

Узнав рано жизнь, пишет Сиба Рётаро, «детская часть» в душе человека обычно отмирает; но человек в любом возрасте должен хранить в своей душе богатство «детского», иначе в душе не может родиться никакая радость. Хорошая музыка трогает не взрослую, детскую часть души человека; люди всю жизнь сохраняют в своей душе «дитя», но если не лелеять его в себе, оно с годами исчезнет; приобретать опыт и выводить из него закономерность — это функция не детской, а взрослой части души; а вот творить и воображать — это функция не взрослой, а детской частички; для обретения полноты жизни всем надо стараться, чтобы детская часть в душе не испарилась. Это «благородное дитя», или «детская часть» в душе, по мнению Сиба

Рётаро, не обозначают ребячества или инфантильности, которые часто встречаются у безответственных взрослых.

Нам кажется, что именно здесь заключена мировоззренческая разница между русским поэтом и японским писателем. Японский писатель со всей определенностью разделяет «детское» на две части: «благородное» и «инфантильное». Между тем для Пушкина сердце, еще не охлажденное опытом, оказывается не делимым надвое, а только легковерным, то есть доверчивым и, одновременно, нежным. Он воспринимает «детское сердце» в его противоречиях, совмещающих непосредственность чувствований и наивную чистоту. Мы находим пример этому в романе в стихах в образе героини:

Ужели не простите ей  
Вы легкомыслия страстей?  
Кокетка судит хладнокровно,  
Татьяна любит не шутя  
И предается безусловно  
Любви, как милое дитя.

(VI, 62)

Такова душа Татьяны, еще не узнавшей взрослой, реальной действительности. На девическую страстную любовь Татьяны Евгений, как Пленник, не мог ответить по причине «преждевременной старости души». Автор говорил: «рано чувства в нем остыли», или «он застрелиться, слава Богу, / Попробовать не захотел, / Но к жизни вовсе охладел». Несмотря на такое равнодушие Онегина к жизни и ее наслаждениям, в нем все-таки не совсем умерла «детская часть» его души. Об этом свидетельствует вспыхнувшая любовь Онегина к Татьяне в последней главе:

Сомненья нет: увы! Евгений  
В Татьяну как дитя влюблен...

(VI, 178)

Д. Д. Благой комментировал это место так: «Неожиданная, захватившая все его существо, страстная влюбленность в Татьяну <...> вернула „чувствительность“ его сердцу, омолодила преждевременно постаревшую душу...»<sup>4</sup>. Это примечание известного пушкиниста напоминает нам стихи из стихотворения «К \*\*\*» («Я помню чудное мгновенье...»):

Душе настало пробужденье:  
И вот опять явилась ты,  
Как мимолетное виденье,  
Как гений чистой красоты.

И сердце бьется в упоенье,  
И для него воскресли вновь  
И божество, и вдохновенье,  
И жизнь, и слезы, и любовь.

(II (1), 406—407)

Если автора стихотворения, то есть Пушкина, из душевного кризиса вывела «поэзия, как ангел-утешитель», то Евгения Онегина, охваченного «духом отрицанья и сомненья», спасла, может быть, «детская часть», сохраненная в душе чудака.

## 3

В школьном энциклопедическом словаре «А. С. Пушкин», напечатанном в 1999 г., мы нашли точную характеристику стихотворения «Поэт»: «„Пророк“ написан изнутри, от 1-го лица, „Поэт“ — со стороны, от 3-го лица, так что к авторскому голосу примешана здесь внешняя точка зрения, молва, взгляд на поэта из толпы»<sup>5</sup>. На основе этой точки зрения применительно к стихотворению «Поэт» можно сделать предположение, что автор стоит на одном уровне с толпой и смотрит на действительность не с высоты орлиного полета, а с высоты взгляда толпы. Такой взгляд позволяет поэту отнестись к людям более снисходительно, осознав обе свои стороны — и личную, и изнаночную. На первый взгляд может показаться, что автор дает себе строгую нравственную оценку, принимая в расчет мнение толпы: «И меж детей ничтожных мира, / Быть может, всех ничтожней он» (III (1), 65). Но в этой оценке слышатся два голоса: голос толпы и голос автора. Судя по голосу толпы, слово «дети» имеет отрицательное значение, словно люди — существа еще недостаточно развитые, несовершеннолетние. Автор не столько отрицает такое мнение, сколько уступает ему, включая вводное слово «быть может».

Но для Пушкина в слове «дети» звучит еще один нюанс: это слово обозначает «людей», наделенных «нежной и непорочной душой», «легковерным и нежным» сердцем, открытым прекрасному, лелеющим «детское» в своей душе. Потому что автор по опыту заранее знает, что тот самый ничтожный человек, заслышав голос бога искусства, преобразится в поэта, как «пробудившийся орел», и принесет божеству священную жертву. Именно поэтому Пушкин и использовал слово «дети» в своем стихотворении «Поэт».

Кстати говоря, что может означать такой «разрыв между поэтической высотой и житейским ничтожеством», какой мы наблюдаем в образах импровизатора, поэта, Моцарта? Конечно, Пушкин не оправдывает такого разрыва и отнюдь не считает, что гений должен быть «ничтожным» или «легковерным» для вхождения в состояние божественного безумия. Он только указывает на наличие противоречий между житейским поведением гения и содержанием его творчества. В первой главе «Евгения Онегина» автор говорит, что «противоречий очень много», но он не хотел их исправлять. Принимая противоречия как таковые, Пушкин старался точно и определенно ставить не только личные, но и социальные проблемы, несмотря на всю их противоречивость.

В отличие от Пушкина, его герой Сальери не мог примириться с этим разрывом между поведением Моцарта в быту и его гениальной

музыкой. Он судил «музыканта-Моцарта» по тем же меркам, которые он прикладывал к «человеку-Моцарту», — меркам, заданным его собственными строгими и узкими понятиями о морали. Сальери, недовольный несправедливостью судьбы, бросает богоборческий вызов и приходит к страшному преступлению. Из этого логически вытекает, что нельзя судить гения по его житейскому поведению или по «презренной пользе». В конце трагедии Моцарт говорит так:

Нас мало избранных, счастливых праздных,  
Пренебрегающих презренной пользой,  
Единого прекрасного жрецов.

(VII, 133)

Одним из «жрецов единого прекрасного» является Поэт, который посвящает свою священную жертву (прекрасное), отвечая на зов Аполлона. Кстати, японский иероглиф «би», обозначающий «прекрасное», или «красоту», состоит из двух частей (ключей): «большой» и «овца». И такие иероглифы, как «добро» или «долг», также содержат ключ «овца». Нет сомнения, что эти иероглифы связаны с образом овцы. Тем не менее иероглиф «би» (красота) этимологически трактовался и трактуется как понятие «вкусного» по той причине, что упитанная, большая овца, вероятно, была хороша на вкус. Один ученый выдвинул гипотезу, что элемент «овца» в этом иероглифе был связан с овцой, приносимой Богу в качестве жертвы в определенных ритуалах. Его точка зрения основывала на данных из «Луньюя» Конфуция. Если ключ иероглифа «овца» имеет значение «жертвоприношение овцы», то значит, как это ни парадоксально, иероглиф «би» (красота) близок по значению к «священной жертве», к которой, по слову Пушкина, Аполлон требует поэта.

Возвращаясь к основной мысли «Моцарта и Сальери», в заключение хотим отметить: автор в стихотворении «Поэт» утверждает, что «жреца единого прекрасного», поэта — божественного безумца нельзя судить по его обыденному, повседневному существованию. Пушкин в этом противоречивом, двойственном существовании поэта усматривает гармонию жизни, духовную полноту. Ему нужны не только «божество и вдохновение», но и «жизнь, и слезы, и любовь». Скажем в этой связи, что в послании «К Каверину», написанном в 1817 г., можно сказать, символическое и пророческое значение для пушкинского творчества имеют строки:

И черни презирай ревнивое роптанье  
Она не ведает, что можно дружно жить  
С Киферой, с портиком, и с книгой, и с бокалом...

(II (1), 27)

Эти стихи обещают будущее сосуществование двух взглядов, двух разнородных точек зрения поэта: сверху, с высоты орлиного полета и, одновременно, из гуши толпы или народа. Благодаря этому Пушкин

мог, с одной стороны, «глаголом жечь сердца людей», как Пророк, а с другой — «войти в положение маленьких людей и судить о них гораздо снисходительнее»

### Примечания

<sup>1</sup> Вересаев В. В. В двух планах // Вересаев В. В. Пушкин (Суждения и споры). М., 1997. С. 199.

<sup>2</sup> Пушкин А. С. Стихотворения / Сост., подгот. текста и примеч. С. М. Бонди. М., 1978. С. 128.

<sup>3</sup> Соловьев В. С. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина // Пушкин в русской философской критике. М., 1990. С. 79—80.

<sup>4</sup> Благой Д. Д. «Евгений Онегин» // Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 4. М., 1960. С. 528.

<sup>5</sup> А. С. Пушкин: Школьный энциклопедический словарь. М., 1999. С. 119.

М. В. Строганов  
(Тверь, Россия)

## СУДЬБА «ЧЕРНОЙ ШАЛИ»

Среди пушкинских стихотворений «Черная шаль» уникальна по количеству подражаний, перепевов и пародий, хотя она сама по себе является своеобразным откликом на баллады Жуковского (как давно уже установлено, ритмика и строфика «Черной шали» заимствованы из его баллады «Мщение»). С «Черной шалью» в этом отношении может поспорить — и, может быть, даже превзойти ее — только «Евгений Онегин». Но такое сравнение несколько не умалит ее значения. Всем ясно, что если только *сам «Онегин»*, то выше уже идти нельзя: это предел. Я намерен попытаться объяснить, почему перепевов-пародий «Черной шали» было так много <sup>1</sup>.

Баллада «Мщение» была написана в 1816 г., но напечатана только в 1820-м, в журнале «Невский зритель». Впрочем, Пушкин мог знать балладу и от самого автора еще до публикации. Кроме того, тот же размер Жуковский использовал в «Лесном царе» (1818; опубл. в 1818) и в стихотворении «Мечта» (1818; опубл. в 1836). Сам же Пушкин обращался к этому размеру еще дважды: в «Узнике» (1822) и в одном из вариантов поэмы «Братья-разбойники» («Нас было два брата — мы вместе росли...»; IV, 373; 1821), который Б. В. Томашевский предполагал рассматривать как самостоятельный текст — «балладу о двух братьях» <sup>2</sup>.

Однако Пушкину для построения пародии был важен не только этот текст, который, конечно же, подсказал ритмико-строфическое строение «Черной шали» и тему утопления трупа в реке ночью порой, но и еще один текст Жуковского, без которого «Черной шали» быть бы не могло и который проясняет ее судьбу. Этим текстом является баллада

Жуковского «Алина и Альсим», написанная в 1814 г. и напечатанная в 1815 г. в журнале «Амфион». Баллада, с одной стороны, является переводом стихотворения французского поэта Фр.-Ог. Пароди де Монкрифа «Верная любовь Алисы и Алексиса. Романс в лангедокской манере», а с другой — отражает прототипическую ситуацию, сложившуюся между Жуковским и семьей Е. А. Протасовой:

Зачем, зачем вы разорвали  
Союз сердец?  
*Вам розно быть!* вы им сказали, —  
Всему конец<sup>3</sup>.

Разлученные родителями Алина и Альсим долгое время живут в разлуке. Алина, выходя по воле родителей замуж, не отдает ему сердца и живет воспоминанием о возлюбленном. Далее нам придется процитировать текст:

Однажды, приуныв, Алина  
Сидела; вдруг  
Купца к ней вводит армянина  
Ее супруг:  
«Вот цепи, дорогие шали,  
Жемчуг, коралл;  
Они лекарство от печали:  
Я так слышал.

На что нам деньги? На веселье,  
Кому их жаль?  
Купи, что хочешь: ожерелье,  
Цепочку, шаль  
Или жемчуг у армянина;  
Вот кошелек;  
Я скоро возвращусь, Алина,  
Прости, дружок».

По уходе мужа Альсим открывается Алине и говорит, что пришел проститься:

Тебя покинув, жизнь покину,  
Чтоб не страдать.

Алина с горем и тоскою  
Ему в ответ:  
«Альсим, я верной быть женою  
Дала обет.  
Хоть долг и тяжкий и постылый:  
Все покорись.  
А ты — не умирай, друг милый;  
Но... удались».

Алине руку на прощанье  
Он подает;

Она берет ее в молчанье  
 И к сердцу жмет.  
 Вдруг входит муж; как в исступленье  
 Он задрожал  
 И им во грудь в одно мгновенье  
 Вонзил кинжал.

Альсима нет; Алина дышит:  
 «Невинна я  
 (Так говорит), Всевышний слышит  
 Нас судия.  
 За что ж рука твоя пронзила  
 Алине грудь?  
 Но Бог с тобой; я все простила;  
 Ты все забудь».

Убийца с той поры томится  
 И ночь и день:  
 Повсюду вслед за ним влачится  
 Алины тень;  
 Обагрена кровавым током  
 Вся грудь ея;  
 И говорит она с упреком:  
 «Невинна я»<sup>4</sup>.

Некоторый комизм ситуации Жуковский чувствовал, и сам и, видимо, поэтому в черновике баллады он оставил пародийную по отношению к сюжету коду, которую Г. А. Гуковский назвал «неожиданно комической»<sup>5</sup>:

Алины бедной приключенье —  
 Урок мужьям  
 Не верить в первое мгновенье  
 Своим глазам.  
 Застав с женою армянина  
 Рука с рукой,  
 Молчите: есть тому причина —  
 Идет домой.

Сразу скажем, что совершенно серьезно эта сюжетная ситуация откликнулась у Пушкина в финале восьмой главы его романа «Евгений Онегин», когда муж Татьяны застаёт ее с Онегиным в сцене любовного объяснения. Как могли бы развиваться события: по логике «Алины и Альсима» или как-то иначе — мы не знаем. Но именно незнание соответствует пушкинскому замыслу «свободного романа».

В своей же балладе Пушкин заимствует у Жуковского и армянина, и даже самую шаль, которую так упорно (дважды) предлагает приобрести супруг Алины и которая в дальнейшем в балладе не упоминается. Заимствует Пушкин и описание страданий супруга, что особенно важно, поскольку все повествование в «Черной шали» ведется с точки зрения этого «супруга». Ср. у Жуковского: «Вдруг входит муж; как в

исступленье / Он задрожал / И им во грудь в одно мгновенье / Вонзил кинжал»; у Пушкина: «Не взвидел я света; булат загремел... / Прервать поцелуя злодей не успел». У Жуковского: «Убийца с той поры томится / И ночь и день: / Повсюду вслед за ним влечится / Алины тень <...> / И говорит она с упреком: / „Невинна я“»; у Пушкина: «Гляжу, как безумный, на черную шаль / И холодную душу терзает печаль». В этой связи весьма интересны колебания Пушкина по поводу происхождения самой шали в его стихотворении. Пушкин знает, что ему нужна эта шаль, знает, что она происходит от «армянина» Альсима. Поэтому сначала он пишет так: «С главы армянина я черную шаль / Развил». Потом он понимает, что шаль должна была носить «гречанка» Алина, и тогда появляются варианты: «Подарок последний храню ее шаль», «Мой первый подарок я взял ее шаль», «Свой первый подарок я взял ее шаль» (II, 633). Наконец, даже сама пара рифм «шаль» — «жаль», появляющаяся в черновиках «Черной шали», заимствована из баллады Жуковского. Пушкин, таким образом, создает пародию на балладу Жуковского, хотя, конечно, не на одну только балладу «Алина и Альсим», но на самый жанр, почему и использует строфику и ритмику только что появившегося в печати «Мщения»<sup>6</sup>.

Вообще следует напомнить, что «Черная шаль» — это не первое обращение Пушкина к пародированию баллад Жуковского. Как известно, этому опыту предшествовала пародия в «Руслане и Людмиле», и, как менее известно, в 1822 г. Пушкин обращается в отдельным моментам сюжета баллады «Громобой» из «Двенадцати спящих дев» в своей сказке-поэме «Царь Никита и сорок его дочерей». Таким образом, «Черная шаль» входит в систему целенаправленных выступлений Пушкина против художественной системы Жуковского, которого он очень любил и ценил как поэта. Однако если пародия в «Руслане и Людмиле» была обнажена и подчеркнута, то пародийный характер и «Черной шали», и «Царя Никиты» оказывается гораздо менее очевиден и требует большого историко-литературного комментария. Это связано, конечно, с тем, что Пушкин не хотел обнаруживать своего критического отношения к Жуковскому.

Пародийная ориентация текста «Черной шали» объясняет нам, наконец, гротесковую утрированность в изображении страстей, к которой прибегает здесь Пушкин и которая смущает современного читателя. Однако эта пародийная ориентация «Черной шали» не была Пушкиным обнажена, и поэтому стихотворение стало восприниматься вне зависимости от породившего его пародийного задания; гротесковая утрированность была осмыслена как ультра-романтизм и в этом именно качестве была принята современниками. Причем принята именно с восторгом. Так, согласно оценке В. П. Горчакова, «Черная шаль» — это «драматическая песня, выражение самой знойной страсти»<sup>7</sup>. И тот же мемуарист передает мнение М. Ф. Орлова: «„Но шутки в сторону <...> а твоя баллада превосходна, в каждых двух стихах полнота неподражаемая“, — заключил он, и при этих словах выражение



лица Михаила Федоровича приняло глубокомысленность знатока-мецената»<sup>8</sup>. Офицеры, на которых «электрически действовало каждое слово Пушкина» в этом стихотворении, испытав «восторг», «бросив завтрак и шампанское, стали списывать Молдавскую песню со слов» В. П. Горчакова<sup>9</sup>. Тут же некий генерал Великопольский, метавший банк «без эполет, в молдавской феске», признается, что «всю наизусть выучил» новую песню Пушкина<sup>10</sup>. Приводя все эти факты, В. П. Горчаков вспоминает еще то, что, начав было читать «Черную шаль», Пушкин, «повторив вразрыв некоторые строфы, вдруг схватил рапиру и начал играть ею; припрыгивал, становился в позу, как бы вызывая противника. В эту минуту вошел Друганов. Пушкин, едва дав ему поздороваться с нами, стал предлагать ему биться, Друганов отказывался. Пушкин настоятельно требовал и, как резвый ребенок, стал шутя затрогивать его рапирой. Друганов отвел рапиру рукою, Пушкин не унимался; Друганов начинал сердиться. Чтоб предупредить раздор...»<sup>11</sup> Если даже учесть, что таким провокационным поведение Пушкина было практически все время пребывания его в Кишиневе, данное свидетельство все-таки говорит о том, что Пушкин сознательно разыгрывает ситуацию «Черной шали», реализует в жизни художественный сюжет. Пушкин играет — современники воспринимают игру всерьез, не замечая игрового характера. Таким образом, можно сказать, что именно вследствие своей неявной пародийности, вследствие того, что игровой характер «Черной шали» не был замечен, баллада и стала столь популярной среди современников Пушкина.

Больше того, стихотворение Пушкина некоторые из современников могли воспринимать, что называется, прототипически. И. П. Липранди вспоминал одного из жителей Кишинева — армянина, коллежского советника Артемия Макаровича Худобашева, «человека лет за пятьдесят, чрезвычайно маленького роста, как-то переломленного набок, с необыкновенно огромным носом, гнусившего и беспощадно ломавшего любимый им французский язык, страстного охотника шутить и с большой претензией на остроуту и любезность». Так вот этот «Худобашев в „Черной шали“ Пушкина принял на свой счет „армянина“». Шутники подтвердили это, и он давал понимать, что он действительно кого-то отбил у Пушкина. Этот, узнав, не давал ему покоя и, как только увидит Худобашева (что случалось очень часто), начинал читать „Черную шаль“. Ссора и неудовольствие между ними обыкновенно оканчивались смехом и примирением, которое завершалось тем, что Пушкин бросал Худобашева на диван и садился на него верхом (один из любимых тогда приемов Пушкина с некоторыми и другими), приговаривая: „Не отбивай у меня гречанок!“ Это нравилось Худобашеву, воображавшему, что он может быть соперником»<sup>12</sup>. Как можно понять, это игровое поведение Пушкина в связи с «Черной шалью» входило в расчет автора, который строил стихотворение как пародию. Пушкину нравилось подчеркивать эту несерьезную, игровую ситуацию, изображенную им в стихотворении, и в быту. Но это вовсе не

значило ни того, что кого-то такая игра могла ввести в заблуждение насчет отношений поэта и Худобашева, ни того, что «Черную шаль» должно воспринимать серьезно — «романтически». И то, что ее именно так и воспринимали, а Пушкин милостиво соглашался на такое восприятие, означает какой-то его стратегический расчет, не угаданный ни современниками, ни читателями последующих поколений.

Высокую степень популярности «Черной шали» следует объяснять также тем, что Пушкин нарушил в этом тексте собственно балладное начало, переориентировав балладу на романс. Это произошло, как верно отмечает О. А. Проскурин, вследствие того, что повествование в стихотворении ведется от лица героя<sup>13</sup>, так что в произведение неизбежно входят и элегические мотивы. В результате этого речь героя «Черной шали» невольно ассоциируется в сознании читателя с аналогично построенной речью героя «Кавказского пленника»; разочарование одного («хладная душа») находит параллель в разочаровании другого. Но в таком случае герой «Черной шали» получает не запланированную в пародии содержательную нагрузку, становясь таким же носителем «преждевременной старости души», как и Кавказский пленник (в этой ситуации преступность героя оказывается нерелевантна). Кроме того, действие романса было перенесено в обстановку пышного Востока, а это вызывало обращение к становившимся модными национальным параметрам в изображении человека.

Можно сказать, что «Черная шаль» имела два художественных задания: собственно пародическую («отрицательную») интенцию и возникшее попутно в замысле целого произведения начало «положительное». Какое из этих двух заданий может возобладать в восприятии текста, предугадать было трудно. Так же трудно сказать сейчас, осознавал ли Пушкин известную несовместимость этих заданий, однако в итоге получилось так, что именно обращение к национальным характеристикам и элегические мотивы в построении текста заслонили собой пародическую направленность «Черной шали».

Своеобразными переложениями «Черной шали» следует считать также перевод ее на другие языки. Первый был сделан на французский язык В. Л. Пушкиным уже в 1822 г. 15 мая Вяземский пересылает текст перевода А. И. Тургеневу, сообщая при этом, что Василий Львович «измучил от нее свою четверню, разъезжая по всему городу для прочтения»<sup>14</sup>. 21 мая он возвращается к той же теме следующим образом: «Вчера у меня был <...> московско-бригадирско-помещичий вечер: пляски и песни цыганские. <...> Одна малютка прелестно пела „Черную шаль“, только не французскую»<sup>15</sup>. В том же 1822 г. 19 ноября Н. М. Языков сообщает А. М. Языкову из Дерпта, что К. Ф. Борг «перевел песню Пушкина: Черная шаль», и обещает прислать ее<sup>16</sup>. Итальянская певица Този исполняла «Черную шаль», натурально, по-итальянски<sup>17</sup>. В год смерти Пушкина молдавский поэт К. Негруци перевел «Черную шаль» на свой родной язык, превратив 32-стишное стихотворение в поэму о 72 стихах. Его перевод был опубликован в

1837—1841 г. пять раз<sup>18</sup>. Это, конечно, свидетельствует об особой популярности Пушкина, о соответствии переводческой манеры Негруци культурным потребностям его времени. Но была, видимо, и еще одна причина: четкое ощущение того, что эта баллада Пушкина посвящена молдавским темам. Как мы помним, малютка цыганка, по словам Вяземского, «прелестно пела „Черную шаль“»: значит, цыгане присочинили музыку к пушкинским стихам уже в 1822 г. Музыка эта неизвестна, — видимо, это было приспособление уже существовавшей песни к стихам Пушкина. С другой стороны, вполне возможно, что именно эта песня и положила начало тому широкому распространению «Черной шали» на молдавском языке, которое отразилось в фольклорных записях конца XIX в.<sup>19</sup>

Высокая дворянская культура также пошла по этому «песенному» пути. Культурному сознанию оказывалось мало тех пародий-подражаний, с помощью которых усваивалась «Черная шаль». Своеобразной интерпретацией «Черной шали» было приспособление ее к сцене и пению. В ноябре 1823 — январе 1824 г. композитор А. Н. Верстовский написал романс на стихи Пушкина (не одну мелодию на все куплеты, а на каждый — новую, в виде кантаты) и пелал его дома под аккомпанемент А. С. Грибоедова<sup>20</sup>. А 10 января в Москве состоялась премьера: П. А. Булахов исполнил «Черную шаль» в театре Пашкова на Моховой. Вот как это происходило: «Занавес поднимается, представляется комната, убранная по-молдавански; Булахов, одетый по-молдавански, сидит на диване и смотрит на лежащую перед ним черную шаль, ритурнель печальную играют, он поет: „Гляжу, как безумный, на черную шаль“ и пр. Музыка прелестна, тем же словом оканчивается; он опять садится и смотрит на шаль и поет: „Смотрю, как безумный, на черную шаль, и нежную душу терзает печаль!“ Занавес опускается, весь театр закричал фора, пел другой раз еще лучше. Вызывали автора музыки, и Верстовский, молодой человек лет 18, пришел в ложу к Кокошкину, кланялся и благодарил публику»<sup>21</sup>. В 28 октября 1824 г. «Черную шаль» пел в Малом театре трагический актер П. С. Мочалов<sup>22</sup>, ноты Верстовского вышли в течение 1824 г. двумя изданиями, а Н. А. Полевой писал: «Едва ли кто из русских поэтов был так обласкан нашими книгопродавцами, как А. С. Пушкин, а они знают, что идет скорее с рук. Песни Пушкина сделались народными: в деревнях поют его „Черную шаль“». А. Н. Верстовский с большим искусством сделал на сию песню музыку, и донныне жители Москвы не наслушаются очаровательных звуков, вполне выражающих силу стихов Пушкина»<sup>23</sup>. Кс. А. Полевой вторил своему брату: «Музыка Верстовского на *Черную шаль* пробралась и в великолепные, и в укромные залы, и в города, и в деревни — ее поет и знает, и простой народ»<sup>24</sup>. Когда М. С. Воронцов уезжал в Новороссию в качестве генерал-губернатора, московские дамы, желая расположить его к Пушкину, устроили прощальный вечер, на котором уговорили Верстовского пропеть эту кантату<sup>25</sup>. Но, как известно, это заочное знакомство Во-

ронцова с Пушкиным никак не повлияло на их отношения. Наконец, укажем также, что в 1822—1823 гг. композитор И. И. Геништа также сочинил романс на стихи «Черной шали», а всего к тексту обращались 20 композиторов<sup>26</sup>.

В 1831 г. балетмейстер московского Большого театра А.П. Глушковский поставил одноактный балет «Черная шаль, или Наказанная неверность». Вообще вынесение в название произведения морализирующей оценки крайне непривычно даже для 1830-х гг., поскольку балет в принципе одно из наименее идеологизированных искусств. Да и сам Глушковский стремился не к морализированию, но к становившемуся модным мелодраматическому развитию действия (названия других его балетов ничего подобного не содержат). В балете Глушковского молдаванский князь Муруз<sup>27</sup> уличал в измене жену гречанку Олимпию и убивал ее, когда она пыталась спасти смертельно раненного любовника армянина Вахана. Специальной музыки к балету написано не было, и она была набрана из произведений модных композиторов. Своеобразие всего этого действия состояло в «пантомимном балете» «с принадлежащими к нему турецкими, сербскими, молдаванскими, арабскими, валахскими и цыганскими плясками», как объявлялось в афише спектакля<sup>28</sup>. Речь, таким образом, шла о том, что герои передавали свои переживания посредством пантомимы, а вставными номерами шли в спектакле национальные танцы<sup>29</sup>. Эти танцы соответствовали, конечно, национальностям и «месту действия» главных героев балета, но в целом они и подменяли собой фактически отсутствовавший премьерный танец.

С 1825 г. текст «Черной шали» вошел в песенники, а в лубочные картинки (с вариациями текста) — с 1839 г.<sup>30</sup> Во второй половине XIX в. лубочная картинка «Черная шаль» была очень популярна, и уже без текста. При этом весь собственно лирический момент оказался совершенно изъят из нее: картинка, изображающей героя, который глядит, как безумный, на черную шаль, в этом лубке нет. Все действие здесь разворачивается в ряде следующих картинок: 1) герой сидит с гречанкой, 2) пирует, 3) приходит еврей и указывает на измену, 4) герой дает ему деньги и указывает на дверь, 5) герой скачет, 6) входит в покой, 7) убивает гречанку, 8) убивает армянина, 9) вытирает белой шалью кинжал (черную шаль не было бы видно на фоне его черной одежды)<sup>31</sup>.

Таким образом, в случае с «Черной шалью» мы имеем дело с механизмом снижения высокого текста, который именно в этом сниженном виде доходит до широких кругов потребителей культуры и делается доступным для восприятия. Так, популярные песни используют сюжеты и сюжетные мотивы классической литературы и как бы в этом виде приобщают своих слушателей к ней, однако приобщают в сниженном, «ширпотребном» виде. И это не только приобщение широкой публики к высокой культуре, но и приобщение высокой культуры к потребностям массовой, приспособление массовую культуру и, как следствие,

обесценивание образцов высокой культуры. Другое дело, что сама «Черная шаль» создавалась как сознательное снижение балладных текстов, признанных «высокими». Говоря словами Ю. Н. Тынянова, «если пародией трагедии будет комедия, то пародией комедии может быть трагедия»<sup>32</sup>. Исходя из этого можно утверждать, что в пародии «Черная шаль» мы имеем комедию, пародируя которую массовая культура пушкинского времени сделала вновь трагедией.

В заключение — несколько слов о теоретическом осмыслении проблемы. Как нам случалось уже писать<sup>33</sup>, героем пародии является не персонаж, о котором идет в тексте речь (в нашем случае — не гречанка, не армянин, не «я»), но само пародируемое произведение, сам пародируемый автор, сама пародируемая манера и т. д. И именно это является предметом прямого авторского изображения, именно об этом и рассказывает нам автор пародии. Точно так же в стилизации и подражании героем является школа, индивидуальная манера, стилизуемые, изображаемые, тематизируемые автором. Здесь, собственно, герой выступает как автор и подобно тому, как автор изображает сам себя в художественном произведении, так же «изображают» сами себя герои пародий, стилизаций, подражаний. Такое понимание героя вносит заметные уточнения и в трактовку автора. Наше привычное понимание автора при соблюдении должного корректного отношения к нему могло бы привести к курьезам. Подойдя с ним к пародии, мы должны были бы признать ее автора за плохого поэта или прозаика, но не за гениального пародиста. В авторе стилизации мы увидели бы лишь жалкого эпигона. Разумеется, это не так. Но только точно отделив, что в произведении принадлежит герою, мы поймем, что такое автор.

В пародии (может быть, точнее было бы определить жанр как пародийную стилизацию) «Черная шаль» героями являются, повторим еще раз, не армянин, не еврей, не гречанка, не некто «я», которого Булахов представлял в молдавском костюме (интересно было бы узнать, как в Москве в 1822 г. изображали этот молдавский костюм). Но дело в том, что в проблематике «Черной шали» обсуждение особенностей национальных характеров, способов их представлений о жизни и поведения стоит отнюдь не на первом плане (в гораздо большей степени это относится к «Бахчисарайскому фонтану»). Все это отодвинуто пародийным заданием, поэтому героем «Черной шали» являются способы изображения человека в балладе как жанре: в балладе полагается совершить преступление и потом всю оставшуюся жизнь казниться своим преступлением (разочарованием в жизни) или быть наказанным за него свыше. Вот об этом и идет речь в данном произведении.

Обычно Пушкин приоткрывал ключи к своим пародиям, даже прямо называл свой пародируемый объект («Прости мне, северный Орфей» — в «Руслане и Людмиле»). Однако в этой своей пародии он так глубоко спрятал концы, что читатели не поняли его поэтического замысла. Кроме того, он усложнил пародийное задание другими, имеющими вполне «положительное» звучание. Поэтому читатели воспри-

няли «Черную шаль» как обычное повествование от первого лица, и уже вследствие этого появилась возможность обратиться на нее самое пародию-подражание. Квалифицируя жанр произведений, пародирующих «Черную шаль», следует заметить, что среди них нет пародий в прямом смысле этого слова, так как никто из авторов не ставит под сомнение самую возможность так рассказывать о тех или иных событиях. Все эти тексты являются перепевами или подражаниями. К пародии в лучшем случае можно отнести только абсценные произведения, и то только потому, что их можно интерпретировать как опыт рассказа того же самого сюжета с применением ненормативной лексики (хотя едва ли авторы этих текстов ставили перед собой такие задачи). Перенос же сюжетной схемы в область военного, картежного быта или в гендерную сферу (событие измены рассказано с точки зрения женщины) не является собственно пародией. Речь здесь правомернее вести о сатирическом перепеве, использующем приемы материнского текста для разработки нового материала.

Главный и самый трудный вопрос состоит в том, настолько ли сознательно Пушкин прятал концы в воду, насколько сознательно раб героя «Черной шали» «в дунайские волны их бросил тела». Но на этот вопрос ответа мы пока не знаем.

В. Г. Белинский в своих статьях о Пушкине говорил, что «„Черная шаль“ при своем появлении возбудила фурор в русской читающей публике, но <...> теперь как-то опошлится и чрезвычайно нравится любителям „песенников“. Теперь очень нередкость услышать, как поет эту пьесу какой-нибудь разгульный простолоудин»<sup>34</sup>. Утверждение Белинского, что «Черная шаль» опошлится, совершенно не верно. Сама «Черная шаль» тут ни при чем: она осталась такою же, какой и была. Однако та проблематика (национальность и «преждевременная старость души»), которая была столь актуальна в 1820-е гг., вскоре перестала интересовать культурные слои населения, пародийное задание было не воспринято, поэтому в тексте оказывались доступны для восприятия только «страсти». В результате этого песня и пошла в народ. А. В. Дружинин в «Полиньке Сакс» вкладывал в уста Константина Сакса следующие слова: «Не армянин же я, чтоб похаживать с кинжалом около „злодея“ и „изменницы“»<sup>35</sup>. Дружинин тоже замечает «пошлость» поведения героев пушкинского произведения. М. Е. Салтыков-Щедрин уже прямо и без обиняков, с присущей ему резкостью писал в «Пошехонской старине»: «Гений Пушкина достиг в то время апогея своей зрелости, и слава его гремела по всей России. Проникла она и в наше захолустье и в особенности в среде барышень нашла себе восторженных поклонниц. Но не мешает прибавить, что слабейшие вещи, вроде „Талисмана“, „Черной шали“ и проч., нравились больше, нежели произведения зрелые»<sup>36</sup>.

На этом фоне весьма примечателен один из первых эпизодов «Современной идиллии» Салтыкова-Щедрина, где описано собрание неких «библиографов» и их занятия: «При мне „Черную шаль“ Пушкина

библиографической разработке подвергали. Они, брат, ее в двух томах с комментариями хотят издавать. <...> При мне в течение трех часов только два первые стиха обработали. Вот видишь, обыкновенно мы так читаем:

Гляжу я безмолвно на черную шаль,  
И хладную душу терзает печаль...

А у Сленина (1831 г. 8-о) последний стих так напечатан:

И гладкую душу дерзает печаль...

Вот они и остановились в недоумении. Три партии образовались»<sup>37</sup>.

### Примечания

<sup>1</sup> См.: Мельц М. Я. Поэзия А. С. Пушкина в песенниках 1825—1917 гг. и русском фольклоре. СПб., 2000. С. 203—213; Вахтель М. «Черная шаль» и ее метрический ореол // Русский стих: Метрика. Рифма. Строфика: В честь 60-летия М. Л. Гаспарова. М., 1966. С. 61—80; Тверские поэты, современники Пушкина: Избранные стихотворения. Тверь, 1999; Апокриф-3: О любви, или Третий апокриф Александра Махова и Игоря Пешкова [М., 1991].

<sup>2</sup> Томашевский Б. В. Незавершенные кишиневские замыслы Пушкина. С. 184.

<sup>3</sup> Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М.; Л., 1959. С. 54.

<sup>4</sup> Там же. С. 56, 59—60.

<sup>5</sup> Жуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1995. С. 58.

<sup>6</sup> «Пародическую» «ориентацию» варианта текста о братьях-разбойниках, написанную тем же стихотворным размером, что «Черная шаль», отмечал в свое время В. В. Виноградов (Стиль Пушкина. М., 1941. С. 300).

<sup>7</sup> А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1985. Т. 1. С. 242.

<sup>8</sup> Там же. С. 243.

<sup>9</sup> Там же. С. 266.

<sup>10</sup> Там же. С. 267.

<sup>11</sup> Там же. С. 241—242.

<sup>12</sup> Там же. С. 303—304. В. П. Горчаков в своих воспоминаниях мотивировал неудовольствие Худобашева несколько иначе: «...да зачем же Пушкину смеяться над армянами!» (Там же. С. 242).

<sup>13</sup> Проскурин О. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999. С. 100. В работе О. А. Проскурина, однако, неточно употреблен термин «первое лицо» вместо «третье лицо».

<sup>14</sup> Остафьевский архив князей Вяземских. Т. 2. СПб., 1899. С. 253, 254. (Французский перевод В. Л. Пушкина см.: Bulletin du Nord. St.-Petersburg. 1828. Vol. 1. P. 58—59.)

<sup>15</sup> Там же. С. 255. Тема продолжает развиваться в переписке А. И. Тургенева и П. А. Вяземского; см.: Там же. С. 256, 257.

<sup>16</sup> Языковский архив. Вып. 1: Письма Н. М. Языкова к родным за дерптский период его жизни (1822—1829) / Под ред. и с объяснит. прим. Е. В. Петухова. СПб., 1913. С. 21—22.

<sup>17</sup> См.: Двойченко-Маркова Е. М. Пушкин в Молдавии и Валахии. М., 1979. С. 90; Отклики на смерть Пушкина в Молдавии и Валахии // Временник Пушкинской комиссии. 1972. Л., 1974. С. 140.

<sup>18</sup> См.: Двойченко-Маркова Е. М. Пушкин в Молдавии и Валахии. С. 159.

<sup>19</sup> См.: Яцимирский А. И. «Черная шаль» А. С. Пушкина и румынская песня // Изв. Отд. рус. яз. и словесности. 1906. Т. 11, кн. 4. С. 372—378.

<sup>20</sup> См.: Соковнина Е. П. Воспоминания о Д. Н. Бегичеве // А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1980. С. 95. Есть мнение, что именно Грибоедов предложил осуществить драматическое представление этой кантаты (Гуревич А. В. Пушкин и Сибирь. Красноярск, 1952. С. 136).

<sup>21</sup> Письмо А. Я. Булгакова к К. Я. Булгакову от 12 января 1824 г. // Русский архив. 1901. Кн. 2, № 5. С. 30—31.

<sup>22</sup> Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина: В 4 т. Т. 1. М., 1999. С. 452.

<sup>23</sup> Цит. по: Пушкин в прижизненной критике. 1820—1827. С. 243. (Из статьи Н. А. Полевого «Обозрение русской литературы в 1824 году».)

<sup>24</sup> Литературные листки. 1824. № 23—24. С. 163.

<sup>25</sup> См.: Советская музыка. 1949. № 6. С. 66.

<sup>26</sup> Поэзия Пушкина в романах и песнях его современников (1816—1837). М., 1974.

<sup>27</sup> О причинах выбора этого имени для героя см.: Двойченко-Маркова Е. М. Пушкин в Молдавии и Валахии. С. 90.

<sup>28</sup> Московские ведомости. 1831. № 97, 5 декабря. С. 4188.

<sup>29</sup> Общее описание балета см.: Черная шаль, или Наказанная неверность: Пантомима балета в одном действии: Либретто. М., 1831; Молва. 1831. № 50. С. 377—380. Общую оценку его см.: Булич С. К. Пушкин и русская музыка // Памяти А. С. Пушкина: Сб. статей. СПб., 1900 С. 131; Красовская В. М. Сюжеты Пушкина в искусстве русской хореографии // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 5. Л., 1967. С. 260.

<sup>30</sup> Песни русских поэтов: В 2 т. 3-е изд. Л., 1988. Т. 1. С. 598. О распространении «Черной шали» в фольклорных текстах, вплоть до включения ее в народную драму «Царь Максимилиан», см.: Новикова А. М. Русская поэзия XVIII—первой половины XIX века и народная песня. М., 1982. С. 166—167. О бытовании стихотворения во второй половине XIX в. см.: Там же. С. 164—166; Мельц М. Я. Поэзия А. С. Пушкина в песенниках 1825—1917 гг. и русском фольклоре. С. 203—213.

<sup>31</sup> Воспроизведение лубочных картинок см.: Пушкин. Соч.: В 6 т. / Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1908. Т. 2. С. 13; Клепиков С. Пушкин и его произведения в русской народной картинке. М., 1949. С. 89.

<sup>32</sup> Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь: (К теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 226.

<sup>33</sup> Подробнее об этом см.: Строганов М. В. Автор — герой — читатель и проблемы жанра. Калинин, 1989.

<sup>34</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 7. М., 1955. С. 296.

<sup>35</sup> Дружинин А. В. Повести. Дневник. М., 1986. С. 44.

<sup>36</sup> Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. Т. 17. М., 1975. С. 333.

<sup>37</sup> Там же. Т. 15(1). С. 15—16. О содержании этого пассажа в контексте «Современной идиллии» и творчества Салтыкова-Щедрина в целом см.: Строганова Е. Н. «Не до Пушкиных нам»: (Пушкин в «Современной идиллии» М. Е. Салтыкова-Щедрина) // Пушкин и другие: Сб. статей к 60-летию проф. С. А. Фомичева. Новгород, 1997. С. 158—164.



С. Евдокимова,  
В. Гольштейн  
(Нью-Йорк, США)

## ЭСТЕТИКА ДЕНДИЗМА В «ЕВГЕНИИ ОНЕГИНЕ»

### I

Пушкинский дендизм, как и дендизм вообще, — тема не новая. Возникновение дендизма часто связывалось с революционными движениями конца XVIII в., когда вопрос о том, что такое джентльмен, вставал с особой остротой. В то время, когда такие привилегии, как состояние и происхождение, перестают определять социальное положение, появляется потребность утвердить свое превосходство за счет исключительности манер — позы и определенного стиля поведения. Изящество вкуса, внешнее совершенство, невозмутимость и презрение ко всему, что выходит за пределы изысканной формы, было способом защиты аристократа от эгалитарных амбиций набирающего силу среднего класса. Денди аффектировал полную свободу от каких-либо утилитарных интересов вне сферы чисто эстетической, будь то профессиональные занятия, политика или даже мораль. Полная незаинтересованность и презрение ко всем знакам отличия и нормам поведения, кроме тех, которые недоступны толпе, а именно грации и изящества, были способом утверждения превосходства аристократа над вульгарностью нуворишей и парвеню.

Пушкин наблюдал западное явление дендизма с большим интересом. Хотя и по причинам, не совпадающим полностью с теми, которые руководили английскими или (чуть позже) французскими аристократами, Пушкин тоже чувствовал потребность защитить и утвердить свой статус дворянина и равного среди равных при дворе. Именно этим объясняется его собственный дендизм, выражающийся в повышенном внимании к туалету, в его знаменитых ногтях и щегольстве в целом. В то же время Пушкин был, возможно, первым профессиональным писателем. А профессионализм, как и любое серьезное качество, воспринимался как нарушение стиля поведения, лежащего в основе дендизма. Ярким примером такого противоречия является Чарский из «Египетских ночей», тщательно скрывающий свое поэтическое призвание под маской денди.

Итак, возникает противоречие между интересом Пушкина к социальному институту дендизма и его поэтическим призванием. Как следует из примера Чарского, попытка скрыть свою поэтическую страсть непродуктивна. Дендизм Чарского изображается Пушкиным достаточно иронически: «Разговор его был самый пошлый и никогда не касался литературы. В своей одежде он всегда наблюдал самую последнюю моду с робостью и суеверием молодого москвича, в первый раз отроду приехавшего в Петербург» (VIII (1), 264). Внешний дендизм Чар-

ского представлен как форма духовной трусости. Пушкин не может не замечать, что социальный дендизм довольно часто вырождается в пародию на самого себя и банкротство как духовное, так часто и финансовое (пример классического денди Бо Браммела, который кончил свою жизнь в полной нищете). Именно так изображает Пушкин Онегина. Неслучайно социальный дендизм Онегина, появляющегося впервые перед читателем именно как денди («как dandy лондонский одет»), отвергается (или, по крайней мере, ставится под сомнение) Татьяной как пародия: «Что ж он? Ужели подражанье, / Ничтожный призрак, иль еще / Москвич в Гарольдовом плаще, / Чужих причуд истолковенье, / Слов модных полный лексикон?.. / Уж не пародия ли он?» (гл. 7, XXIV).

Автор-повествователь, размышляя о характерной для денди любви к смене масок («Чем ныне явится? Мальмотом, / Космополитом, патриотом, / Гарольдом, квакером, ханжой, / Иль маской щегольнет иной?»), советует перестать щеголять разными масками и «Отстать от моды обветшалою» (гл. 8, VIII). На то, что социальный дендизм, легко поддающийся подражанию, столь же легко вырождается в простое щегольство, обращал внимание еще Байрон, например, в «Беппо»:

This is the case in England; at least was  
 During the dynasty of Dandies, now [he refers to masked ball]  
 Perchance succeeded by some other class  
 Of imitated imitators: — how  
 Irreparably soon decline, alas!  
 The demagogues of fashion: all below  
 Is frail; how easily the world is lost  
 By love, or war, and now and then by frost.

(Canto LX)

Так — в Англии. Так было в те года,  
 Когда блистали денди там впервые.  
 Тех обезьян сменилась череда,  
 И с новых обезьянят уж другие.  
 Тираны мод! — померкла их звезда!  
 Так меркнет все: падут цари земные,  
 Любви ли бог победу им принес,  
 Иль бог войны, иль попросту мороз.

(Пер. В. Левика)

Пушкин разрешает противоречие между поэтическим призванием и дендизмом, осмысливая и реализуя дендизм не как явление чисто социальное, а как явление художественное и эстетическое. Дендизм становится частью его поэтики.

Поэтому сводить дендизм к явлению лишь социальному или политическому, как это делают большинство исследователей, означает игнорировать самое суть и истоки этого культурного феномена. Дендизм — это не просто определенная манера поведения, направленная

на защиту уязвимого положения аристократа, и не только самотворчество как способ противостояния обществу и попытка создания элитарного коммуникативного кода. Для зрелого Пушкина, как, впрочем, и для зрелого Байрона, чисто социальный дендизм был уже пройденным этапом<sup>1</sup>. Пушкин возвращает дендизм в сферу искусства и художественного вкуса.

Своими истоками дендизм как манера поведения, в основе которой лежат определенные эстетические и этические принципы, восходит к чрезвычайно влиятельной книге Бальдассаре Кастильоне (1478—1529) «Придворный» («Cortegiano»; 1524), над которой он работал около 15 лет, хотя и хвастал, будто написал ее всего лишь за пару недель, и которая со времен Ренессанса стала не просто одним из важнейших документов в истории ренессансного гуманизма, но и пособием по поведению придворного и дворянина. По мнению историков Ренессанса, от Якова Бурхарда до Дениса Хэя включительно, именно книга Кастильоне наиболее способствовала распространению по Европе ценностей и принципов итальянского Ренессанса, ключевыми из которых являются понятия индивидуальности и возможности моделирования собственного поведения<sup>2</sup>. В своей книге Кастильоне ввел и разработал два понятия, ставшие центральными для истинного придворного и позднее денди, — «грация» (*grazie*), которая применялась им не к религиозной сфере в смысле милости и дара Божия, а к сфере поведения, и «спреццатура», или раскованность (*sprezzatura*). Трудно переводимое и емкое понятие «спреццатура» означающее «делать что-либо, не придавая значения», «ненарочито», «небрежно», «без аффектации», «без усилия» и *all'improviso*, хотя и было использовано Кастильоне впервые применительно к манере поведения, заимствовано им из сферы искусства. Кастильоне формулирует основной закон хорошего вкуса следующим образом: «Я открыл одно универсальное правило, которое, мне кажется, более всякого другого имеет силу во всем, что бы люди ни делали или ни говорили: насколько возможно, избегать, как опаснейшего подводного камня, аффектации и, если воспользоваться, может быть, новым словом, выказывать во всем своего рода раскованность (*sprezzatura*), которая бы скрывала искусство и являла то, что делается и говорится, совершаемым без труда и словно бы без раздумывания. Отсюда, полагаю я, в основном и проистекает грация. Поскольку всякий знает, каких трудов требуют необычные и хорошо исполненные действия, то легкость в них вызывает величайшее восхищение; и, наоборот, когда силятся и, как говорится, лезут из кожи вон, то это оставляет весьма неприятное впечатление и заставят невысоко ценить любой поступок, сколь значителен он ни был бы. Можно сказать посему, что истинное искусство то, которое не кажется искусством; и ни на что другое не нужно употреблять таких стараний, как на то, чтобы его скрыть: ибо если оно обнаружится, то полностью лишает доверия и подрывает уважение к человеку. Помнится, я как-то читал, что некоторые очень прославленные ораторы древности в чис-

ле прочих своих хитростей пытались внушить всем мысль о том, что они совершенно несведущи в науках; и, утаивая свои знания, они делали вид, будто выступления их составлены чрезвычайно просто, скорее в соответствии с тем, что предполагает природа и истина, нежели старательность и искусство; ведь если бы оно открылось, то заставило бы народ усомниться, нет ли обмана с их стороны. Словом, вы видите, что если искусство и настойчивое старание выйдут наружу, то любую вещь это лишает грации»<sup>3</sup>.

Концепция спреццатуры, таким образом, развивалась по спирали: возникнув в сфере искусства, она стала применяться к анализу поведения и, под влиянием книги Кастильоне, еще больше укрепилась в сфере искусства как искусствоведческий термин. Уже около 1600 г. для композиторов спреццатура стала техническим термином, обозначающим новый стиль в пении, а в теории искусства термин «спреццатура» был введен Лудовико Дольче в его диалоге «L'Agentino» (1557). Идеи и понятия Кастильоне в применении к искусству были далее развиты в одной из самых влиятельных книг в истории искусства — в жизнеописании итальянских художников Джорджо Вазари. Говоря о Тициане, Вазари отмечает, что «хотя многим и кажется, что картины Тициана исполнены без всякого труда, на самом же деле это не так, и они ошибаются, ибо можно разглядеть, что вещи его не раз переписаны и что труд его несомненен. Этот способ работы разумен, красив и поразителен, так как картина благодаря тому, что скрыты следы труда кажется живой и исполненной с большим искусством»<sup>4</sup>. В XVIII в. теоретик искусства Луиджи Ланци использовал термин «спреццатура» для описания стиля художников Возрождения, особенно Джорджоне.

Ренессансные принципы спреццатуры и грации воплощены и у Франсиса Бэкона, критиковавшего тех, кто прикладывает слишком много усилий и, таким образом, теряет «грацию, которая должна быть естественной и непринужденной», и в «Мыслях о воспитании» Локка, настаивающего на легкости и непринужденности, и в крайне влиятельной книге XVIII в. «Письма сыну» Лорда Честерфилда (1774), являвшегося большим поклонником Кастильоне. Именно у Честерфилда можно прочесть об изящных манерах, залогом которых являются легкость и непринужденность (*grace, gracefulness, effortless superiority*). Честерфилд перенес критерии для определения идеального поведения с придворного на джентльмена и стал, таким образом, аналогом Кастильоне для XVIII в. Также не случайно, что у Даниэля Дефо, написавшего трактат «*Eru Complete English Gentleman*» было две копии Кастильоне<sup>5</sup>. От Честерфилда же и Дефо ведет прямая линия к английскому денди и джентльмену. Таким образом, знаменитый английский денди Джорж Браммел (или Бо Браммел), ставший классическим образцом и эталоном элегантности для англичан и французов начала XIX в. и воплощавший идеал превращения жизни в произведение искусства, опирался на принципы поведения, утвержденные еще Кастильоне.

Итак, к началу XIX в., то есть к моменту возникновения дендизма, понятия грации и спреццатуры вполне укрепились не только в отношении идеального поведения джентльмена, но и в применении к определенному стилю в искусстве. Кастильоне описал то, что в литературе было воплощено в произведениях Ариосто, Тассо, Пульчи и других итальянских писателей эпохи Возрождения<sup>6</sup>, оказавших огромное, вполне документированное и изученное влияние на Байрона и, через посредство Байрона, на Пушкина<sup>7</sup>. Любопытно, что в своей статье о Байроне, которого он всегда сурово критиковал, знаменитый английский критик Вильям Хазлитт отметил в стиле Байрона именно его спреццатуру и грацию.

В искусстве же идеи Кастильоне реализовались и у Микеланджело, и у Тициана, и у Рембрандта, написавшего, кстати, копию со знаменитого портрета Кастильоне кисти Рафаэля. Известный теоретик искусства Эрнст Гомбрих так описывает сдвиг в художественном стиле, связанный с Ренессансом: «Ясно, что здесь формируется совершенно новая идея искусства. Это искусство, в котором умение художника намекать дополняется умением аудитории понимать такие намеки. Филистеры, понимающие все буквально, исключаются из этого круга. Они не понимают магии спреццатуры, ибо не научились пользоваться своим воображением для заполнения пробелов. Им не хватает определенного интеллектуального настроения, чтобы распознать в непринужденных мазках „небрежной работы“ те образы, которые задумал художник: менее всего они способны оценить тайное искусство и ловкость, спрятанные за кажущимся отсутствием старательной отделки»<sup>8</sup>.

Итак, основными составными частями спреццатуры — как стиля поведения, так и художественного стиля — являются небрежность, простота, иллюзия незаконченности, иллюзия спонтанности, легкость, поза безразличия, невозмутимость, непринужденность, сдержанность и легкая провокация или поддразнивание.

Именно к этим эстетическим ценностям стремился в своей поэзии Пушкин, за что снискал славу поэта, пишущего легко и непринужденно, еще при жизни. Вспомним отзыв М. А. Дмитриева на поэзию Пушкина в журнале «Атеней» за 1828 г.: «Едва ли кто писал стихами на русском языке с такой легкостью, какую замечаем во всех стихотворениях Пушкина. У него не приметно работы: все непринужденно; рифма звучит и выкликает другую; упрямство синтаксиса побеждено совершенно: стихотворная мера нимало не мешает естественному порядку слов. Дарование редкое»<sup>9</sup>.

## II

«Евгений Онегин» одновременно является произведением о дендизме, то есть романом, изображающим определенную эстетику поведения героев и моделирования личности, и *воплощающим дендизм*, то

есть грацию и спрециатуру как основной элемент поэтического стиля. Таким образом, концепция дендизма позволяет сочетать метапоэтические и изобразительные аспекты произведения, то есть проблемы литературы и проблемы жизни. Дендизм Онегина, то есть его стиль поведения, обсуждался довольно часто, по крайней мере начиная с Л. Гроссмана. Поэтому мы будем в основном рассматривать не спрециатуру Евгения, которая так подробно изображается Пушкиным в первой главе романа, или петербургской светской богини Татьяны — в последней, и не дендизм самого Пушкина, то есть его поведения, как это делал, например, Ю. М. Лотман, а спрециатуру автора-повествователя, то есть то, как основные принципы дендизма отражаются в самой форме романа. Через образ автора-рассказчика и посредством спрециатуры своего поэтического стиля Пушкин противопоставляет социальному дендизму дендизм чисто эстетический, дендизму поведения — дендизм художественного творчества и поэтического стиля. Как и в случае с художниками Возрождения, рассчитывающими на определенную аудиторию посвященных, способных оценить «магию спрециатуры», Пушкин рассчитывает на узкий круг изошренных знатоков (единомышленников), способных понять намеки и недомолвки, различить за небрежными и крупными мазками — «собранием пестрых глав» — его план и оценить мастерство автора за видимостью незаконченности и неотделанности.

Понятие *небрежности*, то есть одного из основных элементов спрециатуры, обыгрывается автором уже в посвящении, начиная с определения своего труда как «собрание пестрых глав», «небрежный плод моих забав». Автор словно не придает значения достоинствам своего произведения. Ссылки на небрежность обрамляют пушкинский роман в стихах. В конце романа, как и в начале, автор-повествователь опять напоминает читателю о своей поэтической «небрежности»: «Кто б ни был ты, о мой читатель <...> / Прости. Чего бы ты за мной / Здесь ни искал в строфах небрежных...» (гл. 8, XLIX).

Понятие небрежности у Пушкина явно маркировано, оно является одним из ключевых аспектов пушкинской стилистики не только в «Евгении Онегине», но и во всем его творчестве и касается как особой манеры поведения, так и особой манеры поэтической речи<sup>10</sup>. Причем небрежность манер осознается Пушкиным как атрибут хорошо воспитанного дворянина (ср. в «Записках бригадира Моро де Бразе»: «...Моро писал свои сочинения с небрежной уверенностью дворянина» (X, 295) или в отрывке «Гости съезжались на дачу»: «Я скажу, например, — продолжал русский с видом самодовольного небрежения, — корень дворянства моего теряется в отдаленной древности...» (VIII (1), 42).

Важно, однако, что понятие «небрежность» используется Пушкиным не только в описании непринужденности и свободы движения,

одежды и поведения, а применительно к достоинствам поэзии. Так, в своих «Заметках на полях» о стихотворении Батюшкова «Таврида» он пишет: «По чувству, по гармонии, по искусству стихосложения, по роскоши и небрежности воображения — лучшая элегия Батюшкова» (XII, 263). Поэму Федора Глинки «Карелия, или Заточение Марфы Иоанновны Романовой» он хвалит именно за небрежность рифм и слога: «Небрежность рифм и слога, обороты то смелые, то прозаические, простота, соединенная с изысканностью <...> — все дает особенную печать его произведениям» (XI, 110). По-видимому, говоря о небрежных рифмах Глинки, Пушкин имеет в виду его неточные рифмы, то есть тип усеченной и составной рифмы, широко вошедшей в употребление только к началу XX в. (*летом—одето, вдруг—дух, злато—ароматом, вдруг—слух, домах—у нас, проказы—четвероглазых, что же—поможет* и т. п.), которые в контексте школы «гармонической точности» и в пору господства точной рифмы воспринимались именно как спрежатура, изящная небрежность<sup>11</sup>. Сочетания «небрежная лира» или «небрежная кисть» используются Пушкиным как для определения его собственной поэзии, так и для художников, вызывающих его одобрение<sup>12</sup>. Так, в «Руслане и Людмиле» он соединяет свою «небрежную лиру» с традицией легкой поэзии:

Милее по следам Парни  
Мне славить лирою небрежной  
И наготу в ночной тени,  
И поцелуй любви нежной.

(IV, 54)

В своем раннем стихотворении «Моему Аристарху» (1815), обращенному к профессору литературы и риторики Н. Ф. Кошанскому и словно формулирующему основные принципы дендизма и спрежатуры в поэзии, Пушкин называет себя наследником «веселых граций»: «И я — неопытный поэт — / Небрежных ваших рифм наследник...» (I, 155). Говоря о своем стихотворстве, Пушкин пытается в этом шутовском послании снизить значение своего поэтического призвания. Он называет свои стихи «ветренными», свой гений «бедным», старается создать иллюзию, что они пишутся без всякого усилия («плоды веселого досуга», «В таком ленивом положеньи / Стихи текут и так и сяк» — I, 154) и потому полны отступлений от строгого канона. Противопоставляя себя стереотипу страстного романтического поэта, который беснуется по ночам, сверкает очами под воздействием неодолимого вдохновения и потом сидит «три ночи сряду», чтобы высидеть «трехстопный вздор», Пушкин настаивает на легкости и непринужденности своей лиры (ему понятно «непринужденное упоенье» Грессе (1709—1777), автора шутовской поэмы о попугае «Вер-Вер»). Стихи Пушкин не пишет, а «кропает» и «марает» и создает их без труда, импровизирует, в основном на досуге:

Вполглаза дремля — и зевая,  
 Шапеля в песнях призывая,  
 Пишу короткие стихи,  
 Среди приятного забвенья  
 Склонясь в подушку головой,  
 И в простоте, без украшенья,  
 Мои слагаю извиненья  
 Немного сонною рукой.

(I, 154)

Так, очевидно, что своего рода диссимуляция легкости, ирония, и необходимость контроля над эмоциями и крайностями «высокого» романтизма были важны для Пушкина еще до так называемого «укрощения романтизма» (термин Верджила Немояну). Когда искусство стихосложения в целом достигает высокого уровня в определенном кругу, тогда простое умение рифмовать теряет свою ценность: «Так пишеть (молвить не в укор) / Конюший дряхлого Пегаса / Свистов, Хлыстов или Графов, / Служитель отставной Парнаса» (I, 153). Он отказывается от отделки и чрезмерной отточенности, следуя примеру легкой поэзии:

Анакреон, Шолье, Парни, —  
 Враги труда, забот, печали <...>  
 О вы, любезные певцы,  
 Сыны беспечности ленивой,  
 Давно вам отданы венцы  
 От музы праздности счастливой,  
 Но не блестящие дары  
 Поэзии трудолюбивой.

(I, 154—155)

Диссимуляция легкости, непринужденности и небрежности в искусстве сохраняются Пушкиным на протяжении всей его творческой жизни. В своей статье «Вольтер», написанной в 1836 г., говоря о переписке Вольтера с де Броссом, которого он называет одним из «замечательнейших писателей прошедшего столетия» (XII, 75), Пушкин перечисляет как раз те свойства, которые характерны для искусства спреццатуры, изложенного Кастильоне в его «Придворном»: «Ученость истинная, но никогда не отягощенная педантизмом, глубокомыслие, шутливая острота, картины, набросанные с небрежением, но живо и смело, ставят его книгу выше всего, что написано было в том же роде» (XII, 75).

Итак, очевидно, что непринужденность и небрежность обладают для Пушкина эстетической ценностью и сознательно культивируются им в его творчестве. В «Евгении Онегине» эффект небрежности и стилистика спреццатуры достигаются целым рядом приемов, которые включают в себя шутливое обращение к читателю, многочисленные ссылки на непоследовательность и небрежность повествования («Про-



тиворечий очень много, / Но их исправить не хочу» (гл. 1, LX), использование лексики, направленной на снижение серьезности значения своего произведения, структурные особенности романа (т. е. его фрагментарность и обыгрывание симметрии), ироническое использование рифмы и создание собственно онегинской строфы. Остановимся подробнее на некоторых из этих элементов спрещатуры.

Иллюзия небрежности достигается, разумеется, не только и не столько авторскими ремарками и признаниями, но и самой организацией романа, с его многочисленными лирическими отступлениями, кажущейся болтливостью и пропущенными строфами (в этом Пушкин явно следовал примеру «Беппо» и «Дон Жуана» Байрона). Впечатление фрагментарности создается и за счет незаконченных или пропущенных строф или даже глав, и — на уровне сюжета — за счет внезапного появления супруга Татьяны, которое ведет к неожиданному завершению романа. Это вполне сознательный прием, направленный на создание иллюзорной незаконченности и недоработанности, то есть той же самой иллюзии, которая присутствует на полотнах Хальса или Рембрандта. Искусство незаконченности возводится поэтом в эстетический идеал:

Блажен, кто праздник жизни рано  
Оставил, не допив до дна  
Бокала полного вина,  
Кто не дочел ее романа  
И вдруг умел расстаться с ним,  
Как я с Онегиным моим.

(Гл. 8, LI)

Заканчивая свой роман, поэт говорит об искусстве незаконченности. Недопитый бокал, недочитанный роман, способность вовремя уйти, расстаться, остановиться или закончить, не расставив все точки над «i», — вот истинное искусство спрещатуры, законченность незаконченности.

Напротив, точность, отшлифованность, законченность производят, согласно Кастильоне и мастерам спрещатуры, впечатление нарочитости, преднамеренности, деланности, чрезмерной гладкости, а потому искусственности. Искусство отличается от искусственности именно иллюзорной незавершенностью, простотой и легкостью. По словам Кастильоне, «одна только невымученная линия, один только мазок кисти, положенный легко, так что кажется, будто рука, не ведомая никакой выучкой и искусством, сама собой движется к своей цели соответственно намерению художника, — с очевидностью доказывает совершенство мастера, о каковом каждый судит затем согласно своему разумению»<sup>13</sup>.

Знаменитым примером дендизма и спрещатуры в поведении является искусство небрежно повязать галстук, то есть сознательное допущение и даже культивирование некоторого несовершенства на фоне

строго соблюдаемой в остальном формы. В одном из английских стихотворений той поры — стихотворении Ричарда Карлайла (1790—1843) — как раз говорится об искусстве небрежно повязать галстук, что стало классическим примером истинного дендизма. Герой тратит долгие часы на то, чтобы повязать галстук так, как будто он был повязан в спешке.

My neckcloth, of course, forms my principal care,  
For by that we criterions of elegance swear,  
And costs me, each morning, some hours of flurry,  
To make it appear to be tied in a hurry.

(Мой галстук, безусловно, составляет главный предмет моих забот, ибо именно им мы, эталоны элегантности, клянемся; он стоит мне каждое утро многих часов суеты, направленной на то, чтобы он казался повязанным в последнюю минуту.)

Иронический отклик на эту тему мы встречаем и в «Графе Нулине» Пушкина:

Восстав поутру молчаливо,  
Граф одевается лениво,  
Отделкой розовых ногтей  
Зевая, занялся небрежно,  
И галстук вяжет непрележно...

(V, 11—12)<sup>14</sup>.

Незначительное отступление от нормы, легкий изъясн («неправильный, небрежный лепет, / Неточный выговор речей») — это то, что придает особую прелесть как светским красавицам, так и произведениям искусства.

Не дай мне Бог сойтись на бале  
Иль при разъезде на крыльце  
С семинаристом в желтой шале  
Иль с академиком в чепце!  
Как уст румяных без улыбки,  
Без грамматической ошибки  
Я русской речи не люблю.

(Гл. 3, XXVIII)

И Пушкин бравирует тем, что вводит в свой поэтический язык не только разговорные слова и просторечья, но и обилие галлицизмов и англицизмов:

Но панталоны, фрак, жилет,  
Всех этих слов на русском нет;  
А вижу я, винюсь пред вами,  
Что уж и так мой бедный слог  
Пестреть гораздо б меньше мог  
Иноплеменными словами...

(Гл. 1, XXVI)

Ярким примером спреццатуры является то, как Пушкин играет с рифмой. Очевидно, что в банальной, многократно употреблявшейся рифме смысловое значение понижено. И Пушкин откровенно смеется над рифмами «любовь—кровь», «камень—пламень», «сладость—младость» или «морозы—розы»:

И вот уже трещат морозы  
И серебрятся средь полей...  
(Читатель ждет уж рифмы розы,  
На, вот возьми ее скорей!)

(Гл. 4, XLII)

Но использование избитой рифмы является в данном случае особенным поэтическим щегольством. Разумеется, только невзыскательный читатель ждет рифмы «морозы—розы». Бросая в лицо читателю именно эту рифму, Пушкин одновременно иронизирует над недостаточно искусственным читателем и бравирует своей свободой использовать рифму, казалось бы противоречащую хорошему вкусу. То, что в любом другом контексте выглядело бы как банальность, возводится поэтом в особый изыск, который может себе позволить только настоящий денди. Воистину хорошим вкусом оказывается не отказ от банальности, а умелое ее использование<sup>15</sup>.

Но самым ярким примером спреццатуры является сама онегинская строфа. Думается, что лучше всего онегинскую строфу можно определить как *диссимуляцию сонета*. По наблюдениям Эдварда Станкевича, онегинская строфа сочетает в себе две формы сонета — шекспировский сонет и итальянский сонет Петрарки, то есть 14 строк с разным способом их разделения на три катрена и куплет (пуант) или два катрена и два терцета<sup>16</sup>. С формальной точки зрения онегинская строфа близка к сонету, но сонет представляется Пушкину хотя и прекрасной, изящной формой, но слишком строгой, слишком совершенной, слишком отточенной и как бы нарочитой, а потому он словно пытается обмануть читателя и представить сонет не сонетом, а чем-то другим. Проводя аналогию с небрежно повязанным галстуком денди, можно сказать, что Пушкин слегка развязывает туго затянутый узел сонета. Теперь в нем нет жесткого разделения на катрены, терцеты и куплеты. Пушкин применяет самые разнообразные способы рифмовки, но при этом строго придерживается выбранной схемы. Более того, используя перенос (enjambement), Пушкин нарушает ощущение законченности и самодостаточности сонетной формы. См., например, enjambement от строфы XXXIX к XL или XV—XVI в восьмой главе. Примеров аналогичного использования переноса достаточно много.

Форма сонета, по словам Пушкина, — «стесненная» (ср.: «Певец Литвы в размер его стесненный / Свои мечты мгновенно заключал» — III (1), 214). Поэтому тем важнее создать в нем ощущение свободы, легкости, непринужденности, небрежности. Приближая строгую форму к разговорной речи, как за счет использования разговорной лекси-

ки, так и за счет четырехстопного ямба и свободного синтаксиса, поэт достигает особого изыска поэтической речи своим щегольским использованием сонетной формы. Как небрежно повязанный галстук выглядывает щегольством только на безупречном костюме, так и иллюзия легкости и непринужденности особенно нужны в «естественном» размере, то есть в строгой форме сонета.

Как справедливо отмечала еще Лидия Гинзбург, «Пушкин любил пробовать себя в схватке с ограничениями. Для него стеснительная традиция — это вроде мрамора и гранита, которые надо одолеть, создавая <...>. Отвергая эффекты, Пушкин искал эффект преодоления ограничений и рождавшуюся в этой победе иллюзорную легкость»<sup>17</sup>. Здесь следует добавить, что для Пушкина важно не только преодоление «мрамора» предмета, но и обнаружение его фактуры. Как Микеланджело, стремившийся высвободить в своей скульптуре пластическую форму из мраморной глыбы, сохранял при этом элементы формы первоначального блока (вспомним его рабов), так и Пушкин оставляет элементы (или иллюзию) шероховатости в созданной им стихотворной форме.

В заключение отметим, что если онегинская строфа является квинтэссенцией пушкинского дендизма и его владения искусством спреццатуры, то героиня романа является музой спреццатуры. Она олицетворяет строгость и одновременно непринужденность онегинской строфы<sup>18</sup>. «Стесненному» размеру сонета соответствует «утеснительный сан» канона светского поведения, твердой форме стиха — твердое следование правилам светской игры. Эволюции Татьяны, то есть ее превращению из уездной барышни в «законодательницу зал» соответствует эволюция пушкинской музыки, которую поэт наконец выводит в свет во всем ее блеске, строгости и совершенстве:

И ныне музу я впервые  
 На светский раут привожу;  
 На прелести ее степные  
 С ревнивой робостью гляжу.  
 Сквозь тесный ряд аристократов,  
 Военных франтов, дипломатов  
 И гордых дам она скользит;  
 Вот села тихо и глядит,  
 Любуясь шумной теснотою,  
 Мельканьем платьев и речей,  
 Явленьем медленным гостей  
 Перед хозяйкой молодою  
 И темной рамою мужчин  
 Вкрут дам как около картин.

(Гл. 8, VI)

Параллель между формой поведения и формой поэзии здесь особенно очевидна. Теснота, утесненность и ее преодоление характеризуют как блестящее общество аристократов (придворных франтов-ден-

ди), так и строгую форму стиха — сонет или онегинскую строфу. Характерно, что понятие «тесный» постоянно сопутствует определению Пушкиным как светских собраний, так и формы сонета<sup>19</sup>. Спреццатура — это то, что превращает придворного в денди или «причудницу большого света» в «законодательницу зал», а сонет — в онегинскую строфу<sup>20</sup>.

### Примечания

<sup>1</sup> В этом смысле Онегин для него точно так же олицетворяет прошлое поэта, как и Ленский. И наивный, «высокий», романтизм Ленского, и социальный дендизм Онегина таят в себе опасность вырождения в пародию на западные модели. Это, однако, не означает, что Пушкин полностью отвергает романтизм как явление литературное или дендизм как явление социальное и политическое. Он делает прямо противоположное: он защищает романтизм от «романтизма» и дендизм от «дендизма».

<sup>2</sup> См.: *Hay D. The Italian Renaissance in its historical background.* Cambridge, 1961. О проблеме самотворчества (self-fashioning) подробнее см.: *Greenblatt S. Renaissance Self-Fashioning.* Chicago, 1980.

<sup>3</sup> Сочинения великих итальянцев XVI века. СПб., 2002. С. 212.

<sup>4</sup> *Вазари Дж.* Жизнеописания знаменитых живописцев. СПб., 1999. С. 218.

<sup>5</sup> Одним из самых известных примеров в литературе является роман Бульвера Литтона «Пела, или Приключения джентльмена», книга, как известно, хорошо знакома Пушкину. Но между Литтоном и Кастильоне тянется мостик и к Тассо, и к Ариосто, и к Монтеню, и, конечно же, к английской традиции — от Джорджа Путенхэма (теоретика поэзии и современника Шекспира) до Франсиса Бэкона и Байрона. Так, Путенхэм рекомендовал поэтам писать так, чтобы их «мастерство казалось естественным, а не результатом учебы или труда».

<sup>6</sup> Известно, что Тассо, будучи придворным, был большим поклонником Кастильоне. В своих диалогах Тассо говорит о «испреццатура кортежиана». Будучи сам придворным, Тассо часто возвращался к проблемам, поставленным Кастильоне. Так в диалоге, *Malpighi* (1583), герой, чьим именем назван диалог, хвастается, что знает Кастильоне наизусть.

<sup>7</sup> Сам Байрон возводил комический стиль «Беппо» и «Дон Жуана» к поэмам Пульчи и Ариосто. Для Байрона «душа такой строфы заключается в ее вседозволенности» (*Byron's letters and journals: In 11 vols.* London, 1976. Vol. VI. P. 208). О влиянии на Байрона итальянской поэтической традиции см.: *Hobsbaum Ph.* *Byron and the English Tradition // Byron J. Wrath and Rhime.* London, 1983. P. 45—52.

Сравнению «Онегина» с «Беппо» уделено несколько работ, включая недавнюю книгу Н. В. Драгомирецкой (А. С. Пушкин. «Евгений Онегин»: Манифест диалога — полемики с романтизмом. М., 2000. С. 83—121). Однако эти работы не уделяли достаточного внимания влиянию комической итальянской поэзии, и поэтике спреццатуры в частности. Поэтому такие аспекты «Беппо», как болтливость повествователя, его афишируемая неспособность контролировать повествование и справиться с собственной музой, поддразнивание читателя, легкий, игривый юмор, — во многом обязаны поэтике спреццатуры. Пушкин в 1824 г. заметил по поводу «Евгения Онегина»: «она писана строфами, едва ли не вольнее строф „Дон Жуана“»<sup>8</sup>. Это чернович письмо К. А. Бестужеву от 8 февраля 1824 г. (XIII, 388). Томашевский определил стиль «Евгения Онегина» как «стиль непринужденной беседы» (см.: *Томашевский Б. В.* Пушкин: В 2 кн. М.; Л., 1956. Кн. 1: (1813—1824). С. 606—607).

<sup>8</sup> *Gombrich E. H.* *Art and Illusion.* Princeton, 1969. P. 195.

<sup>9</sup> Цит. по: Пушкин в прижизненной критике. 1828—1830. СПб., 2001. С. 49.

<sup>10</sup> Как истинный денди, который, кстати, описывается весьма схожим с историческим денди Бо Браммелем, проводящим часы за своим туалетом, тщательно одеваясь, моясь, чистя зубы и щеки, Онегин все делает «небрежно»: «В сердечных письмах так небрежен» (гл. 1, X), Ольгу ведет, «скользя небрежно» (гл. 5, XLIII). Существенно, что Татьяна в конце романа поражает Онегина именно небрежностью манеры: «Кто ей внушил и эту нежность, / И слов любезную небрежность?», «Кто б смел искать девчонки нежной / В сей величавой, в сей небрежной / Законодательнице зал?» (гл. 8, XXVIII).

<sup>11</sup> Примеров много. Ср.: «Должно заметить, что чем ближе подходит он к настоящему времени, тем искреннее, небрежнее и сильнее становится его рассказ» (XII, 19).

<sup>12</sup> В стихотворении, обращенном, по всей видимости, к А. Илличевскому, известному среди друзей Пушкина искусством рисования, Пушкин называет его кисть небрежной:

Дитя Харит и вображенья,  
В порыве пламенной души,  
Небрежной кистью наслажденья  
Мне друга сердца напиши...

(I, 174)

<sup>13</sup> Сочинения великих итальянцев XVI века. С. 215.

<sup>14</sup> Пушкин, согласно воспоминаниям Алексея Вульфа, культивировал небрежность даже в Михайловском и учился небрежности у Байрона, хотя, как подчеркивает Вульф, эта небрежность была только кажущейся, ибо «Пушкин относительно туалета был щепетилен» (Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. СПб., 1998. Т. 1. С. 419).

<sup>15</sup> Аналогичным образом Пушкин бравирует своим использованием банальной рифмы «сладость—младость»:

Мечты, мечты! где ваша сладость?  
Где, вечная к ней рифма, *младость*?  
Ужель и вправду наконец  
Увял, увял ее венец?

(Гл. 6, XLIV)

<sup>16</sup> См. статью Ростислава Евдокимова-Вогака, подробно разбирающую онегинскую строфу как форму русского сонета: Пушкинский «Езерский», сонет и сонетный венок // Альманах 2001. Проза и поэзия США, России, Канады, Израиля, Эстонии. 2001. С. 169—181.

<sup>17</sup> Гинзбург Л. Я. О лирике. М., 1997. С. 29—30.

<sup>18</sup> «Равнодушная княгиня», «неприступная богиня», Татьяна одновременно и «простая дева, с мечтами, сердцем прежних дней». Между изображением Пушкиным Татьяны и самой формой романа — необычайное сходство. Татьяна олицетворяет собой пушкинский идеал небрежной стесненности, сдержанной энергии («Где, где смятенье, составанье?» — гл. 8, XXXIII; «Свободно дома принимает, / В гостях с ним молвит слова три, / Порой одним поклоном встретит, / Порою вовсе не заметит: / Кокетства в ней ни капли нет — / Его не терпит высший свет» — гл. 8, XXXI). Перед удивленным Онегиным Татьяна предстает как своего рода сонет, как твердая и совершенная форма:

Как изменилася Татьяна!  
Как твердо в роль свою вошла!

Как утеснительного сана  
Приемы скоро приняла!  
Кто б смел искать девчки нежной  
В сей величавой, в сей небрежной  
Законодательнице зал?  
И он ей сердце волновал!

(Гл. 8, XXVIII)

<sup>19</sup> См. об Онегине: «Он оставляет раут тесный». Автор-рассказчик о балах: «Люблю я бешеную младость, / И тесноту, и блеск, и радость, / И дам обдуман-ный наряд» (гл. 1, XXX).

<sup>20</sup> Обращаясь к светским дамам, не достигшим совершенства дендизма и не владеющим искусством спецтатуры, Пушкин критикует их как раз за чрезмерную точность и отпугивающее совершенство:

Причудницы большого света!  
Всех прежде вас оставил он;  
И правда то, что в наши лета  
Довольно скучен высший тон; <...>  
К тому ж они так непорочны,  
Так величавы, так умны,  
Так благочестия полны,  
Так осмотрительны, так точны,  
Так неприступны для мужчин,  
Что вид их уж рождает сплин.

(Гл. 1, XLII)

В. В. Орехов

(Симферополь, Украина)

### «ПОЛТАВА» А. С. ПУШКИНА И «МАЗЕПА» В. ГЮГО: НЕВСТРЕЧНЫЕ ТЕЧЕНИЯ

5 апреля 1828 г. А. С. Пушкин начал поэму о Мазепе, которую писал с перерывами до сентября того же года. Хотя поэма именовалась «Полтавой», в читательском сознании она неизбежно должна была связаться с известной поэмой Байрона «Мазепа» (1817). Учитывая бесконечные споры критиков о «подражаниях Байрону» в южных поэмах<sup>1</sup>, Пушкин, конечно, обдумывал, каким образом внешне оформить отношение своего нового произведения к поэме Байрона.

К этому времени А. С. Пушкин преодолел влияние Байрона<sup>2</sup>, и «Полтава» имеет совершенно оригинальный сюжет, разрешение темы и поэтику, порой сводимую к «прагматическому изложению»<sup>3</sup> исторических событий. Поэма Байрона послужила для поэта источником

осмысления личности Мазепы в гораздо меньшей степени, нежели исторические документы. Однако Пушкин не отграничивается от Байрона совершенно и вводит эпиграф из текста байроновского «Мазепь», имеющий широкий историко-философский смысл, лишь контекстуально связанный с личностью гетмана.

В этом угадывается авторский расчет. Читатель, по воле автора, с первых строк должен был уловить связь «Полтавы» с поэмой Байрона: *ожидать*, что связь эта разовьется в сюжете и поэтике, а *найти* произведение совершенно не байроновского плана. Это несоответствие между ожидаемым и прочитанным, видимо, по мысли Пушкина, должно было акцентировать внимание на его уходе от байроновских традиций. Новая интерпретация образа Мазепы, впрочем, предупреждалась предисловием к первому изданию «Полтавы»: «Некоторые писатели хотели сделать из него (Мазепы. — В. О.) героя свободы, нового Богдана Хмельницкого. История представляет его честолюбцем, закоренелым в коварстве и злодеяниях...» (V, 335).

Тем не менее осенью 1830 г., через полтора года после издания поэмы, Пушкин почувствовал необходимость дать публике дополнительные разъяснения, которые он включил в неопубликованный полностью при жизни цикл «<Опровержений на критики>». В 1831 г. эти разъяснения были отдельно опубликованы в альманахе «Денница» и ныне фигурируют под названием «<Возражение критикам „Полтавы“>». «В „Вестнике Европы“, — писал Пушкин, — заметили, что заглавие поэмы ошибочно и что, вероятно, не назвал я ее „Мазепой“, чтоб не напомнить о Байроне. Справедливо, — но была тут и другая причина: эпиграф. Так и „Бахчисарайский фонтан“ в рукописи назван был „Харемом“, но меланхолический эпиграф (который, конечно, лучше всей поэмы) соблазнил меня» (XI, 165).

Иными словами, Пушкин тактично дает понять, что из байроновского сочинения он взял лишь то, что касается исторического осмысления войны, а не личности гетмана. Но, видимо, не надеясь, что мысль его будет понята с полуслова, Пушкин продолжает: «...критики упомянули, однако ж, о Байроновом Мазепе; но как они понимали его! Байрон знал Мазепу только по Вольтеровой Истории Карла XII. Он поражен был только картиной человека, привязанного к дикой лошади и несущегося по степям. Картина конечно поэтическая <...>. Но не ищите тут ни Мазепы, ни Карла, ни сего мрачного, ненавистного, мучительного лица, которое появляется во всех почти произведениях Байрона, но которого (на беду одному из моих критиков) как нарочно в Мазепе именно и нет. Байрон и не думал о нем: он выставил ряд картин одна другой разительнее — вот и все, но какое пламенное создание!» (XI, 165).

Здесь же Пушкин излагает собственную интерпретацию личности гетмана-изменника: «Мазепа мог долго помнить обиду московского царя и отомстить ему при случае. В этой черте весь его характер, скрытый, жестокий, постоянный» (XI, 164—165). Любопытно, что в



черновом варианте статьи Пушкин намеревался добавить еще одну черту к характеру Мазепы: «мр<ачный>» (XI, 402), но отказался от последнего определения, видимо, не желая лишних параллелей с «байроновским героем».

Не включил Пушкин в печатный вариант «<Возражения критикам „Полтавы“>» и следующий пассаж: «„Полтаву“ написал я в несколько дней, долее не мог бы ею заниматься, и бросил бы все» (XI, 160). В черновике были еще два варианта этой фразы: а) «Поэму написал я в неделю»; б) «Поэму написал я в 2 недели» (XI, 405). В этом Пушкин лукавил, хоть и не без доли правды — основная часть поэмы действительно была написана очень быстро. Но указание на скорость, с какой писалась поэма, могло, во-первых, подорвать у читателей доверие к скрупулезности, с которой автор обрабатывал исторический материал, а во-вторых, снова вызвала бы нежелательную параллель с общеизвестной быстротой создания Байроном своих поэм. Так что фраза была исключена из окончательного варианта статьи.

А. С. Пушкин не просто уходил от байроновских традиций, тяготя к эпической полноте и достоверности исторических лиц и событий, — он преодолевал стереотип «ученика Байрона»<sup>4</sup>, укрепившийся в критической литературе и читательском сознании.

В мае 1828 г., в то самое время, когда шла работа над «Полтавой», В. Гюго написал поэму «Мазепа». Поэма В. Гюго была опубликована в его сборнике «Восточные мотивы» («Les Orientales») в 1829 г. — в год публикации «Полтавы».

Впервые к русской теме Виктор Гюго обратился в 1816 г. В третьем выпуске «Conservateur litteraire» было опубликовано его стихотворение («Discours...») на заданную Французской Академией тему. Между прочим, юный автор в нескольких стихах восторженно отозвался о Петре I. Характеристика царя, который «для того, чтобы просветить свои невежественные народы, спустился до их уровня», «учился сначала сам тем искусствам, которым он собирался их научить»<sup>5</sup>, выдержана в духе хвалебной оды, соответствует представлению о Петре Великом, созданному Вольтером, и не имеет ничего общего с тем, как Гюго оценивал личность Петра в дальнейшем своем творчестве.

Можно только догадываться, было ли упоминание о Петре I в стихотворении Гюго результатом серьезного осмысления или начинающий автор просто желал угодить мнению академиков, но то, что в ближайшие годы поэт интересовался вопросами, касающимися России, сомнения не вызывает. Уже в «Дневнике юного якобита 1819 года» (1819) Гюго излагает развернутое рассуждение о России, которое вряд ли являлось плодом сиюминутного впечатления.

Начинает Гюго с определения роли российского государства в современной европейской политике: Россия — один из трех «исполинов», «колоссов», наравне с Англией и Францией. И далее: «За одно столетие, с удивительной быстротой, выросло это молодое государство посреди старого материка. Его будущее чрезвычайно весомо для

наших судеб. Не исключена возможность, что „варварство“ России еще обновит нашу цивилизацию; и, быть может, сейчас русская земля растит свои дикие племена для наших просвещенных краев»<sup>6</sup>.

Важен вывод, заключающий последнее рассуждение: «Чтобы верно предугадать, чем станет этот народ, следует тщательно изучить, чем он был. Однако такая работа чрезвычайно трудна. <...> Прошлое этого народа так же туманно, как его небеса, и в его анналах, как и на его землях, перед вами подчас оказывается пустыня»<sup>7</sup>.

Очевидно, что российская история интересует Виктора Гюго и может найти отражение в его поэзии. Действительно, Россия упоминается уже в стихотворениях «Моему отцу» (1823) и «Два острова» (1825), правда, мельком — в связи с поражением Наполеона в московском походе. Первым и, по сути, единственным стихотворным произведением Гюго, основанным исключительно на материале российской истории, стала поэма «Мазепа».

Понятно, что поэт знал о личности гетмана из сочинения Вольтера («История Карла XII»), но каково было его отношение к вольтеровской книге в момент написания поэмы, сказать трудно: в «Дневнике юного якобита 1819 года» он раскритиковал Вольтера-историка, хотя и не так сурово, как это сделал Александр Дюма, который назвал в своем «Путешествии по Кавказу» «Историю Петра Великого» Вольтера «ожалким сочинением посредственного автора»<sup>8</sup>. Впрочем, Виктора Гюго не удовлетворяют и другие известные исследования о России. В том же «Дневнике юного якобита», в целом благожелательно отзываясь о «разысканиях г-на Клапрота» и Левека, он отмечает, что «тема эта все же дожидается настоящего историка»<sup>9</sup>. Так что Гюго, судя по всему, не был настроен строго соотносить свою интерпретацию личности Мазепы с трудами историков. Другое дело — Байрон. Его художественная обработка образа Мазепы, несомненно, должна была иметь влияние на Виктора Гюго. Французский поэт, как и А. С. Пушкин, взял слова Байрона («Away! Away!») в качестве эпиграфа к своей поэме.

Поэма Виктора Гюго не большая по объему: всего 23 строфы. Каждая строфа состоит из шести ямбических стихов, из которых два первые — шестистопные — связаны парной рифмой, третий и шестой — трехстопники — перекрестной рифмой. Четвертый и пятый стихи — тоже шестистопники с парной рифмой.

В поэме две части. Причем вторая часть состоит всего из шести строф и является как бы более энергичным повтором первой. Вторая часть выполнена в виде прямого обращения к легендарному дикому скакуну Мазепы. Попутно отметим, что М. Рудницкий в известном и довольно точном переводе поэмы Гюго на украинский язык<sup>10</sup> не передает эту, последнюю, особенность оригинала.

Так как русского перевода этой поэмы Гюго не существует, я предлагаю свой подстрочный и поэтический перевод, в котором попытался максимально верно передать стихотворный размер оригинала и стро-

фику, соблюдая тематическое соотношение стрóf перевода и подлинника. Некоторые логические и стилистические неувязки, которые бросаются в глаза читателю (например, «дикий круп» лошади, «племена Украины» и др.), усложненные или непривычные синтаксические конструкции также имеют целью точно передать структуру французского текста поэмы.

## МАЗЕПА

### I

*Итак, когда Мазепа, рычащий и плачущий, оказался с руками, ногами, боками, по которым задевает сабля, — со всеми связанными членами на горячем коне, вскормленном морскими травами, который сердится и брызжет огнем из ноздрей и из-под копыт;*

*Когда он извился, как рептилия, в этих узах; когда развеселил весьма бесполезной яростью ликующих палачей и когда, наконец, снова повалился на дикий круп с потом на челе, с пеной у рта и с кровью в глазах,*

*Раздается крик; и вот внезапно по долине конь и человек без передышки по зыбучим пескам, наполняя шумом пыльный вихрь, похожий на черную тучу, где извивается молния, летят одни с ветрами!*

*Они бегут. Проходят по долинам, как гроза, как буря, которая собирается в горах, как огненный шар; потом она не более чем черная точка в тумане, потом изглаживается, как клоч пены, в широком синем океане.*

*Они бегут. Пространство велико. В необъятную пустыню, в бесконечный горизонт, который постоянно возобновляется, они врываются вдвоем. Их бег, как полет, уносит их, и огромные дубы, города и башни, цепи черных гор колыхнутся вокруг них.*

*И пока несчастный с разбитой головой еще пытается освободиться, конь, который обгоняет морской ветер, испуганным скачком врывается в обширную, безводную, непроходимую пустыню, которая стелется перед ними песчаными холмами, как полосатый плащ.*

*Все колеблется и выкрашено в незнакомые цвета; проносятся леса, проносятся широкие облака, старый разрушенный донжон, горы, углубления которых сменяются долинами; и стада горячих кобылиц следуют за ними с сильным шумом.*

*И небо, по которому ползут уже вечерние тени, с океанами облаков, где тонут облака, и солнце, разрушающее их волны своим носом, катится по его ослепительному челу, вертясь, как колесо из мрамора с золотыми прожилками.*

*Его взгляд блуждает и горит, волосы разметаны, голова свисает, кровь окрашивает красным желтый песок и колючие кустарники; его раздувшиеся члены обвивает веревка и, как длинная змея, затягивает и множит узлы и раны.*

*Конь, который не чувствует ни удил, ни седока, все несется, а кровь все сочится и течет, плоть рвется в клочья. Увы! Вот уже горячих кобылиц, которые следовали за ним, распустил длинные гривы, сменяют вороны!*

*Вороны; филин с круглыми глазами, который волнуется; орел, которого спугнули с полей боя; орлан, монстр при неясном свете; скрытные совы и большой*

хищный гриф, который роется в боку у мертвецов, куда его красная и лысая шея вытягивается, как голая рука!

Все расширяют траурный полет, все покидают и одинокий каменный дуб и гнезда замка, чтобы следовать за ними. Он, окровавленный, растерянный, глухой к их радостным крикам, спрашивает, глядя на них: «Кто же там наверху разворачивает этот огромный черный веер?»

Спускается мрачная ночь без звездного платья. Рой злится и, как крылатая свора, следует за разгоряченным путником. Между собой и небом он видит их, как темный вихрь, потом теряет и неясно слышит во тьме их полет.

Наконец, после трех дней безумной скачки, преодолев застывшие потоки, степи, леса, пустыни, конь падает под крики тысяч хищных птиц, и его железное копыто, раздробив камень, гасит четыре свои молнии.

Вот распростертый несчастный — оборванный, нищий, весь испятнанный кровью более красной, чем клен в пору цветения. Туча птиц над ним кружится и замирает; не один горячий клюв стремится вонзиться в его голову, в его глаза, выжженные слезами.

Ну и так! Обреченного, который кричит и влачится, этот живой труп племена Украины сделают однажды князем. Однажды, засеяв поля непогребенными мертвецами, он воздаст широкими пастбищами орлану и грифу.

От его муки родится его дикое величие. Однажды он наденет накидку старых гетманов, великий в глазах людей; и, когда он будет проходить, эти люди из палаток, упав ниц, станут греметь в фанфары и прыгать вокруг него.

## II

Итак, когда смертный, которому покровительствует Бог, оказался живым привязанным к твоей роковой спине, гений, боевой горячий конь, и борется, увы! напрасно, ты подпрыгиваешь, ты уносишь его из реального мира, врата которого ломаешь своими стальными ногами.

Ты пересекаешь с ним пустыни, снежные вершины старых гор, и моря, и облачные мрачные края. И тысячи нечистых духов, которых поднимает на ноги вокруг путника, дерзкого чуда, твой бег, теснят, испугавшись, свои легионы.

Он пересекает единым взмахом твоих огненных крыльев все поля возможного и миры духовного; пьет из реки вечности; в бурную или в звездную ночь его волосы, перепутавшись с хвостами комет, пылают на челе небес.

Шесть лун Гершеля, кольцо старого Сатурна и полюс, окруживший свое чело северной зарницы, — он видит все; и твой неумолимый полет из этого безграничного мира ежесекундно удаляет от него идеальный горизонт.

Кто может знать, кроме демонов и ангелов, что перенес он, следуя с тобой; какие странные молнии сверкнули в его глазах; как он сгорит от горячих искр, увы! и сколько в ночи холодных крыл ударят по его челу?

Он в ужасе кричит; ты, неумолимый, продолжаешь скакать. Бледный, изнуренный, искривив губы, он со страхом подчиняется твоему изнуряющему полету. И каждый твой шаг, кажется, роет ему могилу. Но настает конец... Он бежит, летит, падает, и восстает король!

<Посвящается> А. М. Луи Буланже

## МАЗЕПА

Away! — Away! —

*Вурон. «Мазерра».*

Вперед! Вперед!

*Байрон. «Мазепа».*

### I

Так вот, когда Мазепа, и крича, и плача,  
Узрел, что телом всем повязан стал с горячим  
Он скакуном,  
С конем, который, вскормленный морской травой,  
Сердась, копытом сеял пламя под собою,  
Дышал огнем,

Когда извился в этих путах он змеею,  
Бесплодной яростью развеселил с лихвою  
Довольных палачей,  
И повалился, наконец, на круп он дикий —  
И пена на устах, и пот на его лице,  
Кровавый блеск очей —

Глас раздается — и одни в песках зыбучих,  
Наполнив шумом пыльный вихрь, подобный туче,  
Там, где горят,  
Извившись, молнии, вот духом вдруг единым  
И конь, и человек с ветрами по долинам  
Вперед летят!

Они бегут. Грозой проносятся в долинах,  
Как ураган, что в горных копится вершинах, —  
Огня клубок.

Потом уже — лишь точка темная в тумане,  
И тает позже в синем океане,  
Как пены клоч.

Они бегут. Даль широка. В неизмеримы  
Пустыни, в горизонт они недостижимый  
Врываются вдвоем.  
И как полет их бег. Стволы дубов огромных,  
И башни, города, и даль, и цепь гор темных  
Колышатся кругом.

Глава изранена, еще несчастный рвется,  
Конь, обгоняя ветр морской, несется,  
Влетает, трепеща,  
В пустыню знойную с забытыми путями,  
Что стелется волнистыми песками,  
Как полосы плаща.

И все колеблется, все в красках неизвестных.  
Разрушенный донжон, лес, шири туч небесных —  
Проносится все тут.

Ущелья черных гор чередуются с долами,  
А сзади кобылицы шумными стадами  
Ретивые бегут.

Уж тени вечера ползут по небосклону,  
И в море туч другие тучи тонут,  
И волны их легко  
Рвет солнце, в небесах сияющих гуляя,  
Как колесо, и поутинка золотая  
На мраморе его.

Власа разметаны, глава его свисает,  
Кровь — на песок, горящий взор блуждает.  
И жаля, и тесня,  
Веревка вьется по его распухшим членам,  
Узлы крепит и давит тяжким пленом,  
Как длинная змея.

Не чуя всадника с уздою, конь несется.  
Сочится кровь, и плоть в лохмотья рвется.  
Увы! Поднявшись ввысь,  
Сменили вороны уж кобылиц ретивых,  
Что, вислые пустив по ветру гривы,  
Вслед за конем неслись!

Вот вороны, орел, слетевший с поля брани,  
И совы, и орлан, как монстр, в полутумане,  
И филин боязлив,  
И тот, что в трупах шеей красной и нагою  
Копает, словно длинною рукою —  
Огромный хищный гриф.

Полет свой траурный все боле расширяют,  
За жертвой следуют и гнезда покидают  
На замках и дубах.  
Не слыша их, он слаб и неуверен,  
Глядит на них: «Кем этот черный веер  
Расстелен в небесах?»

Ночь опускается без звездного убора  
За путником в крови, как псов крылатых свора,  
Несется злобный рой.  
Их черный вихрь глазами ищет он напрасно,  
Во тьме лишь слышит их полет неясно  
Меж небом и собой.

Вот, наконец, на третий день безумной скачки,  
Пройдя и лес, и степь, и реки в зимней спячке,  
Пустыни без границ,  
Конь рухнул, раздробив ногою твердый камень  
И четырех его копыт погас вдруг пламень  
Под гомон тысяч птиц.

А он — измученный, несчастный, неимущий,  
Кровь пятнами на нем красна, как клен цветущий, —  
Лежит полунагой

Над ним кружат и замирают тучей птицы,  
И клювы жадные ждут в голову вонзиться  
В глаза, сожженные слезой.

Что ж, этот труп живой, который стонет ныне,  
Однажды князем племени на Украине  
Своим провозгласят.

Засеяв нивы незарыгтыми телами,  
Воздаст за то он щедро воронам с орлами,  
Что нынче не едят.

Величье дикое — от мук его кровавых  
Возьмет накидку гетманов он старых  
В глазах людей велик,  
И выйдут из своих палаток к нему люди,  
Обступит люд, греметь в фанфары будет,  
Пред ним склоняя лик.

## II

Напрасно смертный узы рвет неодолимы  
На роковой твоей спине, но все ж хранимый  
Господнею рукой.

Ты, гений, конь горячий, скачешь, улетаешь  
Из мира сущего, врата его ломаешь  
Ногой своей стальной.

Минуете моря и мрачные равнины  
Краев заоблачных, и древних гор вершины,  
Где белый снег лежит.

Злых духов тьмы тревожишь ты своим движеньем,  
И чудный странник дерзким появленьем  
Их легион страшит.

Он пьет из вечности реки; сквозь все границы,  
И через зримый мир, сквозь царства теней мчится  
На огненных крылах.

И ночью звездной или с бурными дождями  
Власа его, сплетясь с кометными хвостами,  
Пылают в небесах.

Он видит Гершеля шесть лун, Сатурна пояс.  
Он зрит: с челом гиперборейским дальний полюс  
В венке ночных зарниц.

И движет от него твой бег неутомимый  
Все дальше горизонт, лишь мыслью постижимый,  
В сем мире без границ.

Лишь знают ангелы о том иль духи злые,  
Что вынес он с тобой и молнии какие  
В его очах блеснут,

Как вспыхнет пламенем он в раскаленных искрах  
И сколько в ночь холодных крыльев быстрых  
Его чело хлестнут.

Он в ужасе кричит — ты мчишься, беспощадный.  
И будто каждый шаг — к его могиле холодной.  
Лик искажает боль,  
Без сил полету покоряется он в страхе,  
Но вот... Он мчит, летит и падает во прахе,  
И восстает король!<sup>11</sup>

Несмотря на то что поэма Гюго часто упоминается, когда речь заходит о русских связях французского поэта, более или менее развернутые суждения о ней у отечественных исследователей встречаются довольно редко. В книге «Южнорусские очерки и портреты» В. П. Горленко, сетуя, что «литература об Украине во Франции очень не велика», замечает: «У Гюго Мазепа не более, как марионетка, посаженная на пресловутую дикую лошадь. Вся поэма изображает из себя географический кошмар. Неукротимый конь, уносящий в степь Мазепу, „вскормлен морскими травами“ (*nourri d'herbes marines*). Он месется по „движущимся пескам“, как в хаосе, мелькают перед ним „города с башнями и длинные цепи мрачных гор“ (*villes et tours, monts noirs, lies en longues chaines*). Таковы были представления выдающегося поэта о степной Украине...»<sup>12</sup>

Добавим, что Гюго допускает в стихах не только «географический кошмар». Так, кровь Мазепы у него почему-то «более красная, чем клен в пору цветения» (*plus rouge que l'érable dans la saison des fleurs*), а народ, приветствующий Мазепу, одновременно успевает пасть перед ним ниц, греметь в фанфары и подпрыгивать вокруг него (*ces peuples de la tente, prosternes, enverront la fanfart éclatante bondir autour de lui*).

По сути, Виктор Гюго подменяет и национальный, и местный колорит нагромождением образов, присущих литературе неистового романтизма, исторический контекст совершенно игнорируя. Причем действие поэмы автор выносит со сцены конкретных политических и межличностных отношений в область абстрактного и магического перерождения личности. И сам герой поэмы, по выражению Д. С. Наливайко, «перетворяется на постынный компонент потока розкішних живописних кадрів, що йдуть один за одним»<sup>13</sup>.

Ясно, что украинские реалии представлялись молодому поэту весьма смутно.

Для него важнее аллюзии на европейское искусство — поэтому он берет эпиграф из «Мазепы» Байрона, а посвящает поэму французскому художнику, создавшему картину на сюжет, связанный с личностью Мазепы, Луи Буланже.

Возьмем на себя смелость предположить, что Виктор Гюго обратился бы к этой теме десятью—двадцатью годами позже, то есть в середине века. Могла ли бы тогда картина стать более реалистичной?



Русская тема звучит в творчестве Гюго довольно часто, но почти всегда — в связи с критикой российского самодержавия. В годы Крымской войны Россия вообще оказалась в центре внимания всей Европы и неоднократно упоминалась в политических выступлениях Виктора Гюго<sup>14</sup>. Размышления о московском походе 1812 г. подсказали поэту натуралистические эпизоды гибели наполеоновской армии в русских снегах («Искупление» (1852) и др.), и тогда Россия стала навевать ему скорее северные мотивы, нежели восточные. Не осталось и следа от его восторженного отношения к Петру Великому. В 1864 г. он написал: «Петр стремится достичь совершенства в ремесле палача; он упражняется в рубке голов; сначала он рубит только по пять голов в день; этого мало, но он проявляет усердие и доходит до двадцати пяти»<sup>15</sup>. Однажды, под влиянием очередного возмущения против деспотизма русского царя Александра, Николая или собственного императора, Гюго, пожалуй, мог бы развить в своем творчестве мотив противопоставления Мазепы Петру I. Со временем отношение Виктора Гюго к России изменялось то в лучшую, то в худшую сторону, но он никогда не был особенно сведущ ни в русской литературе, ни в российской истории.

Пушкин, конечно, читал поэму В. Гюго. В октябре 1830 г. в статье «<Об Альфреде Мюссе>» он отметил: «Важный Victor Hugo издавал свои блестящие, хотя и натянутые „Восточные стихотворения“ („Orientales“)» (XI, 175). О поэме «Мазепа» не сказано ни слова. Нет ни слова о «Мазепе» Гюго и в «<Возражении критикам „Полтавы“>», написанном в то же время.

Знакомясь с новым сборником Гюго, Пушкин, несомненно, должен был заинтересоваться актуальным для него названием. Пожалуй, он мог даже уловить едва заметные стилистические соответствия. Сравним, например, XVI строфу «Мазепы» со стихами из «Полтавы»:

И день настал. Встает с одра  
Мазепа, сей страдалец хилый,  
Сей труп живой, еще вчера  
Стонавший слабо над могилой.  
Теперь он мощный враг Петра.

(V, 52)

Или вспомним пушкинское описание скачки:

Верхом, в глуши степей нагих,  
Король и гетман мчатся оба.  
Бегут. Судьба связала их.  
Опасность близкая и злоба  
Даруют силу королю.  
Он рану тяжкую свою  
Забыл. Поникнув головою,  
Он скачет, русскими гоним,  
И слуги верные толпою  
Чуть могут следовать за ним.

(V, 60)

Возможно, эти чисто случайные переключки могли показаться Пушкину любопытными (если не курьезными). Но абстрагированный до предела сюжет французского «Мазепы», явная ставка на поэтический орнамент, небрежение к реалиям, конечно, не могли быть созвучны поискам русского поэта. Подходы к образу Мазепы у Пушкина и Гюго настолько различны, что разница практически исключает диалог между авторами (и текстами). Сколько нам известно, никто из критиков не сопоставлял две одновременно созданные поэмы, объединенные одним историческим персонажем. Слишком непохожее направление приняли мысли великих поэтов.

### Примечания

<sup>1</sup> См.: *Томашевский Б. В.* Пушкин. Кн. 1: (1813—1824). М.; Л., 1956; Кн. 2: Материалы к монографии (1824—1837). М.; Л., 1961.

<sup>2</sup> См.: *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978. С. 200—220.

<sup>3</sup> *Слонимский А.* Мастерство Пушкина. М., 1959. С. 274.

<sup>4</sup> *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. С. 203.

<sup>5</sup> *Алексеев М. П.* Виктор Гюго и его русские знакомства (Встречи, письма, воспоминания) // Лит. наследство. М., 1937. Т. 31—32. С. 792.

<sup>6</sup> *Гюго В.* Собр. соч.: В 15 т. Т. 14. М., 1956. С. 7.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> *Дюма А.* Кавказ. Тбилиси, 1988. С. 128.

<sup>9</sup> *Гюго В.* Собр. соч. Т. 14. С. 8.

<sup>10</sup> См.: *Борщак І., Мартель Р.* Життя і пориви великого гетьмана. Київ, 1991. С. 131—134.

<sup>11</sup> *Hugo V.* Oeuvres completes. Poesie. Paris, 1880—1882. V. 2. P. 179—185.

<sup>12</sup> *Горленко В. П.* Южнороссийские очерки и портреты. Киев, 1898. С. 133—134.

<sup>13</sup> *Напивайко Д. С., Шахова К. О.* Зарубіжна література ХІХ сторіччя. Доба романтизму: Підручник. Київ, 1997. С. 167.

<sup>14</sup> См.: *Орехов В. В.* Виктор Гюго о Крымской войне // Пилигримы Крыма-98: Международная научно-практическая конференция. Материалы. Симферополь, 1998. С. 131—143.

<sup>15</sup> *Гюго В.* Собр. соч. Т. 14. С. 382.

Т. А. Китанина

(Санкт-Петербург, Россия)

### ЕЩЕ РАЗ О «СТАРОЙ КАНВЕ»

#### (Некоторые сюжеты «Повестей Белкина»)

Известную цитату из «<Романа в письмах>» о вышивании новых узоров по старой канве давно принято считать пушкинской художественной программой, реализованной в «Повестях Белкина». Литера-

турным источникам белкинского цикла посвящено достаточно много исследований, и ближайшие источники основных сюжетных линий описаны весьма подробно<sup>1</sup>, поэтому на этот раз речь пойдет о другом. По-видимому, когда мы говорим о «старой канве», нужно иметь в виду не только прямые ассоциации с отдельными литературными произведениями, но и некоторые сюжетные парадигмы, существующие в культуре описываемого периода и вызывающие у читателя определенные сюжетные ожидания. Так, если герою предсказана гибель, а повесть закончится его свадьбой и благополучием, это будет нарушением сюжетных ожиданий для повести 20-х гг. XIX в., но, вероятно, не будет таковым для современного рассказа. Для того, чтобы оценить подобные сюжетные ожидания, нужно иметь статистику реализаций разных вариантов того или иного сюжета в данной литературной традиции. И если речь идет о достаточно устойчивых схемах, менее значимым (на сюжетном уровне) становится вопрос о том, читал ли тот или иной автор то или иное произведение, поскольку существующее в культуре клише, вероятнее всего, так или иначе существует в сознании писателя, принадлежащего этой культуре.

В этом сообщении мы остановимся на сюжетах о воспитании — одной из важных сюжетных парадигм пушкинского времени, следы которой просматриваются в трех белкинских повестях — «Станционном смотрителе», «Метели» и «Барышне-крестянке».

В 1810—1820-е гг. Россия переживала очередной период повышенного интереса к проблеме образования и воспитания детей. Этот интерес проявлялся на разных уровнях — от служебных записок о народном образовании до полемических статей в журналах<sup>2</sup>. Не осталась равнодушной к этой теме и литература: истории о правильном и неправильном воспитании и его результатах были очень распространены в России. За эти тридцать лет на русском языке было опубликовано более сорока повестей, реализующих подобные сюжеты. Причем двадцать из них напечатаны в «Вестнике Европы» Каченовского и «Библиотеке повестей и анекдотов», включавшей много текстов, ранее уже печатавшихся в «Вестнике Европы». Это не случайность. Французское Просвещение уделяло большое внимание проблемам воспитания и обучения и породило целые педагогические системы, не говоря уже о философских течениях, увлекавших, как и все новое, в первую очередь молодежь. Поэтому после Французской революции, когда пришло время осмысления происшедших событий и их причин, «философское» воспитание подверглось самым жестоким нападкам<sup>3</sup>. Слово «философ» стало ругательством, синонимом понятий «развратник», «безбожник», «негодяй»<sup>4</sup>. И пошла волна литературы, изображающей печальные последствия этого пагубного воспитания или невнимания родителей к воспитанию детей, что во многих случаях означало, что родители позволяют детям читать что попало. Одновременно эта литература стремилась продемонстрировать положитель-

ную программу — патриархальное и религиозное домашнее воспитание. Эту-то волну и подхватил «Вестник Европы».

До России волна воспитательных повестей докатилась с некоторым опозданием и пришлась ко двору, но несколько видоизменилась. Главным источником зла стали иностранные книги и учителя-иностранцы, которые развращают детей,водя их по театрам, садам и местам светских увеселений<sup>5</sup>. Иностранцам противостояли верные крепостные дядьки и няни, а также добродетельные родители, живущие в своих поместьях, вдали от столиц, и сами воспитывающие детей<sup>6</sup>.

Очевидно, что в сюжете о воспитании и его результатах заложены три простейших логических возможности выражения заданной идеи: можно изобразить *правильное* воспитание и его следствие — благополучие героя; можно показать *неправильное* воспитание и те несчастья, которые оно навлекает на героя; наконец, можно для убедительности (чтобы никто не усомнился, что дело именно в воспитании) показать рядом *оба варианта*.

Первый вариант сюжетно наименее продуктивен и в чистом виде встречается довольно редко<sup>7</sup>. Чаще он возникает в контаминации с сюжетом об обольщении, который и составляет ядро повести, тогда как история правильного воспитания отступает на второй план, мотивируя правильное поведение героини при попытке ее обольстить<sup>8</sup>. Начало «Станционного смотрителя» вызывает ожидание именно этого варианта сюжета: отец воспитывает любимую дочь в своей «смиренной, но опрятной обители», среди нравоучительных картинок, приучая ее вести хозяйство. То есть выполнены четыре основные условия «правильного» воспитания: скромность, родительское попечение, религиозные ценности, хозяйственные обязанности. Это ожидание поддерживается и названием повести, отсылающим к «Станционному смотрителю» Карлгофа (Славянин. 1827. № 7), где нарисована идиллическая картина жизни просвещенного смотрителя, чьи дети растут на лоне природы, под руководством доброго отца, который наслаждается тем, что должность дает ему возможность служить людям. Однако Дуня («маленькая кокетка») — не сельское невинное дитя. Она воспитана трактом, на котором выросла, знает свою красоту и умеет ею пользоваться для усмирения проезжающих. Она легко соглашается на тайный поцелуй в сенях, демонстрируя «неправильное» в рамках сюжета поведение по отношению к «обольстителю». Тем самым сюжетное ожидание не оправдывается еще до появления Минского и в дальнейшем повествовании используются уже другие сюжетные схемы — сюжет о воспитании в рамках этой повести исчерпан.

Второй вариант сюжета о воспитании — повести о неправильном воспитании и его пагубных последствиях. Все повести о неправильном воспитании в моей картотеке — русские, и во всех, как уже говорилось, неправильное воспитание — это воспитание иностранными учителями и книгами. Мальчикам они внушают непочтительное отношение к родителям, России и религии, девочкам — любовь к романам

и светским развлечениям. Мужской вариант сюжетно достаточно сложен, в то время как в женском варианте героиня, воспитанная на романах, подвергается опять же только одному испытанию — встрече с обольстителем<sup>9</sup>. Результат может быть один из двух: либо героиня становится жертвой обольстителя из-за своего неправильного воспитания, либо хорошее начало в ней берет верх над неправильным воспитанием и тогда она обретает счастье. Для второго финала ей необходима помощь добродетельного (и, конечно, выросшего в патриархальном семействе) жениха, выбранного родителями. В этих сюжетах (и в мужском и в женском варианте), в отличие от большинства тривиальных текстов того времени, любовь к неровне трактуется всегда отрицательно. В «Добром отце» Глинки для того, чтобы сбить юношу с пути истинного, учитель ведет его в театр на вольтеровскую «Нанину», в которой граф женится на крестьянке. Бедная возлюбленная или возлюбленный в этих текстах обычно оказываются авантюристами, увлекающими героев, воспитанных неправильными книгами, в свои сети. В любом случае попытка построить свое «романическое» счастье с неровней вопреки воле родителей приводит героев повестей о неправильном воспитании к несчастью (Глинка С. «Добрый отец»; Пучкова Е. «Эдуард и София, или Жертва страсти и обольщения»; Федоров Б. «Две повести в одной»). Начало «Метели» очевидно адресует к этому клише («Мария Гавриловна была воспитана на французских романах и, следственно, была влюблена»). В соответствии с сюжетными ожиданиями читателя, мысль обойтись без благословения «жестоким родителям» «понравилась романическому воображению Марьи Гавриловны», и результатом наивной веры героев в то, что жизнь тождественна романам, становится крушение. Однако во второй части повести происходит нечто, идущее вразрез с читательскими ожиданиями. Вместо того чтобы осознать свои ошибки (тем более в подчеркнутой атмосфере всеобщего послевоенного патриотизма), Марья Гавриловна вторую свою любовь строит вновь с ориентацией на французские романы. Но если в первой части герои не видят книжности своего поведения и искренне проживают свои роли, то умудренные опытом и обладающие тайной Бурмин и Марья Гавриловна второй части сознательно строят книжные положения и мизансцены и легко распознают цитатность в поведении друг друга. «Бурмин нашел Марью Гавриловну у пруда, под ивою, с книгою в руках, и в белом платье, настоящей героинею романа. После первых вопросов, Марья Гавриловна нарочно перестала поддерживать разговор, усиливая таким образом взаимное замешательство, от которого можно было избавиться разве только внезапным и решительным объяснением» (VIII, 85). Здесь уже герои демонстрируют полное падение с точки зрения нравоучительной литературы: они сознательно увлекают друг друга, заранее зная, что брак между ними невозможен. И именно на этом сверхнеправильном пути герои обретают неожиданное и, казалось, совершенно невозможное в их положении счастье.

Начало «Барышни-крестьянки» (описание противостояния двух соседей-помещиков — англомана Муромского и хозяйственного русского «медведя» Берестова) также готовит читателя к сюжету о гибельных последствиях, к которым приводит мода доверять детей иностранным гувернанткам, а имения — иностранным управляющим. Лиза к тому же еще «балованное дитя», чьи «поминутные проказы восхищают отца». Такое воспитание, с точки зрения логики рассматриваемых сюжетов, прямо ведет к гибели. Единственное, что может спасти подобную героиню, это жених, выращенный истинно русским патриархальным отцом. Однако оказывается, что воспитанная английской гувернанткой Лиза прекрасно умеет говорить «по-здешнему» (то есть по-крестьянски) и легко входит в роль русской крестьянки, в то время как сын «русофила» Берестова является в байроническом образе и не справляется с ролью камердинера. С другой стороны, Лиза первоначально заинтересовалась по рассказам именно «байроническим» Алексеем, а он влюбился в Лизу-крестьянку. Да и сами отцы, преодолев волею случая давнюю вражду, обнаружили, что им есть о чем поговорить, что вспомнить, и нашли друг друга вполне достойными не только дружбы, но и свойства. Принципиальное противостояние оказывается лишь прихотью, маской двух вполне русских помещиков. Таким образом, третий вариант сюжета о воспитании — «Две школы», где показываются рядом правильное и неправильное воспитание и их последствия, также оказывается перевернут и перепутан.

Итак, мы рассмотрели все три предложенные в начале возможности (правильное воспитание, неправильное, две школы), но не рассмотренной осталась еще одна сюжетная схема, тесно связанная с проблемой воспитания. Это сюжеты о *перевоспитании*. Здесь исходной ситуацией будет наличие у героя некоторого недостатка. Недостаток в таких повестях бывает трех типов: 1) глупое или опасное пристрастие или свойство у хорошего в принципе героя (героини); 2) герой (героиня) вообще развращенный человек; 3) герой не любит свою жену или невесту и изменяет ей. В зависимости от типа недостатка используются разные способы его исправления.

Нас интересует третий вариант недостатка — отсутствие у мужа или жениха любви к жене или невесте и его измена. В этих текстах перевоспитывается всегда мужчина и всегда одним способом — жена или невеста переодевается, перевоплощаясь в объект внимания неверного мужа, и, оставаясь неузнанной, вторично завоевывает его. Здесь сюжет о перевоспитании тесно переплетается с сюжетом о переодевании барышни крестьянкой или служанкой, распространенным в комедии и водевиле<sup>10</sup>, который к 1830 г. прочно обосновался в прозе, превратившись в клише<sup>11</sup>. Переодевание в повестях этого времени встречается в трех функциях: 1) героиня по не зависящим от героя причинам вынуждена скрываться под крестьянской маской (этот вариант нас сегодня не интересует); 2) потенциальная невеста испытывает жениха, чтобы узнать, способен ли он полюбить ее без богатства и по-

ложения; 3) перевоспитание. Посмотрим, как соотносится пушкинский текст с традиционными схемами. В традиционном варианте переодевания для испытания героиня преобразуется в *менее* привлекательный для жениха объект, заставляя его преодолевать трудности не только внешние (положение в свете), но и внутренние — нужно разглядеть за бедной (то есть непривлекательной, не украшенной) наружностью душевное богатство. Переодевание в этом случае противоположно соблазнению, основанному на внешнем блеске, поэтому в интригу, как правило, оказывается вовлечена добродетельная матушка («Сватовство наоборот» А. Лафонтена, «Счастливая недоверчивость») или, в крайнем случае, добрый отец («Миниатюрный портрет» А. Лафонтена) — гаранты невинности происходящего. Намеренно перевоплощаться в *более* привлекательный для героя объект, то есть *завоевывать* мужчину героиня могла лишь в том случае, если она уже имела неоспоримое право на его любовь — то есть была его женой или нареченной невестой. Здесь завоевание любви, как мы видели, — это акт перевоспитания, а не соблазнения, поэтому здесь допустимы любые превращения, даже крестьянки в дворянку, как в «Отеческом наказании» Панаева<sup>12</sup>. В повести Петра Макарова «Мнимая арапка» жена, оставленная мужем ради любовницы-креолки, перекрашивается в черный цвет и проникает к нему в роли африканской невольницы. В этом случае, поскольку герой хорошо знает героиню, она оказывается перед двойной задачей: стать привлекательной и остаться неузнанной. Для этого широко используется цвет: блондинка становится брюнеткой, белолицая — смуглой (или даже арапкой).

В «Барышне-крестьянке» идея переодевания приходит в голову героине после Настинного рассказа о том, как Алексей, который «не смотрит» на барышень, «уж слишком смотрел» на крестьянку Настю и «никого не обидел» из ее подруг («такой баловник!»). Таким образом, Лиза надевает костюм, в котором легче привлечь внимание и познакомиться с молодым Берестовым (и в котором с ней не будут «церемониться»). Тем самым нравоучительная мотивировка завоевания мужчины снимается, и затея предстает романической и несколько рискованной шалостью. О таких проказах не сообщают родителям — Лиза действует на свой страх и риск, поэтому вместо добродетельной маменьки около нее оказывается водевильная служанка-наперсница Настя. Только после завоевания героя сюжет поворачивает в сторону испытания — Лиза не открывает Алексею своей тайны, ожидая, чтобы он сделал предложение крестьянке. Это уже другой вариант сюжетного клише. Но и здесь нравоучительная мотивировка уступает место женскому тщеславию и книжной мечтательности («...самолюбие ее было втайне подстрекаемо темной, романической надеждою увидеть наконец тугиловского помещика у ног дочери прилучинского кузнеца» — VIII, 117). Только завоевав любовь героя, героиня до некоторой степени оказывается в позиции, дающей ей по законам клише право на это завоевание, — в позиции невесты. К моменту званого

обеда, на котором Лиза должна быть представлена молодому Берестову, речь о свадьбе еще не идет, но оба отца уже имеют в виду эту возможность. И тут сюжетное клише с переодеванием используется в третий раз, уже окончательно вывернутое наизнанку. Невеста переодевается, чтобы *не завоевать* любви жениха. Лиза, в соответствии с каноном, перекрашивается при втором «знакомстве» с Алексеем — но поскольку она уже любима в облиции смуглой крестьянки, то ее задача противоположна задаче ее литературных предшественниц: оставаясь неузнанной, она должна стать менее привлекательной — и она из «необычной» крестьянки превращается в «обычную» разодетую и кокетливую уездную барышню, на которых (она это уже выяснила) Алексей не обращает внимания. Теперь ее «светская» маска соответствует его маске «разочарованности в свете». То, что не удалось Алексею при первой встрече — «уравнять их отношения», назвавшись камердинером, — удастся Лизе при втором знакомстве.

Итак, мы видим, как Пушкин, задавая начальные ситуации, хорошо известные его читателям, провоцирует их на определенные сюжетные ожидания и каждый раз обманывает их самым неожиданным образом. Конечно, та группа сюжетов, о которой мы сегодня говорили, находится в «Повестях Белкина» на периферии, создавая лишь некоторые смысловые нюансы. Однако вопросы воспитания и связанные с ними литературные и культурные клише не раз вызывали ответные реплики в творчестве Пушкина. Вспомним хотя бы:

Monsieur l'Abbé, француз убогой,  
 Чтоб не измучилось дитя,  
 Учил его всему шутя,  
 Не докучал моралью строгой,  
 Слегка за шалости бранил,  
 И в Летний сад гулять водил.  
 (VI, 6)

### Примечания

<sup>1</sup> Берковский Н. Я. О «Повестях Белкина» (Пушкин 30-х годов и вопросы народности и реализма) // О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы: Сб. статей. М.; Л., 1960. С. 94—207; Вацуро В. Э. Повести Белкина // Пушкин А. С. Повести Белкина. М., 1981. С. 7—60. С. 325—368 — примеч., с. 369—373 — библиография; Вольперт Л. И. Пушкин и французская комедия XVIII века // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1979. Т. 9. С. 168—187; Маркович В. М. «Повести Белкина» и литературный контекст // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1989. С. 63—87; Хализев В. Е., Шешунова С. В. Литературные реминисценции в «Повестях Белкина» // Болдинские чтения [1984]. Горький, 1985. С. 28—45 и др.

<sup>2</sup> Например: О воспитании // В удовольствие и в пользу. 1811. Ч. 2. С. 170—179; О новой методе воспитания, изобретенной Песталоццием, швейцарским педагогом // Вестник Европы. 1806. Ч. 27, № 11. С. 183—204; О воспитании девиц // Амфион. 1815. Кн. 9. С. 40—48; О необходимости первоначального воспитания // Вестник Европы. 1820. Ч. 112, № 16. С. 183—204 и др.



<sup>3</sup> Ср., например: «Мы много веряемся методам, рассуждениям, анализам; мы хотим все объяснить и обо всем философствовать, и даже из грамматики делаем смешное наречие: вот действие философического ума! В учении *работа, употребление* делают все — тут нет времени для умствований» (О воспитании // В удовольствие и в пользу. 1811. Ч. 2. С. 177).

<sup>4</sup> Ср.: «Несчастная жертва новой философии от природы имела доброе сердце» (*Жанлис. Муж развратитель* // Вестник Европы. 1806. Ч. 29, № 17. С. 14); «Юлия, напитанная философическими правилами, час от часу более пленялась революциею» (Там же. С. 20); «Еще прежде революции сочинения *философов* поселили в нем величайшее презрение ко Франции» (Там же. С. 22); «Прилипчивая язва новой философии с невероятным стремлением разливалась в то время по Европе» (*Панаев В. Стихи и собака* // Благонамеренный. 1819. № 14. С. 77) и т. д.

<sup>5</sup> Ср.: «...но то ли еще стало, когда учителя и гувернеры начали бродить с ним по садам, завозить в театры и маскарады» (*Федоров Б. Две повести в одной* // Невский альманах на 1826 год. С. 291).

<sup>6</sup> *Глинка С. Добрый отец* // Глинка С. Русские исторические и нравоучительные повести. М., 1819. Ч. 1; *Глинка С. Добродетель побеждает мечты воображения* // Глинка С. Русские исторические и нравоучительные повести. М., 1820. Ч. 2; *Измайлов В. Обе школы, или Свет и уединение* // Вестник Европы. 1814. № 2—4; *Львов П. Дедовские кресла*. М., 1820; *Федоров Б. Две повести в одной*, и др.

<sup>7</sup> Например: *Шаликов П. И. Полина* // Повести князя Шаликова. М., 1819; *Глинка С. Здравомысл и Пленира, воспитатели своих детей* // Глинка С. Русские исторические и нравоучительные повести. М., 1819. Ч. 1.

<sup>8</sup> См., например, повесть неизвестного автора «Похищение» (Вестник Европы. 1812. № 14—15); *Г...в Д. Лиодор и Софья* // Вестник Европы. 1813. № 1—2 и др.

<sup>9</sup> *Пучкова Е. Эдуард и София, или Жертва страсти и обольщения* // Первые опыты в прозе Катерины Пучковой, М., 1812; *Глинка С. Добродетель побеждает мечты воображения*; *Измайлов В. Обе школы, или Свет и уединение*.

<sup>10</sup> О связи «Барышни-крестьянки» с комедийной традицией см.: *Вольперт Л. И. Пушкин и психологическая традиция во французской литературе*. Таллин, 1980. С. 154—164.

<sup>11</sup> Ср.: *Макаров П. Мнимая арапка* // Сочинения и переводы Петра Макарова. М., 1817; *Сарразен. Сплин, или Долина Лаутербрунн* // Вестник Европы. 1815. № 13—14; *Лафонтен А. Миниатюрный портрет* // Вестник Европы. 1826. № 14—16; <Б. а.> *Счастливая неверчивость* // Благонамеренный. 1822. № 25 и др.

<sup>12</sup> *Панаев В. И. Отеческое наказание* // Благонамеренный. 1819. № 8.

Сергей Давыдов  
(Миддлбери, США)

«НЕИЗЪЯСНИМЫ НАСЛАЖДЕНЬЯ»:  
ЭРОТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ И ЕДИНСТВО  
«МАЛЕНЬКИХ ТРАГЕДИЙ»

«В вопросе счастья я атеист», — заявил о себе Пушкин в ту осень, когда писались «Маленькие трагедии» (XIV, 123; подл. по-франц.). Болдинские «опыты драматических изучений» всецело посвящены

поискам человеческого счастья<sup>1</sup>. Герои «Маленьких трагедий» преследуют счастье путем удовлетворения некоего заветного, Эросом вдохновленного желания. Переходя от одной драмы в другую, *предмет страсти* — золото, музыка, любовь, жизнь — образовывал определенное *крецендо*. Поклоняясь своим кумирам, герои «Маленьких трагедий» пробуют возможность и пределы счастья перед лицом некой враждебной силы. Слова Моцарта: «Я весел... Вдруг: *виденье гробовое, / Незапный мрак, иль что-нибудь такое...*» (VII, 127) выражают суть этого конфликта, развивающегося как поединок между Эросом и Танатосом<sup>2</sup>. Во всех четырех трагедиях *Эрос* временно одерживает *победу* и герои устраивают *пир*. Но кощунственное поклонение кумирам лишает заветный предмет их страсти истинного, естественного назначения. Золото, музыка, любовь и жизнь становятся самоцелью, а жрецы, стяжая «*неизъяснимы наслажденья*», становятся жертвой своей порочной страсти.

Барон давно возвысил золото над любовью, но мы знаем, что было время, когда этот паладин пылал любовью к даме. К сожалению, ее «дар любви» — их распутный сын Альберт — только отравляет старость вдового отца. Золото вытеснило любовь, и старик-барон вкладывает в этот последний источник сладострастия все, что уцелело от его прежней мужской удалы. Он дожидается встречи со своими сундуками с пылом Дон Гуана или похотью Федора Карамазова, как будто предвкушая свидание «с какой-нибудь развратницей лукавой» (VII, 110). «Верные сундуки» Барона — это его подпольный гарем. Старик устраивает себе пир и, подступая к сундукам, впадает в «жар и трепет». Но «*вождеделение богатства*»<sup>3</sup> поворачивается вдруг неожиданной стороной:

Когда я ключ в замок влагаю, то же  
Я чувствую, что чувствовать должны  
Они <убийцы>, вонзая в жертву нож: приятно  
И страшно вместе.

(VII, 112)

В своем подпольном опыте Барон пытается совокупить наслаждение с преступлением — две вещи, несовместные в этическом пространстве «Маленьких трагедий». Он зажигает свечи перед сундуками-гробами и служит в своем склепе черную мессу. Реквием Барона включает в себя «Литанию» и «Вечную память» по тем, кто внес свою лепту в его сокровищницу.

Но блаженство Барона омрачает внезапное загробное видение: сын крадет ключи у трупа отца. Жажущий бессмертия Барон желал бы вернуться после смерти сторожевой тенью к своим сундукам. (В свою очередь, надежда сына на наследство также омрачена «гробовым видением»: «Цвел юноша вечер, а нынче умер / И вот его четыре старика / Несут на сгорбленных плечах в могилу» — VII, 105.)

Схоронив золото в «верных сундуках», скупой рыцарь отнял его не только у сына-расточителя, но изъял его из естественного экономического оборота.

Ступайте, полно вам по свету рыскать,  
Служа страстям и нуждам человека.  
Усните здесь сном силы и покоя,  
Как боги спят в глубоких небесах.

(VII, 112)

Лишив золото возможности размножаться, Барон оскотил предмет своей страсти: золото стало стерильным, неплодородным. Танатос одержал победу над Эросом и в экономическом смысле.

Сальери тоже вкусил любовь к женщине, но вместо потомка Изора ему оставила на память о себе яд. «Осьмнадцать лет» Сальери бережет этот «заветный дар любви» в ожидании достойного применения. Музыка давно вытеснила любовь, но и эта страсть, через которую бескрылый гений мнил обрести себе бессмертие, остается без взаимности. Страсть Сальери к музыке пропитана той же патологией, которая отравила и его любовь. Анатомическое вскрытие любимого предмета («Музыку я разъял, как труп» — VII, 123) доводится до апогея реальным убийством. (Барон лишь воображал это наслаждение.) Сальери убивает не только обожаемого музыканта, но и еще кое-что:

<...> и больно и приятно,  
Как будто тяжкий совершил я долг,  
Как будто нож целебный мне отсек  
Страдавший член!

(VII, 133)

Убийством любимого композитора и баловня Эроса Сальери совершил метафорическое самооскопление<sup>4</sup>. Логика перехода от вскрытия к убийству и самоувечью позволяет предположить, что Сальери намеревался совершить также и *самоубийство*<sup>5</sup>. Его слова: «Постой, / Постой, постой!.. Ты выпил!.. без меня?» (VII, 132) намекают на то, что Моцарт, осушив отравленную «чашу дружбы» один, отказал Сальери в этом последнем наслаждении (и спас его от двойного греха).

Барон и Сальери — гордые и одинокие скупцы, попытавшиеся изъять свои сокровища из общего оборота. Сальери возмущен, когда нищий скрипач играет мелодию из Моцарта: «Мне не смешно, когда маляр негодный / Мне пачкает Мадону Рафаэля» (VII, 126). Моцарт, в отличие от Сальери, — расточителен; он делится своим божественным даром и земным вином с посвященным так же, как и с чернью<sup>6</sup>. Осуждение Моцарта: «Наследника нам не оставит он. / Что пользы в нем?» (VII, 128) раскрывает только собственное творческое и физиологическое бесплодие Сальери. Моцарт же — истинное воплощение Эроса. Он гений, он счастливо женат, у него растет сын. Но в момент домашнего блаженства, когда отец резвится на полу со своим маль-

чишкой, входит «Черный человек» и заказывает Реквием. Тем не менее «виденье гробовое», равно как и сама смерть, не восторжествовали до конца: биологический отпрыск Моцарта жив, а музыка Моцарта продолжает раздаваться в австрийских театрах и кабаках и перелетает даже испанскую границу: следующая «Маленькая трагедия» открывается эпитафией из моцартовского «Дон-Жуана».

В «Каменном госте» золото и музыка уступают место еще более высокой ценности: «Из наслаждений жизни / Одной любви Музыка уступает» (VII, 145). Предмет страсти здесь эротичен в самом прямом смысле этого слова. Кажется, что всем — вакханкам и смиренным, женам и вдовам, мужьям и холостым, благочестивому монаху и даже могильной плите — выпала своя доля Эроса.

Однако не все благополучно под солнцем страстной Кастилии. Командор мертв, вдова его томится, а баловень Эроса чахнет в ссылке в холодной Франции. Дону Анну выдали против ее воли за богатого Командора, но, судя по всему, она обрела настоящую любовь, любовь, которая не кончается за гробовой доской: «...счастлив, чей хладный мрамор, / Согрет ее дыханием небесным / И окроплен любви ее слезами» (VII, 154). Командор вкусил райское блаженство в объятиях Доны Анны и знал, как им дорожить: «Он Дону Анну взаперти держал» (VII, 164). Охраняя свое сокровище, Командор был так же скуп, как Барон и Сальери по отношению к золоту и музыке. Но каким бы блаженным ни казался их союз, смерть прерывает это счастье. К тому же любовь Командора и Доны Анны не произвела на свет потомка, что намекает на бесплодность их Эроса. Когда Дона Анна овдовела, Командор заключил ее в кладбищенские стены, и, когда и этот «пояс верности» стал ослабевать под натиском Дон Гуана, каменный гость покидает могилу, чтобы отнять у посягателя свое добро.

Дон Гуану было отказано в загробной любви, которая досталась Командору, но зато ему выпала львиная доля любви земной. Страсть Барона и Сальери осталась без взаимности; для Дон Гуана же открыто каждое женское сердце. Не скупясь на песни и ласки, Дон Гуан содержит свой сераль в довольствии. В ссылке, окруженный холодными парижанками («куклы восковые» — VII, 138), он чахнет без страстных испанских красавиц. Он помнит все нюансы их прелестей, будь это последняя «в Андалузии крестьянка» (VII, 138) или красавица Инеза. Как ни парадоксально это звучит, Дон Гуан верен *всем* своим голубкам, живым и умершим, и любит возвращаться к ним в мыслях и наяву. Для своих любимиц он всегда незваный, но желанный гость. В любви Дон Гуан щедр, неревнив и так же расточителен, как Моцарт или Альбер. Истинный мастер выражать свой Эрос поэтическим словом, Дон Гуан слывет вдохновенным «импровизатором любовной песни» — ведь «и любовь — мелодия». В этом смысле он похож на Моцарта, «Влюбленного — не слишком, а слегка — / С красоткой...» (VII, 126—127). Лаура, понимающая толк в любви и песне, предпочитает его всем другим кавалерам, а вдова Дона Анна любезно принима-

ет его, как будто он никогда не убивал ее мужа и деверя и не губил многочисленных красавиц.

Тем не менее один вопрос все же остается открытым. Как поверить, что «покорный ученик» разврата, как он сам себя величает, в состоянии выйти из своей, освященной веками, роли и обрести впервые *истинную любовь*:

Мне кажется, я весь переродился.  
Вас полюбя, люблю я добродетель  
И в первый раз смиренно перед ней  
Дрожащие колена преклоняю.

(VII, 168)

Какова цена этим словам, когда он на одном дыхании готов отказаться от всех прежних привязанностей: «Ни одной доньне / Из них я не любил» (VII, 169). Д. Благой не поверил в эту любовь, а А. Синявский заявил, что, «любя всех (Дон Гуан. — С. Д.), никого не любил»<sup>7</sup>. Даже если театральные жесты Дон Гуана смахивают подчас на «трагедию романтического приема спасения через любовь»<sup>8</sup>, общепринято считать, что бывший развратник «искренне, даже благородно влюбился»<sup>9</sup>. Без этого условия трагедия бы не состоялась<sup>10</sup>.

Но какой бы искренней ни была эта *любовь*, в ней есть свой глубокий изъян. Любовь Дон Гуана — это любовь-вдохновение. Она является минутным восторгом и как таковая не в состоянии выйти за пределы чудного мгновения. На вопрос Доны Анны, давно ли он ее любит, Дон Гуан отвечает: «Давно или недавно, сам не знаю, / Но с той поры лишь только знаю цену / Мгновенной жизни, только с той поры / И понял я, что значит счастье» (VII, 157).

Любовь Лауры также прикована к мгновению. На вопрос Дона Карлоса, любит ли она Дон Гуана, Лаура отвечает: «В сию минуту? / Нет, не люблю. Мне двух любить нельзя. / Теперь люблю тебя» (VII, 147). Лаура и Дон Гуан — однолюбы, но только в пределах «мгновенной жизни». Как Фауст, Дон Гуан готов пожертвовать и самой жизнью ради прекрасного мгновения. Не дорожа жизнью («на жизнь я осужден»), он еще меньше печется о смерти. Подобно Лауре, отметающей мысль о старости («Тогда? Зачем об этом думать?»), Дон Гуан ведет себя так, будто смерти вовсе нет. За эту метафизическую негалантность смерть будет напоминать беспечному Дон Гуану о своем существовании, особенно в минуты наслаждения, и заразит его Эрос той же патологией, которая погубила его предшественников.

Серийное проникновение в сердца женщин находит свое отражение в сношениях Дон Гуана с мужчинами. Дон Гуан проколол Командора, «как стрекозу», и пронзил сердце Дона Карлоса, когда тот находился на пороге любовных восторгов с Лаурой. (За что с Дон Гуана взъездится равной мерой.) Наличие трупа действует на Дон Гуана как возбуждающее любовное средство<sup>11</sup>. «Дон Гуан. <...> (*Целует ее*). Лаура. Друг ты мой!.. / Пстой!.. при мертвом!..» (VII, 151).

Труп останется до рассвета у постели любовников невольным свидетелем их ласки.

Эрос Дон Гуана пропитан смертельной порчей. Любовные свидания с покойной Инезой происходили на кладбище, и, когда Дон Гуан вспоминает о ней, его любовь граничит с *некрофилией*.

Странную<sup>12</sup> приятность  
 Я находил в ее печальном взоре  
 И помертвевших губах <...>  
 <...> А голос  
 У ней был тих и слаб — как у больной <...>  
 Бедная Инеза.

(VII, 139)

На этом же *кладбище* развивается любовная интрига с Доной Анной<sup>13</sup>. Вид Доны Анны, рассыпавшей «черные власы» на бледный мрамор гробницы мужа, наполняет Дон Гуана эротическим восторгом. Приглашение мертвеца стать свидетелем грехопадения собственной вдовы входит в разряд тех самых «неизъяснимых наслаждений», обретаемых на стыке столкновения Эроса с Танатосом. Вся эта патология, придающая пикантность половому акту, не что иное, как последовательная попытка Дон Гуана «надружаться над таинством смерти, над ее властью и неизбежностью»<sup>14</sup>. Статуя, эта «конденсированная смерть»<sup>15</sup>, прерывает каменным рукопожатием кастрирующей десницы кульминационный момент романа Дон Гуана с Доной Анной — их «холодный, мирный поцелуй».

В этическом пространстве «Маленьких трагедий» прелюбодей и убийца, прикованный к «мгновенной жизни» и издевающийся над таинством любви и смерти, не допущен в ту заветную область, в которой Эросу дано преодолеть смерть. Поскольку Дон Гуан расточил свой дар любви в погоне за скоротечным и искаженным патологией желанием, Танатос опять восторжествует. Песни Дон Гуана будут продолжать жить, но их творец гибнет. Он и его любовницы остаются бездетными и передадут свою бесплодность, равно как и свое вдохновленное Эросом искусство, гулякам из последней «Маленькой трагедии» — «Пир во время чумы».

Пушкин закончил «Каменного гостя», не дав возможности вдове нарушить обет верности. В последней «Маленькой трагедии» вдовец Вальсингам и его сирые компаньоны уже успели нарушить все обеты. Глядя смерти в глаза, гуляки празднуют самый насущный и высокий предмет на шкале земных ценностей — жизнь, или то, что остается от нее. Пир среди трупов приводит к небывалому извержению творческого Эроса. Певцы, танцовщицы, поэты исполняют под руководством Председателя высокоартистический ритуал. Сам Вальсингам новоявленный поэт, «Гимн чуме» — его первый поэтический опыт. Прославляя земные наслаждения (музыку, поэзию, вино, любовь и саму жизнь) на краю могилы, пирующие нарушили освященный веками пиетет перед смертью и ее тайнами. Выйдя за пределы *добра* и

зла, они надеются обрести в этом «запределье» «неизъяснимы наслажденья» и, быть может, бессмертие. Никакой гость — званый или незваный, каменный или другой — не в силах остановить это дионисийское пиршество, последнее убежище Эроса от смерти.

Несмотря на то что ряды пирующих редеют, они делают вид, что смерти нет. Так, они предлагают выпить за пустое кресло Джаксона «веселым звоном рюмок, с восклицаньем, / Как будто б был он жив» (VII, 175). Но Председатель отметаёт эту нелепую уловку (за мертвых не чокаются) и предлагает более дерзкий способ, как укротить страх и *околпачить смерть*. В «Гимне чуме» он предлагает своим последователям отведать дикое наслаждение путем слияния со стихией гибели.

Есть упоение в бою,  
И бездны мрачной на краю,  
И в разъяренном океане,  
Средь грозных волн и бурной тьмы,  
И в аравийском урагане,  
И в дуновении Чумы.

Все, все, что гибелью грозит,  
Для сердца смертного таит  
*Неизъяснимы наслажденья* —  
*Бессмертья*, может быть, залог!  
И счастлив тот, кто средь волненья  
Их обретать и ведаť мог.

(VII, 180—181;  
курсив мой. — С. Д.)

Логика, стоящая за этим призывом, — чистейший софизм: если в земной жизни одна только смерть бессмертна, то обрести бессмертие возможно лишь через слияние с ее стихией.

Игнорируя призыв священника прекратить «безбожный пир» и спасти свои души для вечной жизни, Вальсингам повторит метафизическую ошибку Дон Гуана, вызвавшего смерть на свой любовный пир. Вальсингам авторитетом Председателя призывает своих последователей продолжать пир среди заразы (что уменьшает их шанс выжить) и грозит проклясть тех, кто последует за священником (лишая их надежды на христианское бессмертие). Трагедия Председателя заключается именно в том, что этот жрец-самозванец, возможно, прекрасно понимает, как это когда-то понимал и Великий Инквизитор, что «за гром обретут лишь смерть».

Но до поры до времени пир продолжается, и Эрос торжествует. Пирующие поэты, музыканты, любовники пытаются продлить на глазах у смерти земные наслаждения. Но кутеж среди трупов, по-видимому, уже заразил их Эрос смертоносной патологией, и он не способен более преодолевать смерть. Эта способность Эроса была хорошо известна их предкам. Проститутка Мери поет шотландскую балладу о какой-то давней чуме. Героиня баллады Дженни умоляет возлюблен-

ного не приближаться к ее телу, не касаться «уст умерших» и покинуть селение: «И когда зараза минет, / Посети мой бедный прах; / А Эдмонда не покинет / Дженни даже в небесах!» (VII, 177).

Для пирующих рай Дженни давно утерян, и мудрость предков остается неслышанной. Бесшабашная бравада сменила благоговение предков перед смертью. Не страшась чумы, гуляки обнимают трупы родных («Труп матери, рыдая, обнимал») и отдаются наслаждениям на глазах умерших. Вальсингам объясняет священнику, что он «здесь удержан <...> / И ласками (прости меня Господь) / Погибшего — но милого создання... / Тень матери не вызовет меня / Отселе — поздно...» (VII, 182). Он желает «скрыть это зрелище» от «очей бессмертных» умершей жены Матильды. В последних, самых страстных и страшных, строках «Гимна» чума оборачивается девой, исполненной желанием: «И Девы-Розы пьем дыханье, — / Быть может — полное Чумы!» (VII, 181). Совокупление со смертью, эта последняя попытка Эроса «попрать смертью смерть», — обречена на гибель. Стяжатели «неизъяснимых наслаждений» бесплодны, их общество бездетно и обречено на вымирание. Победа Танатоса завершилась.

Во всех «Маленьких трагедиях» происходит поэтический суд над стяжателями «неизъяснимых наслаждений», но происходит он уже за сценой, в ненаписанном «пятом действии» каждой трагедии. Незримый герой этого подразумеваемого пятого акта — *совесть*. Виновники изгнаны из своего земного «райка» и навсегда отлучены от предмета вождения. Смерть отстраняет *Барона* от золота, а вина Альберта за причастность к отцеубийству, возможно, исказит радость от земного наследства. Но произойдет это уже после падения занавеса. До смертного часа своего *Сальери* будет мучим сомнением о совместимости «гения и злодейства». Наказание *Дон Гуану* — смерть и, если верить традиции, — адские муки. Физическая смерть — самый правдоподобный исход для героев «Пира во время чумы». Если подняться на ступеньку выше, от физики к метафизике, то перспектива земного бессмертия путем стяжания «неизъяснимых наслаждений» меркнет перед возможностью потери вечной жизни и рая, в существовании которых Председатель не сомневается. В конце пьесы Вальсингаму является умершая жена Матильда, «познавшая рай» не только в объятиях своего мужа, но и там, куда его «падший дух не достает уже». Но это уже другая, воистину дантовская тема, выходящая за пределы настоящей работы<sup>16</sup>. Закончим тем, что пир продолжается, но уже без Председателя, «погруженного в глубокую задумчивость», о содержании которой мы здесь не станем гадать.

#### Примечания

<sup>1</sup> Д. Благой посвятил немало страниц теме счастья у Пушкина, а А. Ахматова обратила внимание на то, что слово «счастье» самое частое слово в «Маленьких трагедиях». См.: *Благой Д. Д.* Социология творчества Пушкина. М., 1931. С. 209—223; *Ахматова А. А.* О Пушкине. Л., 1977. С. 101—103. См. также:



Gregg R. The Eudaemonic Theme in Puškin's «Little Tragedies» // Alexandr Puškin: A Symposium on the 175-th Anniversary of His Birth / Ed. by A. Kojak, K. Taranovsky. New York, 1976.

<sup>2</sup> См.: Бем А. Л. Болдинская осень // О Пушкине: Статьи. Ужгород, 1937. С. 64—103; Terras V. Puškin Romanticism // Alexandr Puškin: Symposium II / Ed. by A. Kojak, et al. Columbus, 1980. P. 12; Monter B. H. Love and Death in Puškin's «Little Tragedies» // Russian Literature Triquarterly. № 3 (Spring). 1972. P. 206—214.

<sup>3</sup> Выражение принадлежит В. Александрову. См. его статью: Correlations in Pushkin's «Маленькие трагедии» // Canadian Slavonic Papers. Vol. 20. № 2 (June). 1978. P. 183.

<sup>4</sup> См.: Смирнов И. П. Психодиахронология: Психистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С. 30.

<sup>5</sup> См.: Айхенвальд Ю. П. Пушкин. М., 1908. С. 86; Вацуро В. Э. «Повести Белкина» // Пушкин А. С. Повести Белкина: 1830—1831. М., 1981. С. 50.

<sup>6</sup> Тем не менее нежелание Моцарта отдать «черному человеку» написанный для него Реквием свидетельствует о том, что и в Моцарте таится крупинка скупости. См.: Ермаков И. Д. Этюды по психологии творчества А. С. Пушкина: Опыт органического понимания «Домика в Коломне», «Пророка» и «Маленьких трагедий». М.; Пг., 1923. С. 174.

<sup>7</sup> Терц А. [А. Д. Синяевский]. Прогулки с Пушкиным. Лондон, 1975. С. 65.

<sup>8</sup> Monter B. H. Love and Death in Puškin's «Little Tragedies». P. 210.

<sup>9</sup> Gregg R. The Eudaemonic Theme in Puškin's «Little Tragedies». P. 189.

<sup>10</sup> См. сопроводительную статью Н. Котляревского в изд.: Пушкин. Соч.: В 6 т. / Под ред. С. Венгерова. СПб., 1909. Т. 3. С. 135—146; Бем А. Л. Болдинская осень. С. 95—96; Ахматова А. А. О Пушкине, и др.

<sup>11</sup> Благой Д. Д. Социология творчества Пушкина. С. 212—213; Терц А. Прогулки с Пушкиным. С. 70.

<sup>12</sup> В черновике: *дикую* (VII, 307).

<sup>13</sup> См.: Айхенвальд Ю. И. Пушкин. С. 90; Ахматова А. А. О Пушкине. С. 105.

<sup>14</sup> Gol'dštejn V. Puškin's «Mozart and Salieri» as a Parable of Salvation // Russian Literature. № 39. 1991 (North-Holland: Elsevier Science Publisher). P. 170.

<sup>15</sup> Терц А. Прогулки с Пушкиным. С. 73.

<sup>16</sup> Возможно, Пушкин назвал жену Вальсингама «бессмертным именем» Матильда вслед за Данте. Матильда — проводница Данте из Чистилища в Рай. См. об этом в нашей работе: *Metaphysical Topos and the Unity of the «Little Tragedies»* (в печати).

Юри Сугино  
(Осака, Япония)

## К ИССЛЕДОВАНИЮ АВТОБИОГРАФИЧЕСКИХ ЭЛЕМЕНТОВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПУШКИНА «ТАЗИТ» И «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»

Произведения Пушкина «Тазит» и «Медный всадник» имеют сходство по сюжетной линии развития любовной темы: в обоих произведениях любовь героев к возлюбленным девушкам не реализуется по каким-либо, не зависящим от них, причинам, в результате чего каж-

дый из них отрешается от своего общества либо общины. Хотя «Тазит» — незавершенная поэма, в черновом наброске есть продолжение сюжета: отец любимой девушки отказывает Тазиту при сватовстве, ссылаясь на то, что он не смог отомстить за своего брата, проклят и изгнан своим отцом, и разочарованный Тазит уходит от родного аула. А Евгений из «Медного всадника» теряет свою невесту из-за наводнения, сходит с ума, становится отверженным. Кроме этих совпадений в сюжетных линиях, некоторые исследователи отмечают текстуальные переклички между речью Тазита в сцене сватовства и монологом Евгения, мечтающего о женитьбе в канун наводнения<sup>1</sup>. На наш взгляд, в этих любовных трагедиях — «Тазите» и «Медном всаднике» — отражены горькие испытания, выпавшие на долю Пушкина в период его сватовства к Наталье Гончаровой на рубеже 1830-х гг.

Как отмечалось в нашей предыдущей работе, в «Медном всаднике» художественные образы, соотнесенные с образом зверя, играют важную роль в идейном замысле поэмы<sup>2</sup>. В поэме Евгений и природная стихия метафорически сравниваются с образом зверя, с которым Пушкин ассоциирует бунты и эпидемии. Эта ассоциация бунта установилась под влиянием двух пережитых им событий: путешествие по Кавказу в 1829 г. и холерные бунты, свирепствовавшие по всей России в 1830—1831 гг. Жестокая реальность кавказских мятежей и холерных бунтов оказывает большое влияние на общественно-политические взгляды Пушкина и приводит его к изучению документов о крестьянских восстаниях. Взгляды Пушкина на действительность становятся более трезвыми, и его мысль о глубокой пропасти между народом и царем проецируется на кульминацию «Медного всадника».

Раскрытие подспудной авторской ассоциации бунта и эпидемии с образом зверя не только дает нам ключ к разрешению многослойного строения поэмы как синтеза трех исторических эпох — 1770-х гг., периода декабристов и 1830-х гг., — но и проливает свет на автобиографические элементы в образе Евгения. В кульминации поэмы Евгений воплощает собой всех бунтовщиков восстаний прошлых времен, включая декабристов и самого Пушкина, а Медный всадник олицетворяет грозную царскую власть, в том числе и самодержавие Николая I, который беспощадно расправляется с декабристами и бунтовщиками. Кроме того, новое прочтение, с учетом подспудной авторской ассоциации, дает возможность полагать, что в основе нескольких сцен из «Медного всадника» лежат факты из личной биографии Пушкина, относящиеся к Болдинской осени 1830 г. Далее, стихийность безумного Евгения также имеет важное значение в разрезе изучения автобиографичности образов героев из произведений Пушкина. Сопутствующие погодные катаклизмы и метафорическое сближение с образом зверя, через которые выражается стихийность Евгения, — это отличительные черты, которые также просматриваются и в Тазите, и в образе поэта из пушкинских стихотворений. Поскольку на глубинно-смысловом уровне образ поэта ассоциативно связывается с

Пушкиным, можно утверждать, что эти общие черты характера Тазита, Евгения и поэта указывают на автобиографичность названных персонажей.

В настоящем докладе мы попробуем сначала выявить автобиографические элементы в образах Евгения из «Медного всадника» и Тазита из одноименной поэмы, потом рассмотрим, что именно в трагедиях неосуществленной любви отражает личные испытания, которые Пушкин выдержал, сватаясь к Наталье Гончаровой.

## 1

Сначала подойдем к анализу автобиографических аспектов в образе Евгения из «Медного всадника». Уже не раз говорилось, что в нем частично отражены и судьба, и характер самого Пушкина. Действительно, в тексте поэмы есть косвенные намеки на социальную и психологическую близость Евгения и Пушкина. Во-первых, Евгений так же, как и Пушкин, причисляется к потомкам угасающего боярского рода. Во-вторых, у Евгения поэтический характер. В поэме размышляющий о будущей жизни Евгений сравнивается с «поэтом» и упоминается, что в его опустевшей каморке поселится «бедный поэт».

Кроме того, прочтение поэмы с учетом подспудной авторской ассоциации показывает, что за двумя сценами из «Медного всадника» скрывается событие, которое Пушкин пережил осенью 1830 г. в Болдино. Судя по переписке того времени, Пушкин был заперт в Болдино, как на острове, окруженный холерой, и был на грани помешательства из-за беспокойства о задержанной в зараженной Москве Наталье Гончаровой. Столь затруднительное положение, в котором оказался поэт, он назвал «насмешкой, которую только могла придумать судьба» в письме от 30 сентября (XIV, 417; подл. по-франц.). Как сказано выше, в воображении Пушкина бунт и эпидемия ассоциируются с образом зверя, отсюда вытекает, что свирепая холера эквивалентна природной стихии по общности звериных черт. Если заменить холерное бедствие, которое поэт терпел в Болдино осенью 1830 г., наводнением, угрожающим сидящему на мраморном льве Евгению, то положение поэта совпадает во всех отношениях с положением героя. Евгений сидит на льве, как на острове, окруженный наводнением, и теряет рассудок из-за опасения за жизнь невесты. Автор называет это положение «насмешкой неба над землей» (V, 142). Итак, в сцене, где Евгений сидит на мраморном льве, просматривается личный пушкинский опыт. К тому же в поэме есть и другая сцена, в которой Пушкин отражает один из случаев, пережитых им осенью 1830 г. В «Заметке о холере» Пушкин пишет, что по пути к Наталье Гончаровой в Москву у одной переправы он столкнулся с несколькими мужиками в дубинах в руках. Поэт предложил им серебряный рубль, и они перевезли его (XII, 310). Отражение этого случая прослеживается в сцене, в которой Евгений дает перевозчику гривенник и переправляется через бурные

волны к острову, где живет его Параша. Таким образом, в двух вышеуказанных сценах холера и мужики, которые преграждали Пушкину путь к Наталье Гончаровой осенью 1830 г., спустя три года трансформировались в образ наводнения в «Медном всаднике», которое также является помехой для встречи Евгения с Парашей.

Обратимся к стихийности Евгения, которая подчеркивается его общностью с природной стихией и сходством с образом зверя. Припомним первое появление Евгения в «Медном всаднике», где герою сопутствует осенняя непогода так же, как герою в «Езерском». Сильный дождь, ветер и бурные волны, которые метафорически оттеняются звериными чертами, являются постоянным шумовым фоном при изображении одинокого героя, вплоть до момента бунта. Не только природная стихия, но и образ Евгения метафорически сближается с образом зверя: о безумном Евгении, который живет полузвериной жизнью, у Пушкина сказано «ни зверь ни человек» (V, 146). Далее, следует отметить, что вовсе не случайно во время наводнения Евгений оказывается сидящим на мраморном льве. Лев в данном контексте — это и образ зверя, ассоциирующийся с бунтовщиком, и символ королевской Швеции. Как и орел, лев является царским животным не только в творчестве Пушкина, но и в общекультурной традиции. Именно Евгений, как смелый бунтовщик против царского самодержавия, удостаивается образа льва, означающего достойного соперника русского царя<sup>3</sup>.

Мы усматриваем в соединении Евгения с природной стихией и его сближении с образом зверя автобиографические черты, ибо эти признаки показательны для образов поэта в стихотворениях Пушкина. Например, в стихотворениях «Пророк» и «Поэт» образ поэта дан в качестве стихийного и дикого существа, которое способно находить общий язык с предметами и явлениями из мира природы, и сравнивается с образом орла, олицетворяющего благородство и гордое одиночество.

К тому же примечательно, что образ поэта, характеризующейся в стихотворении «Поэт» следующими словами: «Бежит он, дикой и суровой, / И звуков и смятенья полн, / На берега пустынных волн, / В широкошумные дубровы...» (III, 65), — напоминает образ Петра I, который изображается во вступительной части «Медного всадника». Можно сказать, что в произведениях Пушкина общность с природной стихией атрибутируется таким необыкновенным фигурам, как бунтовщик, поэт и преобразователь Петр I.

## 2

Перейдем к Тазиту, который сравнивается с образом зверя и имеет такое же влечение к природной стихии, как и Евгений. Во-первых, Тазит, который никак не может приспособиться к родной среде, представляет собой нечто столь же необычное, как и животное среди людей. Он сравнивается с прикормленным оленем, который тем не менее

всегда глядит в сторону леса. Во-вторых, его пленяют недоступные для человека места и свирепая природная стихия: «Он любит — по крутым скалам / Скользить, ползти тропой кремнистой, / Внимая буре голосистой / И в бездне воющим волнам» (V, 73—74). Вместе с тем неограниченный в мечтаниях Тазит уподобляется «ветру в небе», равно как и образ поэта из «Езерского». Таким образом, Тазит, которому приданы характерные черты образа поэта, внутренне ассоциируется с самим Пушкиным.

Отметим попутно, что и главный герой из поэмы «Тазит», и Евгений из «Медного всадника», и Езерский и образ поэта из «Езерского» — все эти фигуры даны в соотношении с природной стихией. Общность с природной стихией, с одной стороны, перекликается со стихийным и диким характером образа поэта, а с другой стороны — с необузданностью и мятежностью образа бунтовщика.

Как известно, Пушкин начал искать новую тематику и новый тип героя с конца 1820-х гг. — по мере окончания работы над романом «Евгений Онегин». В то же время у поэта была мысль привести Онегина к декабристам. Хотя Пушкин со временем оставил эту идею и закончил роман восьмой главой, он не отбросил окончательно декабристскую тему, реализовав свое намерение написать о декабристах в поэме «Медный всадник». Нам кажется, что стихийный, противодействующий своей среде, одновременно свободный и естественный человек — это именно тот герой, образ которого поэт искал и стремился создать после Онегина. Судя по хронологическому ходу работы «Тазита», «Езерского» и «Медного всадника», можно предположить, что процесс искания стихийного и свободного героя начинается с создания образа отверженного Тазита, проходит через опыт создания образа Езерского и завершается образом Евгения, совместившим в себе образы мятежного бунтовщика и поэта, наделенного частично чертами характера самого Пушкина. Мы можем судить о преемственной связи между героем из «Евгения Онегина» и героем из «Медного всадника» уже по тому факту, что оба они носят имя Евгений.

### 3

Учитывая наличие автобиографических элементов в образах Тазита и Евгения, мы хотим выяснить, в какой мере мотивы нереализованной любви в «Тазите» и «Медном всаднике» отражают реальные события и положение самого А. С. Пушкина в период его сватовства.

Как показано ниже, слова Тазита в сцене сватовства перекликаются в стилистическом и смысловом отношениях с монологом Евгения, размышляющего о будущей супружеской жизни. Тазит говорит отцу любимой девушки: «Благослови любовь мою. / Я беден — но могуч и молод. / Мне труд легок...» (V, 79). А Евгений, мечтая, рассуждает: «Но что ж, он молод и здоров, / Трудиться день и ночь готов» (V, 139). Эти цитаты сходны не только по использованным словам и выражени-

ям, но и по содержанию: оба героя решают устроить самостоятельную супружескую жизнь своим трудом. Далее, мысль об осуществлении независимой супружеской жизни также проскальзывает в письме Пушкина А. Х. Бенкендорфу от 16 апреля 1830 г. (XIV, 405—406; подл. — по-франц.).

Мы прослеживаем процесс сватовства поэта к Наталье Гончаровой в период с 1829 г. до написания этого письма. В апреле 1829 г. Пушкин просил руки Натальи Гончаровой. Ее мать, не отказывая ему, отложила решение данного вопроса, ссылаясь на то, что дочь еще слишком молода. 1 мая, когда Пушкин получил этот ответ, он уехал на Кавказ и вернулся в Москву в сентябре. В октябре Бенкендорф упрекнул поэта за поездку на Кавказ без разрешения. Не трудно вообразить, что строгий выговор шефа жандармов дал ему лишний раз почувствовать свою несвободу в действиях и поступках. В апреле следующего года Пушкин вторично делает предложение Наталье Гончаровой, которое было принято. В письме от 16 апреля Пушкин сообщил Бенкендорфу, что намерен жениться на Наталье Гончаровой, но будущая теща требует от него гарантии имущественного состояния для супружеской жизни и подтверждения его лояльности по отношению к правительству. Пушкин писал, что первое требование его не смущает, так как государь дал ему возможность «достойно жить своим трудом» (XIV, 77, 405—406), но ему необходимо поручительство государя, чтобы удовлетворить второе требование будущей тещи. Хотя письмо от 16 апреля написано по-французски, здесь нельзя упускать из виду того, что его фраза «достойно жить своим трудом» совпадает по смыслу с рассуждениями в словах Тазита и Евгения. Отвечая на просьбу Пушкина, Бенкендорф уверил поэта в том, что никакая тень недоброжелательства властей не падает на поэта и он может это письмо показывать тому, кому найдет нужным. Итак, в мае состоялась помолвка Пушкина и Натальи Гончаровой. Однако возникли новые затруднения — ссора с будущей тещей из-за приданого и прекращение общения поэта с Натальей Гончаровой из-за холерной эпидемии. Наконец, Пушкин женился на Наталье Гончаровой в феврале 1831 г.

Как выше указано, Пушкину пришлось перенести обиды и горе до свадьбы. Наверное, эти тяжелые испытания дали ему основание сильнее почувствовать свое униженное, горькое положение подневольного поэта, находящегося под строгим надзором царского правительства. Сходство слов Пушкина «достойно жить своим трудом» и слов Тазита и Евгения о независимой супружеской жизни кажется нам подтверждением того, что мотив нереализованной любви в поэмах «Тазит» и «Медный всадник» навеян реальными событиями в жизни Пушкина. Мы считаем, что ряд трудностей, которые Пушкин, не пользующийся благосклонностью царского правительства, переживал при сватовстве, лежит в основе печальной истории о том, как Тазит, оказавшийся в ситуации противоречия с нормами и законами родного аула, не смог соединиться с любимой девушкой. Кроме того, суровые болдинские ис-

пытания 1830 г., во время которых Пушкин переживал за жизнь Натальи Гончаровой, доходя до грани умопомешательства, составляют глубинный подтекст сцены, где Евгений сидит на мраморном льве и тоскует по невесте.

Таким образом, используя двухплановый художественный прием, Пушкин скрыто отображает свои тяжелые переживания во время сватовства в мотиве нереализованной любви в «Тазите» и «Медном всаднике». А намеком на автобиографичность образов Тазита и Евгения служит тот факт, что им приданы те же черты характера, что и образу поэта.

### Примечания

<sup>1</sup> Петрунина Н. Н. Проза Пушкина. Л., 1987. С. 163; Асаока Н. Читая «Тазит» // Муза. № 10. 1991. С. 102.

<sup>2</sup> Сугино Ю. 1) О наводнении в поэме «Медный всадник» // Japanese Slavic and East European Studies. 1990. Vol. 11. P. 59—78; 2) К вопросу о соотношении образов Медного всадника и Николая I // Ibid. 1991. Vol. 12. P. 61—79.

<sup>3</sup> В «Капитанской дочке» Пугачев также сравнивается с львом в эпиграфе к одиннадцатой главе. Подробнее см.: Сугино Ю. Евгений из «Медного всадника» и Пугачев из «Капитанской дочки»: К толкованию образов бунтовщиков // Россия-го росиа-бунгаку кэнкю (Бюллетень Японской ассоциации русистов). 2002. № 34.

Т. П. Маевская  
(Киев, Украина)

## ПОЭТИЧЕСКИЕ РИТМЫ В ПРОЗЕ А. С. ПУШКИНА (На материале «Пиковой дамы»)

К «Пиковой даме» А. С. Пушкина обращались многие исследователи: и литературоведы, и лингвисты, и искусствоведы. Типологический интерес в изучении этого пушкинского шедевра многоаспектен. Выясняется его историко-литературный фон (М. П. Алексеев, Н. В. Измайлов, Н. Д. Тмарченко, Н. Я. Эйдельман и др.). Особое внимание привлекают теоретические аспекты исследования: поэтика, жанр, сюжет, повествовательная структура. При этом используются методы и традиционного литературоведения, и структурного анализа.

Один из спорных и нерешенных вопросов в изучении «Пиковой дамы» — это ее фантастическое начало. Еще в 1920-е гг. он дискутировался А. Слонимским и Н. Кашиным. В 1970-е гг. к нему обращались Р. Поддубная, Ю. Селезнев, С. Бочаров и др. Нельзя не упомянуть статью Ю. Лотмана «Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века». Стремясь постичь «тайное» содержание «Пиковой дамы», ученые обращаются к «тексту в тексте», к метафорической образности, символике чисел.

К художественному миру «Пиковой дамы» в 1930-е гг. обратился В. Виноградов. В работе «Стиль „Пиковой дамы“» он писал, что «вопрос о повествовательном стиле Пушкина — один из основных в истории литературных стилей» и что «современнее и резче всего пушкинская манера повествования обозначилась в структуре „Пиковой дамы“»<sup>1</sup>. В связи с темой о прозаической и поэтической стихиях в пушкинской прозе привлекает следующее положение Виноградова: «Путь Пушкина от стиха к прозе пролегает в области повествовательных форм»<sup>2</sup>. Правда, существуют различные концепции о движении пушкинского творчества к прозе. Б. Эйхенбаум видит этот путь как движение от стиха к прозе<sup>3</sup>, Ю. Тынянов считает прозу поэта «писательницей стихов» и отмечает влияние поэзии на звуковую организацию прозы<sup>4</sup>, Н. Берковский пишет о «поэтических разрядах» в прозе поэта<sup>5</sup>, Н. Гей увидел в поэтике «Пиковой дамы» синтез всего предшествующего, «как прозаического, так и поэтического», опыта Пушкина<sup>6</sup>. Принимая во внимание различные концепции ученых об эстетических истоках пушкинской прозы, можно говорить о поэтическом начале в «суровой прозе» Пушкина.

Прозаические и поэтические ритмы в «Пиковой даме» — одна из определяющих характеристик повествовательного стиля поэта. По Ю. Лотману ритм — это возможность найти сходное в различном и определить различное в сходном. Лаконизм, простота, точность отличают образный мир «Пиковой дамы». Слова Гоголя о пушкинской поэзии, в сущности, приложимы и к его повествовательному стилю: «Слов немного, но они так точны, что обозначают все. В каждом слове бездна пространства, каждое слово необъятно, как поэт»<sup>7</sup>. Образы вещного мира «Пиковой дамы» просты, ясны, чеканны, однако их прочтение неоднозначно, они содержат в себе «тайну» поэтической метафоры.

В литературе утвердилось положение, что Пушкин от субъективного типа повествования «Повестей Белкина» приходит в «Пиковой даме» к объективному. Вместе с тем повесть не лишена элементов субъективности, когда в свои права вступает поэтическая стихия пушкинской прозы. Этот процесс непосредственно связан с образом автора, с его отношением к миру, тем или другим явлениям действительности, к героям. Авторское сочувствие героям придает лирическую тональность повествованию и поэтизирует чувства героев.

Обратимся ко второй главе повести, к авторскому сочувствию Лизавете Ивановне, вернее, ее положению воспитанницы, ее зависимости от старой графини-благотельницы, унижительному положению в свете: «...Лизавета Ивановна была пренесчастное создание. Горек чужой хлеб, говорит Данте, и тяжелы ступени чужого крыльца, а кому и знать горечь зависимости, как не бедной воспитаннице знатной старухи?.. <...> Сколько раз, оставя тихонько скучную и пышную гостиную, она уходила плакать в бедной своей комнате...» (VIII (1), 233—234). Приведенный отрывок ритмичен, его лексика отвечает «чувствитель-



ному» стилю сентиментализма. Авторская ремарка также отвечает «чувствительному стилю»: «Ей не с кем было посоветоваться, у ней не было ни подруги, ни наставницы» (VIII (1), 237).

Теме «бедной воспитанницы» сопутствует сентиментально-лирическая окраска и в описании состояния героини (третья глава), когда она осознает, что «страстные письма» Германа, его «пламенные требования», «дерзкое, упорное преследование» — «все это было не любовь!». Автор, правда, сочувственно-иронично восклицает: «Бедная воспитанница была не что иное, как слепая помощница разбойника, убийцы старой ее благодетельницы!.. Горько заплакала она в позднем, мучительном своем раскаянии» (VIII (1), 245). Пародийному осмыслению темы «бедной воспитанницы» в «Пиковой даме» сопутствует сентиментально-лирическая окраска, сопровождаемая стихотворными вкраплениями. Например, четырехстопный ямб — «все это было не любовь!» (У⊥ / У⊥ / У⊥ / У⊥ /).

Пушкин следовал карамзинскому кредо: «поэзия — цветник чувствительных сердец», что не исключает диалога поэта с традицией сентиментализма, его роли в литературной истории мифа о «Бедной Лизе», например, в «галерее Лиз, Лизавет, Луиз Достоевского»<sup>8</sup>. Карамзинское присутствует в пушкинской прозе, о чем писал Ю. Лотман, справедливо выдвигая тезис: «...для понимания пушкинских героев необходимо чувствовать их отношения с персонажами Карамзина»<sup>9</sup>.

Лексика сентиментализма присутствует и в описании «бедной» комнаты «бедной воспитанницы», и в определении обитателя Германа: «Поздно воротился он в смиренный свой уголок...» (VIII (1), 236). Приведенные выше детали вещного мира поэтизированы, они придают повествованию во второй главе элемент элегичности. В финале этой главы идет нарастание тревоги, драматизма. Этот мотив связан со сном героя: «...когда сон им овладел, ему пригрезились карты, зеленый стол, кипы ассигнаций и груды червонцев. Он ставил карту за картой, гнул углы решительно, выигрывал беспрестанно, и загребал к себе золото, и клал ассигнации в карман» (VIII (1), 236).

Литературные параллели «Пиковой дамы» и карамзинской «Бедной Лизы» связаны и с традицией сентиментализма, и с ее преодолением.

В третьей главе в связи с образом Германа, в характере которого ранее (во второй главе) автор отметил «сильные страсти» и «огненное воображение», возникает тема страсти, азарта, нетерпения: «Герман трепетал, как тигр, ожидая назначенного времени. В десять часов вечера он уже стоял перед домом графини. Погода была ужасная: ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари светились тускло; улицы были пусты <...> Ровно в половине двенадцатого Герман ступил на графинино крыльцо и взошел в ярко освещенные сени» (VIII (1), 239). Картина роковых шагов героя выписана с реалистической достоверно-

стью и поэтической образностью, что присуще пушкинской прозе и пушкинской поэзии. В ней присутствуют символика, интонационное и ритмическое напряжение, она исполнена рокового предназначения, ее можно назвать поэтическим фрагментом, при всей ее реалистичности. Картина роковой поступи Германна усиливается за счет четырехстопного хоря с пиррихией («Германн трепетал, как тигр» —  $\perp\cup / \cup\cup / \perp\cup / \perp$ ; «Фонари светились тускло» —  $\perp\cup / \cup\cup / \perp\cup / \perp\cup /$ ) или трехстопного анапеста («ветер выл, мокрый снег падал хлопьями» —  $\cup\cup\perp / \cup\cup\perp / \cup\cup\perp / \cup\cup$ ). И дальнейший текст, содержащий интонационное и ритмическое напряжение, когда герой «ступил на графинино крыльцо и взошел в ярко освещенные сени», можно назвать поэтическим фрагментом в прозе. «Крыльцо» — эшафот, уготовленный Германну графиней. Метафора «крыльцо» присутствует в лирической сентенции (восходящей к кармазинской традиции) о «бедной воспитаннице». «Тяжелы ступени чужого крыльца», чужого хлеба, хлеба графини. Как видим, поэтическая стихия спорадически «прорастает» сквозь сознательную авторскую установку на прозаическую организацию речи («повествования»), предполагая наличие в ней поэтических ритмов и атрибутов.

В третьей главе, и особенно ее финале, происходит спад напряжения в повествовании и поведении Германна, на смену романтической образности — «ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари светились тускло; улицы были пусты», воспитанница в «холодном плаще, с головой, убранныю свежими цветами» (VIII (1), 239) — приходит все то же авторское сочувствие «бедной воспитаннице», идиллические картины видений Германна о свидании графини с молодым любовником.

Последние две главы повести — трагические аккорды повествования. Тема Германна, одержимого идеей, получает реальное и фантастическое воплощение в сюжете «Тройка, семерка, туз». История страсти Германна, героя с профилем Наполеона и душой Мефистофеля, философское осмысление бытия — мысль о том, что «две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе» (VIII (1), 249), тема «бедной воспитанницы» находятся в области поэтической стихии повествования. Не случайно А. Слонимский сравнил композицию «Пиковой дамы» с «архитектурно-музыкальным произведением»<sup>10</sup>.

Эстетическая система Пушкина едина и для прозы, и для поэзии.

### Примечания

<sup>1</sup> Виноградов В. В. Избранные труды: О языке художественной литературы. М., 1980. С. 176.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Эйхенбаум Б. М. О прозе: Сб. статей. Л., 1969. С. 230.

<sup>4</sup> Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 54.

<sup>5</sup> Берковский Н. Я. О «Повестях Белкина» // Берковский Н. Я. О русской литературе: Сб. статей. Л., 1985. С. 16.

<sup>6</sup> Гей Н. К. Проза Пушкина. Поэтика повествования. М., 1989. С. 193.

<sup>7</sup> Гоголь Н. В. Несколько слов о Пушкине // А. С. Пушкин в русской критике: Сб. статей. М., 1953. С. 46.

<sup>8</sup> Зорин А. Л., Немзер А. С. Парадоксы чувствительности // «Столетия не со-трут...»: Русские классики и их читатели. М., 1988. С. 42, 45, 48—49.

<sup>9</sup> Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1995. С. 606.

<sup>10</sup> Слонимский А. Л. О композиции «Пиковой дамы». // Пушкинский сб. памяти проф. С. А. Венгерова. М.; Пг., 1923. С. 171—180.

В. С. Листов  
(Москва, Россия)

## К ИСТОЛКОВАНИЮ ЭПИГРАФОВ «КАПИТАНСКОЙ ДОЧКИ»

Эпиграф к «Капитанской дочке», равно как и эпиграфы к отдельным ее главам, давно привлекают внимание исследователей. О них писали П. В. Анненков, П. И. Бартнев<sup>1</sup>, а среди наших старших современников — В. Б. Шкловский, М. А. Цявловский, Ю. Г. Оксман, Г. П. Макогоненко и многие другие<sup>2</sup>. Все они единодушны в том, что эпиграфы эти накрепко вплетены в ткань пушкинской прозы и служат важнейшими скрепами ее художественного единства.

На видную роль эпиграфов в «Капитанской дочке» первым, однако, указал сам Пушкин. Мы помним, что еще с времен болдинских «Повестей Белкина» реальный автор нередко представляет дело таким образом, будто не он, а кто-то другой, рассказчик, ведет предлагаемое повествование. То же самое и в «Капитанской дочке», где вся история рассказана как бы не Пушкиным, а — от первого лица — самим главным героем, Петром Андреевичем Гриневым. Из послесловия, подписанного «Издатель», мы узнаем, что внук Петра Андреевича доставил рукопись автору «Истории Пугачевского бунта», который теперь ее и публикует. Для нашей темы важна заключительная фраза послесловия, где «Издатель» таким образом определяет свой вклад в публикацию рукописи: «Мы решились, с разрешения родственников, издать ее особо, приислав к каждой главе приличный эпиграф и дозволив себе переменить некоторые собственные имена» (VIII (1), 374).

Значит, в условном пространстве повести основной текст принадлежит Гриневу, а поиски эпиграфов и их выставление — «Издателю», то есть Пушкину. Ту же ситуацию можно описать и по-другому. Пушкин утверждает, будто основной текст есть подлинный, независимый от «Издателя» исторический памятник, а его, Пушкина, отношение к смыслу рассказа выражено только в эпиграфах. Они-то и есть фаза легкого, артистического истолкования — комментария ко всему семейственному роману. Еще яснее эта мысль звучит в варианте той же

заключительной фразы — из первоначальной, так называемой «буланинской», редакции: «К сожалению, мы получили ее слишком поздно, и решились с дозволения родственников напечатать ее особо, приислав к каждой главе приличный эпитаф и тем сделать книгу достойною нашего века» (VIII (2), 906).

Отсюда косвенно следует, будто бы само по себе сочинение Петра Гринева несколько архаично, целиком принадлежит ушедшему XVIII столетию. И только эпитафы якобы ставят непритязательный рассказ в некий историко-философский контекст, что и повышает достоинства вещи для следующего, XIX века. В окончательном тексте послесловия Пушкин от этой мысли, как видим, отказался. Но в дальнейшем мы постараемся показать, что смысл по крайней мере двух эпитаф к «Капитанской дочке» не замкнут ни XVIII в., ни даже отечественной историей.

## 1

«Капитанскую дочку» открывает хрестоматийно известное изречение:

Береги честь с молодю.

*Пословица*

(VIII (1), 277)

То же самое выражение, только в полном, расширенном виде — «помни пословицу: береги платье с нову, а честь с молодю» (VIII (1), 282), — повторяется в эпизоде первой главы повести. Так Гринев-старший напутствует сына перед уходом в военную службу.

Итак, пословица; то, что общеизвестно; то, что распространяется изустно. В таких случаях, кажется, нет необходимости искать письменные источники выражения. Однако и они известны. В комментариях к «Капитанской дочке», изданной в серии «Литературные памятники», названы два издания русских пословиц и поговорок (1787 и 1822 гг.), хранившихся в личной библиотеке Пушкина<sup>3</sup>. В обеих книгах есть пословица о «честь с молодю». Казалось бы, вопрос об источнике эпитафа исчерпан.

Однако дело обстоит не так просто. Мы знаем, какие мощные культурные слои нередко лежат в подпочве общеизвестных, расхожих выражений из пушкинского текста. Взять хотя бы ремарку «Народ безмолвствует» в трагедии «Борис Годунов», где одновременно слышны мотивы древнегреческой мифологии, карамзинской истории русского средневековья, ораторского искусства Великой Французской революции и еще многое другое<sup>4</sup>. Или эпитафа «O rus... Ног. O Русь!» (VI, 31) ко второй онегинской главе. Таких примеров очень много, и мы не станем на них останавливаться.

Видимо, и пословица о «честь с молодю» тоже ориентирована у Пушкина не на один только фольклорный источник. В ней, полагаем, слышны отзвуки лицейской латыни и знакомства поэта с одним из самых ярких древнеримских авторов.

Знаменитое введение в восьмую главу «Онегина» напоминает нам о времени, когда юноше начинает являться Муза:

В те дни, когда в садах Лицея  
Я безмятежно расцветал,  
Читал охотно Апулея,  
А Цицерона не читал...

(VI, 165)

Знакомство Пушкина с «Метаморфозами» («Золотой осел») Апулея не подлежит сомнению. Именно это фривольное сочинение — по всему смыслу онегинской строфы — отбивает у лицеиста охоту читать серьезного, предусмотренного учебным курсом Цицерона. Пушкин знал «Золотого осла» даже и в русском переводе Ермила Кострова, изданном в Москве Н. И. Новиковым еще в 1780—1781 гг.<sup>5</sup> Можно ручаться, что интерес Пушкина к римскому автору II в. этим основным произведением не ограничился.

В личном собрании книг Пушкина находим парижское издание Апулея в составе «Латинско-французской библиотеки» Паннкука (С. L. F. Panncoucke), где наряду с «Метаморфозами» помещено и другое сочинение — «Апология, или Речь в защиту самого себя от обвинения в магии»<sup>6</sup>.

Значит, Пушкин мог читать «Апологию» и по-латыни, и в переводе на французский. Отметим и то, что в 1836 г., когда идет работа над «Капитанской дочкой», парижский двухтомник Апулея, вышедший в 1835 г., — среди книжных новинок в России.

Сама «Апология», как видно из ее полного названия, по жанру своему относится к ораторской прозе. Это защитительная речь на суде, где рассматривается дело автора по обвинению не только в магии, но и в убийстве, подделке завещания и других не менее ужасных поступках.

Соотнесение «Апологии» с творчеством Пушкина — отдельная и, думается, весьма обширная тема. Нас будет интересовать только один пассаж защитительной речи римского автора. В самом ее начале, в разделе 3 (всего их 103), есть сравнение, близко напоминающее об отцовском напутствии из пушкинского семейственного романа. Вот оно: «Ведь подобно тому, как всякий порядочный человек, раз провинившись, становится впоследствии особенно осмотрительным и осторожным, так и человек, дурной от природы, еще более нагло принимается за прежнее, и уж во всяком случае, чем чаще он совершает преступления, тем более открыто это делает. Стыд и честь — как платье: чем больше потрепаны, тем беспечнее к ним относишься»<sup>7</sup>.

Сравнение чести с платьем в краткую формулу самого эпиграфа к «Капитанской дочке» не вошло. Оно содержится только в развернутом варианте той же пословицы; ею, как мы помним, старик Гринев напутствует своего Петрушу перед отъездом в армию. В устах Андрея Петровича пословица, конечно, явление чисто русское: ветеран вряд

ли изучал латынь, а в переводе Кострова Апулей выйдет в свет только пятью-шестью годами позже «Истории Пугачевского бунта». Но сам Пушкин выражение Апулея знал. И парижское издание 1835 г. могло напомнить ему русскую поговорку, родословная которой, видимо, теется в веках и тысячелетиях.

Предложенные выше наблюдения, казалось бы, могли быть подытожены известной формулой: «Бывают странные сближения» (XI, 188). Но, как нам представляется, независимо от того, действительно ли сам автор «Капитанской дочки» имел в виду отмеченное нами совпадение, оно тем не менее органично вписывается в более широкий контекст пушкинских размышлений. Так, в плане статьи о начальном периоде русской литературы, он отметил: «Сказки, пословицы: доказательство сближения с Европою» (XII, 208), а в толковании старинных пословиц и поговорок указал, в частности: «Бодливой корове бог рог не дает — пословица латинская»<sup>8</sup>. В неотправленном письме П. Я. Чаадаеву от 19 октября 1836 г. он пометил: «Ворон ворону глаза не выклюнет — шотландская пословица, приведенная В. Ск<оттом> в „Woodstock“» (XVI, 336).

## 2

Главу XI «Мятежная слобода» открывает знаменитый эпиграф, изучавшийся много и многими. Он представляет собой три неполных стихотворных строки:

В ту пору лев был сыг, хоть с роду он свиреп.  
«Зачем пожаловать изволил в мой вертеп?»  
Спросил он ласково.

*А. Сумароков (VIII, 344)*

Уже в тридцатые годы нашего века исследователи знали, что стихи написаны самим Пушкиным, стилизованы под Сумарокова и отсутствуют в сочинениях автора «Дмитрия Самозванца» и «Тресотиниуса». Т. Г. Зенгер дала варианты несомненно пушкинской авторской правки в строках эпиграфа<sup>9</sup>, а Б. В. Томашевский указал на связь этого эпиграфа «с первоначальным замыслом: Гринев — гость Пугачева, а не пленник, и как гостя принял его Пугачев»<sup>10</sup>.

Однако эти многие решающие обстоятельства все-таки окончательно не снимают очевидных вопросов — об источниках стихотворения, об оттенках смысла псевдосумароковских строк. Например, В. Б. Шкловский отмечал, что «Пугачев сближен со львом... Львы и орлы — символы царственной силы»<sup>11</sup>. Тут у Шкловского намек на едва ли не царственное достоинство Пугачева, как бы выраженное Пушкиным иносказательно.

Думается, направление мыслей Пушкина не было ни столь государственно, ни столь просто.

Вместе с именем Сумарокова на страницы «Капитанской дочки» еще раз — теперь уже прямо от автора романа — приходит русский XVIII век. Пусть Сумароков реально и не писал строк о льве и верте-

пе. Но — мог бы. Вся лексика, весь поэтический строй стихотворения с несомненностью тяготеют к стихотворной архаике, напоминая о елизаветинских и екатерининских временах. В этом смысле поиски источников эпиграфа суммарно ясны и сомнений не вызывают.

Нам уже приходилось говорить о том, что среди современных Пушкину авторов был малоизвестный поэт, чье творчество началось во второй половине XVIII столетия и продолжалось в той же архаической стилистике до 30-х гг. следующего, XIX века. Речь идет о «слепом попе» — Гаврииле Авраамовиче Пакатском<sup>12</sup>, упомянутом в одном из пушкинских писем (XIII, 147).

Среди сочинений Г. А. Пакатского мы называли и его перевод ветхозаветной Книги «Плач Иеремии», где об испытаниях пророка, посланных Богом, повествуется такими стихами:

Подобно как медведь с кохтеобразной дланью  
Стремится за своей обыкновенной даною,  
Как лев в отверзии вертепа своего  
Приближенные ждет там жертвы для него,  
Так ярость Ты свою излил на мне едином...<sup>13</sup>

О прямом смысловом соотношении пушкинского образа и образа из виршей Пакатского, разумеется, не может быть речи. Эпиграф «Капитанской дочки», в котором зверь разговаривает человеческим голосом, тяготеет к сказке, к басне. У Пакатского же контекст более чем серьезен: медведь и лев сравниваются с Богом во гневе Его. Лев вовсе не сыт; он ждет приближения грешника для того, чтобы его растерзать.

Тем не менее, подобно Пакатскому, Пушкин в эпиграфе обозначает ту же ситуацию: лев в вертепе.

Есть и еще одно важное соответствие. И перевод Пакатского, и эпиграф повести написаны одним и тем же размером — шестисопным ямбом. Сравним:

Как лев в отверзии вертепа своего...

и

Зачем пожаловать изволил в мой вертеп...

Проступает некое сходство Пакатского и Пушкина. Точнее — общее тяготение псевдосумароковского эпиграфа и виршей священника к смысловой, лексической и просодической традиции XVIII в. Особенно существенно здесь одно лексическое соответствие.

Мы помним, что стихи Пакатского — не оригинал, а перевод. Или, скорее, переложение на русский язык библейской Книги «Плач Иеремии». Кажется, ничто не мешало Пушкину прямо воспользоваться Ветхим Заветом, где наверняка присутствует образ льва, подстерегающего грешника в засаде. Но в церковнославянском тексте, равно знакомом и Пушкину, и Пакатскому, не находим слова «вертеп». Вот соответствующий стих «Плача Иеремии»: «Бысть яко медведь ловяй... Яко лев в сокровенных» (Иер. 3, 10). Слово «вертеп» в оригинале от-

сутствует. Оно либо привнесено в перевод самим Пакатским, либо заимствовано им из какого-то иного, неизвестного нам источника. Так или иначе, но два десятилетия спустя после «слепого попа» Пушкин вновь помещает льва в вертеп. И тем обозначает едва только скрытую угрозу для своего героя. «Толковый словарь» В. И. Даля определяет «вертеп» как «пещеру, притон, скривище каких-то дурных дел»<sup>14</sup>. В этом смысле слово и употребляется Пушкиным; тут не может быть сомнений.

Словоупотребление Пакатского не столь очевидно, а может быть, даже отчасти и сомнительно. В «отверзие вертепа» он помещает не просто льва, а гневного Бога во образе льва. Ветхозаветный пророк, автор иеремиады, если верить церковнославянскому тексту, избегает в этом случае слова «вертеп». Бог, рожденный в пещере, проведший земную жизнь среди грешников и бедняков и спустившийся во ад, есть явление не Ветхого, а Нового Завета. В память о новозаветной истории и возник мистериальный рождественский обычай — представлять в малом ящике в лицах воплощение Спасителя. Такой ящик тоже назывался «вертепом»<sup>15</sup>.

В синодальном переводе Библии в ветхозаветной иеремиаде тоже никакого «вертепа» не будет: «как бы лев в скрытом месте» (Иер. 3, 10).

Тем самым, совпадая формально и внешне, Пушкин и Пакатский все-таки существенно расходятся в своих словоупотреблениях. В эпитафии лев не Божья кара, а — напротив — средоточие греха. Заметим попутно, что если уж искать аналогию этому образу, то следовало бы напомнить стихотворение «Напрасно я бегу к Сионским высотам...», написанное в 1836 г. — как раз тогда, когда Пушкин работал над «Капитанской дочкой». Именно там лирический герой говорит о себе:

Грех алчный гонится за мною по пятам...  
 Так <?>, ноздри пыльные уткнув в песок сыпучий,  
 Голодный лев следит оленя бег пахучий.

(III (1), 419)

Даже и определения льва-греха в обоих случаях взяты Пушкиным из одного ряда. В стихотворении — лев «голодный», а в эпитафии — «лев был сыт». Не забудем и совпадения размера — снова все тот же шестистопный ямба...

Еще один оттенок дает тот же словарь В. И. Даля. «Вертепами», оказывается, называли не только сомнительные притоны, но и «едва подступные овраги, водомоины во множестве, овражистые извилины»<sup>16</sup>. Действие XI главы «Капитанской дочки» происходит в Бердской слободе, пугачевской столице. То, что она находится в степи, прорезанной оврагами, мы узнаем в самом начале главы — в том эпизоде, где Гринев и Савельич стараются стороной объехать разбойничий стан: «Вскоре засверкали Бердские огни. Мы подъехали к овра-



гам, естественным укреплениям слободы» (VIII (1), 346). Потом к этим же оврагам Гринев вернется, чтобы выручить Савельича, попавшего в руки к пугачевцам (VIII (1), 346).

Значит, реплику Пугачева-льва из псевдосумароковского эпитафия о госте, пожаловавшем «в мой вертеп», можно толковать не только в переносном смысле, но отчасти и буквально. Бердская слобода есть вертеп и как разбойничий притон, и как овраги, «естественные укрепления», хорошо известные Пушкину.

Любопытно будет заметить, что в 1833 г. с Бердской слободой и ее оврагами Пушкина знакомил как раз В. И. Даль, сопровождавший поэта в его поездке по пугачевским местам вокруг Оренбурга. Писатели уже тогда могли обсуждать значение слова «вертеп» в обоих смыслах. След двойного восприятия этого слова есть в основном тексте третьей главы «Истории Пугачева», где дано подробное описание Бердской слободы как разбойничьего притона: «Бердская слобода была вертепом убийств и распутства. Лагерь полон был офицерских жен и дочерей, отданных на поругание разбойникам. Казни происходили каждый день. Овраги около Берды были завалены трупами расстрелянных, удушенных, четвергованных страдальцев» (IX (1), 27). Определение мятежной слободы как «вертепа» прямо ведет к эпитафию XI главы. Да и сама глава уверенно вырастает из этого фрагмента «Истории Пугачева», где помянуты поруганные разбойниками дочери офицеров. Отсюда — страхи Гринева за судьбу Маши Мироновой, толкнувшие его на поездку в пугачевский лагерь, то есть одна из главных фабульных связей всей повести.

Хорошо известно записанное П. И. Бартевым свидетельство В. И. Даля: «Едучи в Берды, Пушкин говорил ему <В. И. Далю>, что у него на уме большой роман, но он не соберется сладить с ним»<sup>17</sup>.

Теперь можно утверждать, что эпитафий со львом в вертепе рождался задолго до начала прямой работы автора над романом и на сложном скрещении разных мотивов — библейских, исторических, филологических, личных...

\* \* \*

Мы помним авторскую реплику из первой главы «Евгения Онегина» — о герое, который «знал довольно по-латыни, / Чтоб эпитафий разбирать» (VI, 7). Иронический характер этого замечания, разумеется, понятен сам по себе. Однако ж обращение к «Капитанской дочке» убеждает в том, что пушкинские «эпитафий» необходимо «разбирать» не только в контексте самого романа, но еще и с учетом того, «что знал еще» его автор.

#### Примечания

<sup>1</sup> Библиографию см. при статье: «„Капитанская дочка“ в критике и литературоведении» // Пушкин А. С. Капитанская дочка / Подгот. Ю. Г. Оксман; Под ред. Г. П. Макогоненко. 2-е изд., доп. 1984. С. 233—280 (Лит. памятники).

<sup>2</sup> Шкловский В. Б. Заметки о прозе русских классиков. 2-е изд. М., 1955; Оксман Ю. Г. Пушкин в работе над романом «Капитанская дочка» // Пушкин А. С.

Капитанская дочка. С. 145—199; *Макогоненко Г. П.* Исторический роман о народной войне // Там же. С. 200—232.

<sup>3</sup> См.: *Пушкин А. С.* Капитанская дочка. С. 283.

<sup>4</sup> *Пушкин А. С.* Борис Годунов. Трагедия / Комм. Л. М. Лотман и С. А. Фомичева. СПб., 1996. С. 348—357.

<sup>5</sup> *Модзалевский Б. Л.* Библиотека А. С. Пушкина: Прил. к репринт. изд. М., 1988. С. 12 (№ 262 (4)).

<sup>6</sup> *Модзалевский Б. Л.* Библиотека А. С. Пушкина: (Библиогр. описание). СПб., 1910. С. 160. (№ 613).

<sup>7</sup> *Апулей.* Апология, или Речь в защиту самого себя от обвинения в магии. Метаморфозы в XI книгах. Флориды / Пер. М. А. Кузьмина и С. П. Маркиша. М., 1956. С. 9. (Лит. памятники).

<sup>8</sup> *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. 2-е изд. Т. 7. М.; Л., 1951. С. 534.

<sup>9</sup> *Зенгер Т. Г.* Комментарий к фрагментам произведений, планы, отрывки писем и т. п., № 46 // Рукою Пушкина. М.; Л., 1935. С. 221.

<sup>10</sup> *Томашевский Б. В.* Первоначальная редакция XI главы «Капитанской дочки» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1939. № 4—5. С. 11—13.

<sup>11</sup> *Шкловский В. Б.* Заметки о прозе русских классиков. С. 76.

<sup>12</sup> *Листов В. С.* Пушкин и Г. А. Пакатский // Болдинские чтения (В печати).

<sup>13</sup> *Пакатский Г.* Плач Иеремии, переложенный стихами Церкви Санкт-Петербургских Богаделен Священником Гавриилом Пакатским. СПб., 1814. С. 36.

<sup>14</sup> *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1. М., 1978. С. 182.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> *Бартенев П. И.* Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. И. Бартеневым. М., 1925. С. 21—22.

О. Л. Калашникова  
(Днепропетровск, Украина)

## КЛЕОПАТРА, ПЕТРОНИЙ И ХРИСТОС В «<ПОВЕСТИ ИЗ РИМСКОЙ ЖИЗНИ>» А. С. ПУШКИНА (О принципах последовательности эпизодов)

В многообразном и в разной степени изученном наследии Пушкина планы, наброски, незаконченные произведения занимают особое место, оставляя исследователям множество вопросов и даже загадок. Одним из таких загадочных и практически не освоенных наукой произведений является «<Повесть из римской жизни>». Исследовательская литература о ней невелика и сводится, как правило, к попыткам уяснения соотношения плана и замысла (Н. Г. Чернышевский, А. А. Ахматова, П. Г. Анненков, Ю. М. Лотман).

Повесть едва начата Пушкиным, план произведения предельно лаконичен: «Описание дома. — Первый вечер, нас было кто, [ст<арый>] греч.<еский> философ исчез — Петр.<оний> улыбается и сказывает

оду (отрывок). (Мы находим П.<етрония> с своим лекарем — он продолжает рассуждение о роде смерти — [кр<овь?>] избирает теплые ванны и кровь) — описание приготовлений. — Он перевязывает рану — и начинаются рассказы 1) О Клеопатре — наши рассуждения о том. 2) вечер. П.<етроний> приказывает разбить драгоценную чашу — диктует Satyricon — рассуждения о падении человека — о падении богов — о общем безверии — о предрассудках Нерона — [Хр.] раб христианин... (VIII (2), 936).

Предпринятая Ю. Лотманом попытка реконструкции «Повести из римской жизни» позволяет согласиться с его гипотезой о том, что зачеркнутая в рукописи плана пометка «Хр» (Христос), по всей вероятности, определяет тему рассуждения второго вечера. В окончательном варианте наброска плана автор определяет не тему, а рассказчика: «Раб христианин» (VIII (2), 936). Тогда повесть становится описанием трех пиров перед смертью: пир Клеопатры, пир Петрония, пир Христа (тайная вечеря)<sup>1</sup>.

Почему Пушкин выбирает именно эту цепочку имен и что в его художественном сознании связывает Клеопатру, Петрония и Христа?

Попытка найти ответ на этот вопрос предпринята тем же Лотманом, который, во-первых считает, что соединение сюжетов о Петронии и Клеопатре могло быть подсказано существовавшей с XVIII в. традицией комментированных изданий, включавших считавшиеся тогда подлинными материалы о Клеопатре в приложение к «Сатирикону» Петрония<sup>2</sup>. Во-вторых, ученый высказывает предположение о том, что публикуемый в составе «Мы проводили вечер на даче...» отрывок («Темная, знойная ночь объемлет Африканское небо...») (VIII (2), 422) первоначально предназначается для «первой ночи» бесед Петрония (ночи о Клеопатре)<sup>3</sup>.

Любопытно и рассуждение Лотмана о хронологической симметрии трех основных эпизодов: «...тридцать с небольшим лет между пиром Клеопатры и рождением Иисуса и столько же — между его распятием и пиром Петрония»<sup>4</sup>.

Подчеркивая закономерность появления темы Христа в произведении и ее генетическую, идейную связь с другими творениями Пушкину 1830-х гг., скажем, с «Маленькими трагедиями» (что отмечает и А. Ахматова), Ю. Лотман склоняется к мысли о предполагаемом центральном положении эпизода с Христом в «Повести из римской жизни».

Однако и рукописные пометки в плане повести, и окончательный вариант набросков плана (Клеопатра — Петроний, его «Сатирикон» — раб христианин), и поэтика названия («Повесть из римской жизни») сохраняют вполне определенную последовательность эпизодов, как раз нарушающую открытый Ю. Лотманом хронологический принцип. Очевидно, что и пиру Клеопатры, и пиру Петрония противопоставлен пир Христа: контрастность обоих вариантов несовершенного языческого мира — египетского и римского — миру Хри-

ста во многом достигается именно последовательностью эпизодов. Тема Христа закономерно возникает в финале как тема *христианского идеала*, неизвестного (в Древнем Египте) или еще не признанного (в нероновском Риме) и пока не достигнутого нигде.

В то же время сам принцип контрастного соотнесения двух языческих пиров с «тайной вечерей» как бы восстанавливает хронологию, помещая в *идейный* центр «<Повести из римской жизни>» именно Христа. Отказываясь от упрощенно-прямолинейной хронологической композиции: Клеопатра—Христос—Петроний, Пушкин включает механизм активной работы читательской мысли, оставаясь верным своему принципу неожиданных сюжетных построений и разрушения трафаретов, четко обозначенному и в «Повестях Белкина», и в «Андже-ло», а ранее в «Руслане и Людмиле» и «Евгении Онегине».

Симптоматично, на наш взгляд, и центральное *композиционное место* эпизода с Петронием в «<Повести из римской жизни>». Именно Петроний, оклеветанный и отвергнутый властью поэт, должен был занять центральное место в произведении Пушкина 1830-х гг., когда тема поэта и власти, смерти и бессмертия стала одной из основных, определяя тот автобиографический аспект образа Петрония, о котором многое написано.

В подобном разделении композиционного (пир Петрония) и идейного (пир Христа) центров «<Повести из римской жизни>» и заключается особенность композиционного решения Пушкина, оставляющего простор для импровизации, позволяющего включить и другие пиры в общий сатирический философский контекст повести, отразивший главное направление художественной мысли поэта, складывавшей различные наброски в некий «план обширный» и пролагающей пути новаторским художественным откровениям о Христе и мире в литературе XX столетия.

С другой стороны, подобное композиционное решение обусловлено попытками Пушкина найти ответы на важные духовно-исторические вопросы, главным из которых был вопрос о путях развития человеческой истории.

В замечаниях Пушкина о втором томе «Истории русского народа» (1830) Н. Полевого четко определены основные вехи развития человечества: «История древняя кончилась богочеловеком, — говорит Полевой. — Величайший духовный и политический переворот нашей планеты есть христианство. В сей-то Священной стихии исчез и обновился мир. История древняя есть история *Египта*, Персии, Греции, *Рима*. История новейшая есть история христианства» (курсив мой. — О. К.) (XI, 127).

Воспринимая Египет как начальную точку истории древней, Рим — как ее финал, и христианство — как начало истории новейшей, Пушкин подчиняет этим историческим ритмам и композицию своей «<Повести из римской жизни>».

После июльской революции 1830 г., знаменовавшей конец наполеоновской эпохи и начало буржуазного века, образ Христа оказывался особенно значимым, так как новая историческая эпоха рождала надежду на то, что «скоро появится человек, который принесет нам истину веков» (как писал Чаадаев Пушкину 18 сентября 1831 г. — XIV, 227, подл. по-франц.)

Размышления о бессмертии, вере и неверии, занимавшие Пушкина не эпизодически и составлявшие атмосферу его творчества, также стали определяющими в выборе именно такой последовательности эпизодов: Египет и Рим осознаны через призму истории христианства как этапы его становления.

Философско-историческую картину духовной эволюции человечества закономерно должен был открывать египетский эпизод — некий пролог к христианству. Известно, что Египет, считавшийся частью эллинистического мира со времен Александра Македонского, оказал влияние на возникновение многих христианских идей и образов. Так, мемфисская космогония, согласно которой бог Пта сотворяет мир в интеллектуальном акте («Зародилась в сердце мысль в образе Атума, возникла она на языке в этом образе. Велик и огромен также Пта, унаследовавший свою силу от всех богов и их духов через это сердце, через этот язык. И стало так, что сердце и язык получили власть над всеми членами, ибо познали они, что Пта в каждом теле, во рту каждого из богов, всех людей, всех зверей, всех червей и всего живущего, ибо он мыслит и повелевает всеми вещами, какими хочет»<sup>5</sup>), перекликается с ветхозаветной версией возникновения мира из слова (т. е. мысли) Бога: «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет» (Быт. 1, 3) и новозаветной интерпретацией сотворения мира: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога. Все через Него начало быть» (Инн. 1; 1—3). А центральная в египетской «Книге мертвых» идея загробного воздаяния является прототипом христианского учения о Страшном суде. Египетский культ Исиды, зачавшей сына Гора (Хора) от уже умершего, но собранного по частям тела Осириса, породивший в египетской культуре образ Исиды с младенцем Гором, в известной степени отзовется в христианском образе Богородицы с младенцем на руках и идее непорочного зачатия.

Римский эпизод повести связан с испытаниями, которые были посланы христианам. Ведь именно 60-е гг. н. э. (времена Петрония) были отмечены массовыми казнями христиан: всего за несколько месяцев до самоубийства Петрония (66 г. н. э.) в Риме были казнены апостолы Петр и Павел (65 г. н. э.), а годом ранее произошел известный пожар в Риме, инициированный Нероном, обвинившим впоследствии христиан и начавшим гонение на них.

И, наконец, «тайная вечеря» должна была утверждать непреходящий характер идей Христа — Спасителя всего человечества.

Объединяющий все три эпизода мотив добровольной смерти как возможного, практически архетипического выхода из ситуации проти-

востояния человека и власти, мессии и толпы как бы примеряется Пушкиным на себя. Это рождает несомненный автобиографический аспект проблематики «<Повести из римской жизни>», но в то же время снимает всякие хронологические или социально-исторические акценты, делая главной основную для пушкинского метаверсума <sup>6</sup> проблему «Человек перед лицом вечности».

Сохраненная в набросках плана, отразившая духовную ориентацию Пушкина 1830-х гг. последовательность эпизодов очень важна, ибо позволяет прочитывать неоконченную «<Повести из римской жизни>» как философско-поэтическое размышление о прошлом и будущем человечества.

### Примечания

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. В школе поэтического творчества. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 150.

<sup>2</sup> Там же. С. 149.

<sup>3</sup> Там же. С. 150.

<sup>4</sup> Там же. С. 151.

<sup>5</sup> Немировский А. И. Мифы и легенды Древнего Востока. М., 1994. С. 8.

<sup>6</sup> Новикова М. А. Пушкинский космос: Языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина. М., 1995.

Ю. П. Фесенко

(Луганск, Украина)

### «СНЫ» ШЕКСПИРА, ПУШКИНА, ДАЛЯ

В 1873 г. в своем обстоятельном очерке о В. И. Дале П. И. Мельников (Андрей Печерский) отмечал: «Написал Казак Луганский и драматическое произведение *Ночь на распутии или утро вечера мудренее*. Эта „старая бывальщина в лицах“ написана В. И. Далем по настояниям Пушкина. Содержание ее фантастическое. Тут кроме удельного князя Вышеслава, его дочери Зори и ее женихов, действуют Домовой, Водяной, Леший, Оборотень, Русалки, и все они действуют вполне по-русски, то есть вполне сообразно с представлениями о них, созданными русским народом. В художественном отношении *Ночь на распутии* слаба, но она замечательна как опыт выставить на сцену русский сказочный мир. Даль рассказывал, что Глинка не раз ему говаривал, что после *Руслана и Людмилы* он непременно примется за *Ночь на распутии*. И какое бы в самом деле прекрасное либретто для русской оперы можно было сделать из этой „старой бывальщины“!» <sup>1</sup>

Перед нами еще одно авторитетное подтверждение творческих взаимоотношений Даля и Пушкина <sup>2</sup>. Некоторая нестыковка в цитате между признанием и отрицанием оригинальности не отменяет ценности сообщаемых сведений. Во всяком случае, свидетельство о прича-

стности Пушкина к возникновению произведения и подразумеваемое сближение М. И. Глиной «Руслана и Людмилы» с «Ночью на распутье» — на основании слов самого Даля — не противоречит имеющимся фактам.

Первая публикация пьесы «Ночь на распутье, или Утро вечера мудренее» с подзаголовком «Старая бывальщина в лицах» открывала в 1839 г. 4-ю книгу «Былей и небылиц Казака Луганского». Вслед за пьесой тут шла «Сказка о Георгии Храбром и о волке», сопровождаемая примечанием: «Сказка эта рассказана мне А. С. Пушкиным, когда он был в Оренбурге и мы вместе поехали в Бердскую станицу, местопребывание Пугача во время осады Оренбурга. В. Даль»<sup>3</sup>. Ссылка на Пушкина тем более обращала на себя внимание, что она отсутствовала при первой публикации сказки — тремя годами ранее — в «Библиотеке для чтения»<sup>4</sup>. Несомненно, ответ преднамеренно воссоздаваемых пушкинских ассоциаций падал и на предшествующую «старую бывальщину». Разумеется, определенная смысловая сопряженность возникает и между «Сказкой о Георгии Храбром» и «Ночью на распутье»<sup>5</sup>. Но все же программное схождение далевской пьесы с поэмой Пушкина было совершенно очевидным.

И там и тут изображаемое погружено в условное историческое время Древней Руси, сюжет начинается обильным княжеским пиршеством с потчеванием гостей медом: у Пушкина — в связи со свадьбой Руслана и Людмилы, у Даля — по случаю сватовства к дочери Вышеслава Зоре. Казалось бы, перед нами различные этапы свадебного обряда. Однако в поэме ситуация незамедлительно возвращается к исходной точке после внезапного похищения Людмилы. Князь Владимир, отменяя, по сути, едва только совершившееся бракосочетание, обещает отдать дочь в жены и полцарства в придачу тому, кто ее спасет. И сразу же недавний супруг Руслан становится *горестным женихом* и уравнивается в правах со своими недавно неудачливыми соперниками Рогдаем, Фарлафом, Ратмиром. Подобно этому и в «Ночи на распутье» на поиски похищенной невесты бросаются четыре жениха различных национальностей: князь Карпатский Удача, княжич Болгарский Браковит, царевич Армянский Хочатур, королевич Мурманский Рудигар. В финале обе девушки соединяются со своими возлюбленными. И тут и там ход событий предопределяют дружественные и враждебные персонажам волшебные силы. Попутно Рогдаю, сброшенного в реку десницей Руслана, «Тех вод русалка молодая / На хладны перси приняла / И, жадно витязя лобзая, / На дно со смехом увлекла» (IV, 36). Но сходно забавляются русалки и с похищенным ими князем Удачей (Даль, 34, 38, 52—53). Невольно вспоминаются и проделки двенадцати дев с хазарским ханом Ратмиром. Кстати, в пьесе упомянут некий князь Ратмир (Даль, 6). Или вот Оборотень неожиданно принимает вид *приземистого карлы* (Даль, 87), внешне как бы уподобляясь злому Черномору.

Подтверждается и мнение Мельникова-Печерского о творческих интенциях Глинки и о музыкальной сценичности «Ночи на распутье», которую Даль и задумывал как оперу<sup>6</sup>. Напомним, замысел оперы «Руслан и Людмила», подсказанный Глинке еще при жизни поэта популярным тогда комедиографом и либреттистом А. А. Шаховским, был реализован только в 1842 г.<sup>7</sup> Шаховскому, кстати, принадлежала первая драматическая обработка эпизода пушкинской поэмы под названием «Финн» (премьера состоялась в Петербурге 3 ноября 1824 г.)<sup>8</sup> и либретто по далевской пьесе для «волшебной оперы» на музыку А. Н. Верстовского «Чурова долина, или Сон наяву» (впервые представлена в Москве, по одним данным 28 августа 1841 г.<sup>9</sup>, по другим — в 1844 г.<sup>10</sup>). Первоначально взявшийся за сочинение оперного варианта «Ночи на распутье» Глинка потом передумал, как принято считать, из-за ее сходства с сюжетом «Руслана и Людмилы» и появления оперы Верстовского—Шаховского<sup>11</sup>. Полагаем, Глинка хотел избежать неминуемого полемического столкновения новой вокально-инструментальной интерпретации с «Чуровой долиной», которая отчасти оспаривала его оперную версию «Руслана и Людмилы»<sup>12</sup>, и тем самым исключить саму возможность появления ложной антитезы Даль—Пушкин. Видимо, Глинка, хорошо знавший и Пушкина и Дала, был достоверно осведомлен об их многолетнем конструктивном сотрудничестве.

Немаловажен и вопрос об одновременном сближении Далем своей пьесы с комедией Шекспира «Сон в летнюю ночь», что было сразу же отмечено критикой в 1839 г.<sup>13</sup> и подтверждено И. С. Тургеневым в 1846 г.<sup>14</sup> Слишком уж бросалось в глаза массовое усыпление героев волшебными силами. Но, как известно, именно Пушкин в 1832 г. посоветовал А. Ф. Вельтману написать либретто по комедии Шекспира для оперы композитора Е. П. Есаулова<sup>15</sup> (с 1838 г. музыку к этому либретто сочинял А. А. Алябьев<sup>16</sup>). Конечно, Даль мог знать об этом и от коротко знакомого ему Алябьева<sup>17</sup>, и от своего давнего приятеля Вельтмана<sup>18</sup>. Вполне вероятно, Пушкин и лично «мог указать Далю на „Сон в летнюю ночь“ как на образец волшебной драматической сказки»<sup>19</sup>. Так или иначе, но подобное построение укрупняло присутствие пушкинской поэме шекспировские черты.

Скажем, слова «сон», «спать» и производные от них («сновиденьем», «усыпленною», «заснули», «спящую», «бессонных» и др.) пронизывают поэму и составляют порядка 70 единиц. С учетом соотносимых эквивалентов («задремав», «зевал», «храпит», «почивать» и др.) и перифрастических оборотов («И нужен для тебя покой», «Ночлега меж дерев искал» и др.) их общее количество превышает 100 позиций. Обозначенная лексико-семантическая группа является самой многочисленной и доминантной в тексте. С ситуацией засыпания, сна, пробуждения связаны основные эпизоды поэмы. Вот далеко не полный перечень: Людмила похищена Черномором прямо с брачного ложа; Руслан в полудремотном состоянии выслушивает историю Финна; во



время предполагаемого сна Людмилы ей наносит «официальный» визит карла; Руслан наезжает в поле на спящую голову и будит ее; Ратмир попадает в замок заснувших было, но проснувшихся двенадцати дев. А с момента погружения Людмилы в «дивный сон» в конце четвертой песни образ спящей героини прямо или исподволь мотивирует все изображаемое вплоть до финала, включая пророческий сон Руслана и его убийство Фарлафом.

Как видим, разветвленный, видоизменяющийся лейтмотив сна оказывается главным приводным и передаточным механизмом поэмого сюжета. Но именно сон, сновидение С. Д. Кржижановский называет «сквозным образом» шекспировской драматургии<sup>20</sup> и поясняет сказанное так: «Ответ прост: сновидение есть единственный случай, когда мы свои мысли воспринимаем как внешние факты: во сне снимается противоречие между внешним и внутренним...»<sup>21</sup>. Не случайно комедия «Сон в летнюю ночь» построена «на путанице яви и сна»<sup>22</sup>. У Шекспира, равно как и у идущих вслед за ним Пушкина и Даля, герои не уверены зачастую в реальности происходящего (понятно, с учетом ограниченной возможности произнесения прямых реплик персонажами в поэме по сравнению с драмой). Во «Сне в летнюю ночь» Титания, совсем недавно под воздействием волшебства влюбленная в Основу с ослиной головой, восклицает: «Мне снилось, что влюбилась я в осла!»<sup>23</sup> Основа, принявший свой обычный вид, замечает: «Ну и чудной же мне сон приснился!» (Шекспир, 191). Смысл происходящего скрыт от героев. Недоумевают Лизандр, Гермия, Елена, Деметрий (Шекспир, 189, 191). В «Ночи на распутье» князь Вышелав силится понять: «Что было? — что случилось?.. не помню; сон не сон, и был не был — а что-то тугою легло на сердце...» (Даль, 96). Ему вторят его дочь Зоря и князь Удача (Даль, 97, 98).

В «Руслане и Людмиле» в обращении к главному герою сказано: «Людмилу, свадьбы день ужасный, / Все, мнится, видел ты во сне» (IV, 12). Или, видя страшный «вещий сон» как явь, спящий Руслан убеждает себя, что «это сон» (IV, 72). (Любопытно, что и Гермия видит пророческий сон перед уходом от нее Лизандра (Шекспир, 159).) Или — вновь оживший герой все произошедшее с ним воспринимает, «Как безобразный сон, как тень» (IV, 80). А вот строки о возвращенной к жизни Людмиле «Казалось, что какой-то сон / Ее томил мечтой неясной» (IV, 84).

Более того, Пушкин конкретно реализует сюжетные возможности, едва лишь намеченные Шекспиром. Так, Лизандр и Деметрий, на какой-то миг по волшебству влюбленные в Елену, готовы сразиться на мечах (Шекспир, 179), но Оберон и Пэк все расставляют по своим местам, соединяя Лизандра с Гермией, Деметрия с Еленой (Шекспир, 180—183, 190). Причем попутно Гермия беспричинно подозревает Деметрия в предательском убийстве: «Что если ты убил Лизандра спящим?»; «Его убил ты спящим? Так постыдно / Мог поступить лишь гад, змея, ехидна» (Шекспир, 169). Все три заявленных здесь варианта

разрешения конфликта развернуты в поэме: Руслан и Рогдай сражаются из-за Людмилы; Рагмир обретает счастье с пастушкой, Руслан — с Людмилой; Фарлаф убивает Руслана во сне.

Нельзя не отметить и неожиданных, острых политических намеков у Шекспира и Пушкина, соответственно, на королеву Елизавету с ее приближенными<sup>24</sup> и на Александра I с его Баболовским дворцом<sup>25</sup>.

Вслед за Шекспиром Пушкин и Даль воспевают всепобеждающую силу подлинной любви. И если Шекспир, изображая «капризы любовного чувства»<sup>26</sup>, заставляет красавицу влюбиться в осла, то в поэме и «старой бывальщине» поклонниками красавиц оказываются уроды Черномор и Тумак (да и Леший не отличается фотогеничностью). К тому же у Пушкина дряхлая Наина пылает неудержимой страстью к Финну.

Во всех трех произведениях волшебные силы сперва разводят влюбленных — у Шекспира это происходит чисто случайно, — а затем соединяют их. Изображаемое прослаивается музыкой, пением, волшебными превращениями, исчезновениями и полетами, что создает эффект некоей условной театральности. Основная сюжетная линия начинает разворачиваться вечером. Правда, главные события в пьесах происходят в течение одной ночи, а в поэме охватывают более длительный временной промежуток. Но и здесь завершение всех приключений приходится на утро. Именно тогда, когда *рождался* день, Руслан напал на спящий лагерь печенегов, освободил Киев и вновь обрел Людмилу.

Следует упомянуть и используемый авторами в эпизодах обманый зов. Пэк ложными голосами заставляет блуждать по лесу Деметрия и Лизандра, Леший водит вокруг Белого камня женихов Зори. Сбежавшая от Черномора Людмила шутя подает голос, а при приближении преследователей надевает шапку-невидимку.

Думается, необходимо было бы дополнить новейшую сводку литературных и театральных источников «Руслана и Людмилы»<sup>27</sup> гениальной комедией Шекспира «Сон в летнюю ночь». Кроме того, не отвергая основательного изучения Пушкиным творчества английского драматурга по французскому изданию 1821 г. в южной ссылке<sup>28</sup>, должно признать знакомство русского поэта со «Сном в летнюю ночь» в период между выпуском из Лицея в июне 1817 г. и отбытием на юг в мае 1820 г.

Возможны и дополнительные сопоставления комедии со «старой бывальщиной», к чему предрасполагает сама драматургическая природа произведений. В обеих пьесах имеется 10 сцен<sup>29</sup>, на которые приходится 20 засыпаний и пробуждений действующих лиц<sup>30</sup>. Пэк одновременно похож на Лешего (заставляет людей блуждать в лесу) и на Домового (склоняет их ко сну). Причем и Пэк (Шекспир, 183), и Домовой (Даль, 39—40, 94—95) убаюкивают персонажей<sup>31</sup>, хозяйничают в жилище (Шекспир, 147; Даль, 25, 40, 58—59). Простой люд судит о происходящем на свой лад: у Шекспира это афинские ремеслен-

ники, представляющие пьесу о любви Пирама и Фисбы; у Даля — гудочник, исполняющий песню о князе Гориславе, и его слушатели. Да и хлесткие прозвища афинян *Дудка*, *Рыло*, *Заморыш* звучны колоритным величаниям русских мужиков — *Свайка*, *Тугоухий*.

Ощутимо обозначив сходство «старой бывальщины» с комедией и поэмой, Даль совершенно иначе расставляет акценты. Например, Зоря, влюбленная в Удачу, не согласна с отцом, который прочит ей в женихи Рудигара. Эгей хочет видеть своим зятем Деметрия, но Гермия предпочитает Лизандра, что и является завязкой комедии. Вроде бы у Даля намечается сходная коллизия, однако никакого развития она не получает. Или — в отличие от Шекспира и Пушкина — Даль сразу же исключает саму вероятность какой-либо вражды между женихами<sup>32</sup>. Они даже договариваются между собой, что первый из них, устроивший разладицу, должен «кормить и угощать по-боярски три десятка калек да нищих» (Даль, 7).

Первое действие «Ночи на распутье» представляет собой развернутую экспозицию и завязку сюжета. Как оказывается, князь Вышеслав в шутку обещал своему недалекому шуту Тумаку («межеумку»<sup>33</sup>, по общему мнению, чем он очень гордится) в жены Зорю. Тот, узнав об обмане, бросается с ножом на приезжих женихов, за что князь сторяча хочет его строго наказать, но по просьбе гостей прощает. Тумак решает отомстить и с помощью своего дяди Лешего в самом начале второго действия похищает дочь Вышеслава, а русалки уносят на озеро князя Удачу. Все главные герои вскоре засыпают, кроме Тумака и Зори, которые появляются затем только в предпоследней сцене. Все они не могут повлиять на ход событий. Перед нами, по сути, вплоть до финала разыгрывается другая драма с участием волшебных сил и нахлебника Вышеслава Весны. Только заступничество Домового приводит к счастливой развязке. Для сравнения — у Шекспира герои активно, хотя и не без вмешательства Оберона и Пэка, борются за свою любовь; у Пушкина Руслан преодолевает прямо-таки немислимые препятствия. «Ночь на распутье» предстает некоей универсальной метафорой русской жизни: Древняя Русь как бы спит, а нечто благодатное в ней осуществляется, на первый взгляд, само собой, как бы помимо ее воли.

И в поэме пустынные степные и лесные просторы погружены в тяжелую дрему. Лишь иногда вековечный сон нарушается звоном боевых доспехов да жестокими битвами. Если бы не Киев, замок двенадцати дев, хижина Ратмира, то можно было бы подумать, будто на Руси вообще нет живых людей. Тут властвуют колдуньи, отнюдь не принадлежащие к персонажам восточнославянской мифологии<sup>34</sup> (кроме русалок да упомянутого Фарлафом лешего), но тем не менее имеющие здесь собственные пристанища (пещера Финна, чертоги Черномора, безвестная обитель Наины). Они действуют по личной прихоти и чужды обычаям и верованиям восточных славян. Помогать

Руслану Финна подвигает не долг защищать русичей, а исключительное вражда с Нанной и Черномором и сочувствие витязю. Поневоле возникает впечатление, что из-за нескончаемых угроз и опасностей русскому человеку никак нельзя расслабляться и даже противопоказано спать. Так, Руслану удается выспаться только однажды после боя с живою головой, а уже вторая попытка опочить завершается его гибелью. Бедной Людмиле вообще не удается уснуть, ей постоянно приходится быть начеку вплоть до «очарованного сна».

Безусловно, в такой трактовке выразилось неприятие Пушкиным чрезмерной зависимости отечественной литературы от западных образцов и призыв к национальной самобытности. Этому способствовал и «Пролог» («У лукоморья...»), предпосланный второму изданию поэмы 1828 г. (1-е изд. вышло в 1820 г.). По крайней мере, контраст между вдохновенным гимном русской фольклорной сказке и последующим содержанием слишком разителен. Возникшее противостояние было тонко уловлено В. Г. Белинским, но оставлено им без надлежащего объяснения<sup>35</sup>.

Даль рисует совершенно иную картину. Подхватывая пафос пушкинского «Пролога» («Там русский дух... там Русью пахнет!» — IV, 6), он вводит читателя-зрителя в средоточие русской ментальности. Воссозданные им демонологические существа не просто *русские*, но и, как справедливо заметил Мельников-Печерский, *действуют вполне по-русски*. Впрочем, иначе и не могло быть, ведь Даль — автор капитального труда «О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа» — являлся выдающимся фольклористом. Ни для какой иностранной нечисти на сцене простоту не остается места, ибо все пространство вокруг мезевого Белого камня (своей значимостью напоминающего загадочный Алатырь-камень<sup>36</sup>) четко поделено между Домовым, Лешим и Водяным. По сравнению с колдунами в поэме они явно «снижены», по-мужицки простоваты. За пределы установленных границ их власть не распространяется (в то время как колдовство Черномора, например, бессильно только «против времени закона»). Но именно поэтому, как в крестьянской общине, они вынуждены договариваться друг с другом по любому спорному вопросу, что и подтверждает «старая бивальщина».

Если начало поэмы окружено некоей таинственностью (неизвестно, кто и зачем похитил Людмилу), то в пьесе изначально ясна расстановка противоборствующих сторон. Добрые и злые волшебные силы действуют сходным образом, хотя и преследуют различные цели. Тумак по наущению своего дяди Лешего перебрасывает Зорю через между прямо ему на руки, а потом Весна с помощью Домового похищает русалку. Похоже, мы становимся свидетелями старинной игры, в которой Домовой выполняет свой долг покровителя дома, а Леший едва ли не понарошку притворяется чрезмерно «крутым».

Герои в пьесе спят, но за них сражаются их представления об окружающей действительности. Согласно этим представлениям демоно-

логические существа должны склоняться если уж не к доброте, то хотя бы к компромиссу<sup>37</sup>. Русский мир предстает суверенным и монолитным. Счастье приходит к героям не случайно, а вполне закономерно, как результат их незлобивого, доброжелательного отношения к жизни. Нерасторжимая общность обыденной реальности и восточнославянской мифологии придает нравственным устоям русского народа функции оберега, надежного средства для достижения счастья. Неправдоподобно удачный исход перипетий поистине ошеломляет представителей других земель — Рудигара, Браковита, Хочатура — в конце пьесы (Даль, 98).

Собственно, подобная тенденция заложена и в поэме, однако она лишь иногда прорывается на поверхность. Например, в начале второй песни читаем: «Но вы, соперники в любви, / Живите дружно, если можно!» (IV, 22). В пятой главе Черномор, нося по воздуху вцепившегося в его бороду Руслана, *изумляется* «русской силе», а чуть позже автор сожалеет: «Печальной истины поэт, / Зачем я должен для потомства / Порок и злобу обнажать / И тайны козни вероломства / В правдивых песнях обличать?» (IV, 71). Фарлаф и карла прощены в финале поэмы, но, с другой стороны, от руки Руслана погибает Рогдай, Руслан становится причиной гибели живой головы да и сам чудом остается в живых. В пьесе Даля все это невозможно. Даже предатель Тумак отделяется легким испугом после наводнения, почему Леший и спрашивает у него: «Что, брат, плохо? захлебнулся, ротозея? — / И ништо...» (Даль, 92).

Пушкин создавал свое произведение тогда, когда требование национальной самобытности русской литературы еще только прокладывало себе дорогу, а понятие народности лишь зарождалось. Поэтому в поэме отразилась бесприютность русского человека в окружении чуждых верований и инонациональных культурных вкраплений<sup>38</sup>. Подразумевается здесь и массовое преклонение дворянства перед чужеземцами, что так хорошо было показано Грибоедовым в «Горе от ума».

Даль сочиняет «старую бывальщину» в изменившейся историко-литературной ситуации. Доказывать в конце 1830-х гг. необходимость национальной самобытности и народности было бы явным анахронизмом. Отсюда стабильность и всеобъемлемость обрисованного Далем русского мира. Но само это изменение историко-литературной ситуации стало возможным во многом благодаря новаторским поискам Пушкина, в частности в «Руслане и Людмиле». Даль самым принципиальным образом продолжает актуальную проблематику пушкинской поэмы. Каждое сближение с ней в пьесе переводится в плоскость усиления фольклорного начала. Примечательно, что оба произведения сразу же после их выхода были обвинены некоторыми критиками в чрезмерной простонародности<sup>39</sup>.

Самодостаточность воссоздаваемого в пьесе мира не означала его непроницаемой замкнутости, почему вслед за Пушкиным и проводит Даль параллели с Шекспиром. Одновременно это же укрупняло мас-

штаб пушкинско-далевских творческих взаимосвязей, погружало их в европейский контекст. Тем самым обозначался главный эстетический вектор новой русской литературы. Возникли контуры некоей невраждебной человеку действительности, а восточнославянская ментальность освобождалась от навязанной ей извне излишней воинственности и возвращалась к исконно присущим ей человеколюбию и добросердечию. Причем ведущую роль в этом возвращении играло фольклорное слово. Именно таким представало произведение, написанное Далем *по настояниям Пушкина*.

### Примечания

<sup>1</sup> Мельников П. И. Воспоминания о Владимире Ивановиче Дале // Русский вестник. 1873. № 3. С. 307.

<sup>2</sup> См. об этом мои заметки: Дарственная надпись А. С. Пушкина В. И. Далю // Русская филология. Украинский вестник. 1994. № 4. С. 21—24; Стихотворное обращение В. И. Даля к А. С. Пушкину // Русская речь. 1999. № 2. С. 39—46; К творческой истории «Сказки о Георгии Храбром и о волке» В. И. Даля // Русская речь. 2001. № 6. С. 102—109.

<sup>3</sup> Были и небылицы Казака Луганского: В 4 кн. СПб., 1839. Кн. 4. С. 101. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с пометой: Даль и указанием страниц.

<sup>4</sup> См.: Библиотека для чтения. 1836. Т. 14. Отд. 1. С. 133—144.

<sup>5</sup> В контексте «Былей и небылиц» непримиримое противостояние гармонии человеческих взаимоотношений жестокому миру социальной несправедливости в сказке несет на себе важнейшую идейную нагрузку.

<sup>6</sup> См.: Переписка В. И. Даля и М. П. Погодина. Ч. 1 / Публ. А. А. Ильина-Томича // Лица: Биографический альманах. М.; СПб., 1993. Вып. 2. С. 308.

<sup>7</sup> См.: Дурюлин С. Н. Пушкин на сцене. М., 1951. С. 13.

<sup>8</sup> См.: Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения. Л., 1961. С. 822.

<sup>9</sup> Там же. С. 825. См. также: Доброхотов Б. В. А. Н. Верстовский. М.; Л., 1949. С. 47.

<sup>10</sup> См.: Стасов В. В. Избранные статьи о М. И. Глинке. М., 1955. С. 315; Гозенбуд А. А. Русский оперный театр XIX века (1836—1856). Л., 1969. С. 277—278; Переписка В. И. Даля и М. П. Погодина. С. 308—309.

<sup>11</sup> См.: Стасов В. В. Избранные статьи о М. И. Глинке. С. 309—312, 315—316. В последующем к пьесе Даля обращались композитор А. Н. Серов в 1843 г., композитор А. К. Лядов, музыковед В. В. Стасов, поэт А. А. Кутузов, либреттистка В. Д. Комаровская в 1870-е—1880-е гг. (см.: Там же. С. 313—315; Переписка В. И. Даля и М. П. Погодина. С. 309). К сожалению, все эти начинания по различным причинам не были завершены.

<sup>12</sup> См.: Гозенбуд А. А. Русский оперный театр XIX века. С. 275, 284—285.

<sup>13</sup> См.: Сын отечества. 1839. Т. 9. Отд. 4. С. 137—138; Отечественные записки. 1839. Т. 4. Отд. 7. С. 2.

<sup>14</sup> См.: Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 1. М., 1978. С. 280.

<sup>15</sup> См.: Лит. наследство. М., 1952. Т. 58. С. 144—145; Черейский Л. А. Пушкин и его окружение. Л., 1988. С. 63—64, 153.

<sup>16</sup> См.: Доброхотов Б. В. Александр Алябьев. М., 1966. С. 181—182.

<sup>17</sup> См.: Штернпресс Б. С. А. А. Алябьев в изгнании. М., 1959. С. 74—75, 81—82.

<sup>18</sup> См.: Переписка В. И. Даля с А. Ф. Вельтманом / Публ. Ю. М. Акугина // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1976. Т. 35, № 6. С. 527—532.

<sup>19</sup> Гозенпуд А. А. Русский оперный театр XIX века. С. 271.

<sup>20</sup> Кржижановский С. Д. Комедиография Шекспира // Шекспировские чтения. 1990. М., 1990. С. 249.

<sup>21</sup> Там же. С. 255.

<sup>22</sup> Там же. С. 249.

<sup>23</sup> Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1958. Т. 3. С. 187. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с пометой: Шекспир и указанием страниц.

<sup>24</sup> См.: Жэнэ Р. Шекспир, его жизнь и сочинения. М., 1877. С. 227—228; Брандес Г. Собр. соч. СПб., 1909. Т. 16. С. 112, 117—120.

<sup>25</sup> См.: Денисенко С. В., Фамичев С. А. Пушкин рисует. Графика Пушкина. СПб.; Нью-Йорк, 2001. С. 28—30.

<sup>26</sup> Комарова В. П. Метафоры и аллегории в произведениях Шекспира. Л., 1989. С. 39.

<sup>27</sup> См.: Кошелев В. А. Первая книга Пушкина. Томск, 1997. С. 60—120, 136—142.

<sup>28</sup> См.: Алексеев М. П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л., 1984. С. 254—257.

<sup>29</sup> Членение на акты «Сна в летнюю ночь» — а в используемом нами восьми-томнике Шекспира их пять, по две сцены в каждом, — не является авторским. В первом издании пьесы (в 1600 г.) оно отсутствовало и появилось только в 1623 г. (см.: Морозов М. М. Театр Шекспира. М., 1984. С. 173), т. е. после смерти Шекспира (1564—1616), а потом неоднократно менялось. Например, С. Д. Кржижановский в цитируемой нами выше статье 1934 г. говорит о 3-й сцене II акта (см.: Кржижановский С. Д. Комедиография Шекспира. С. 249), чего исходя из современных представлений не может быть. Поэтому три раздела — так Даль называет акты — «Ночи на распутье» (четыре сцены в первом и по три во втором и третьем соответственно) попросту не с чем сравнивать.

<sup>30</sup> Аналогичный подсчет в поэме Пушкина чрезвычайно затруднен ввиду многочисленных описаний сна, полусна или мнимого сна, а также из-за нередкого отсутствия однозначных указаний на их начало и завершение. Обо всем этом читатель зачастую должен судить по обрисовке сопутствующих обстоятельств.

<sup>31</sup> Более того, Домовой, подыгрывая себе на гуслях, исполняет народную колыбельную песню со сноской Даля на ее фольклорную подлинность (Даль, 55—57). Под музыкальное сопровождение на мелодию колыбельной танцуют Оберон и Титания. Этот фрагмент не вполне точно переведен Т. Л. Щепкиной-Куперник (Шекспир, 187), на что указал М. М. Морозов (см.: Морозов М. М. Театр Шекспира. С. 173).

<sup>32</sup> На миролюбивость женихов в «старой бывальщине» уже обращалось внимание в научной литературе (см.: Грачева В. М. Национальная специфика и шекспировская традиция пьесы В. И. Даля «Ночь на распутье» // Творческое наследие В. И. Даля в идейно-нравственном формировании личности: Тез. докл. и сообщений Четвертых Далевских чтений. Ворошиловград, 1988. С. 27).

<sup>33</sup> Гудочник говорит о нем: «Межеумок тот же Тумах и есть; все одно» (Даль, 23). В Словаре Даля *тумах* — это «сублюдок, выродок, всякая помесь животных двух разных видов», а также «удар кулаком» и «полоумный, глуповатый, с придурью» (Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1991. Т. 4. С. 442), а *межеумок* — «нечто среднее, ни туда, ни сюда», «недоумок, полоумок»; «Лошак межеумок, выродок, тумах, ублюдок» (Там же. Т. 2. С. 315). Как видим, значения обоих слов во многом совпадают, что еще раз подтверждает нерасторжимую связь художественного творчества Даля с его Словарем.

<sup>34</sup> См.: Кошелев В. А. Первая книга Пушкина. С. 57—58.

<sup>35</sup> См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 7. С. 366.

<sup>36</sup> См.: *Даль В. И.* Толковый словарь... Т. 1. С. 9; Персонажи славянской мифологии / Сост. А. А. Кононенко, С. А. Кононенко. Киев, 1993. С. 7.

<sup>37</sup> Ср.: *Даль В. И.* Полн. собр. соч.: В 10 т. СПб.; М., 1898. Т. 10. С. 300, 336—337; *Русский народ, его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия* / Собр. М. Забылиным. Репринт. воспроизв. изд. 1880 г. М., 1990. С. 245—248; *Максимов С. В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1994. С. 32—43, 64—67, 76—85.

<sup>38</sup> Видимо, с целью создания подобного эффекта Пушкин специально вычленил из произведений русских авторов различные подражания иноязычным образцам, а затем демонстративно воспроизвел их в «Руслане и Людмиле».

<sup>39</sup> Ср.: *Гозенпуд А. А.* Русский оперный театр XIX века. С. 273; *Кошелев В. А.* Первая книга Пушкина. С. 155—158.

Е. А. Андрущенко  
(Харьков, Украина)

#### СТАТЬЯ Д. С. МЕРЕЖКОВСКОГО «ПУШКИН» В ТЕЗИСАХ В. Д. СПАСОВИЧА И ПОМЕТАХ Н. О. ЛЕРНЕРА

В основу данного сообщения положены архивные находки, которые еще не были предметом изучения и не публиковались.

Статья Мережковского «Пушкин» впервые печаталась в составленном П. Перцовым сборнике «Философские течения русской поэзии» в 1896 г., а затем вошла в сборник «Вечные спутники» (1897). О своеобразии этой статьи, о вкладе Мережковского в создание образа, по выражению З. Минц, «символистского» Пушкина, а также об откликах на нее сказано много. Однако вне поля зрения исследователей остаются неопубликованные отклики на эту статью, в том числе тезисы В. Д. Спасовича к лекции о «Вечных спутниках» и пометы Н. О. Лернера на страницах отдельного издания статьи «Пушкин».

Тезисы Спасовича хранятся в архиве П. И. Вейнберга<sup>1</sup> в Пушкинском Доме вместе с его письмами. На документе есть помета, сделанная рукой Спасовича: «Тезисы мои для беседы о „Вечных спутниках“ — тезисы к лекции о Мережковском». Эта помета дает возможность приблизительно датировать документ. Сборник «Вечные спутники», в состав которого была включена статья «Пушкин», впервые вышел в свет в 1897 г. Была ли Спасовичем прочитана лекция, установить не удалось. Однако в летних номерах журнала «Вестник Европы» им была помещена рецензия на сборник, датированная 11 апреля того же года, содержание которой тесно связано с его тезисами. Это дает основание приблизительно датировать документ январем—апрелем 1897 г.

Размышления Спасовича о статье «Пушкин» обусловлены общим неприятием субъективно-художественного метода Мережковского, его



религиозно-философских идей и попыткой переосмысления истории мировой культуры. Из семи тезисов три посвящены полемике с Мережковским о структуре его сборника, о предназначении критики, а также характеристике таланта Мережковского в целом. По словам Спасовича, в нем соединены «язычник эллинского пошиба, проникнутый аристократизмом», и «сердобольный христианин первых веков, одинаково восхищающийся несогласимыми субъектами, например Кальдероном и Достоевским»; «он старается помирить язычество с христианством посредством вывода о необходимости возврата культуры к первобытному праздному состоянию». Вместе с тем Мережковский «не намерен опроститься подобно Льву Толстому» и «остается только фрондирующим анархистом, завербовавшимся под знамя Ибсена» и т. д.

Однако главное обвинение Спасовича состояло в том, что Мережковский неверно понял и оценил Пушкина. Он «выводит Пушкина в некогда небывалого гения», — пишет Спасович. Опираясь на «Записки» А. О. Смирновой, «не отделив в них исторического взгляда от сказочного», Мережковский поднял Пушкина «на мировую высоту», хотя оснований для этого у него не было. В связи с этим тезисом, Спасович развивает идею, что переработанные дочерью А. О. Смирновой «Записки» исказили подлинный облик великого поэта: «Слова, суждения и речи не только не напоминают его манеру, но очевидно придуманы, даже пошловаты. Пушкин в записках умален. Император Николай низведен также с высоты и представлен буржуазным добряком. Неверность интимных отношении императора к Пушкину по запискам».

Верноподданнические чувства еще яснее выражены в рецензии Спасовича: император Николай «низведен с его высокого пьедестала. Он нам не импонирует своим холодным суровым величием».

Образ Пушкина, созданный Мережковским, который, как известно видел в поэте «великое гармоническое явление», неприемлем для Спасовича еще и потому, что он получился «неизменно лучезарный, не затемняемый никогда никакими тучами бог Аполлон, расточающий кругом только жизнерадостность и веселье». Задача, которую ставил перед собой Мережковский и для решения которой использовал Пушкина, представляется Спасовичу весьма спорной: «Если бы оправдалось то, что он предполагает, то пришлось бы перестроить всю историю русской литературы в XIX столетии, т.е. с того момента, когда она перестала просто подражать. По мнению г. Мережковского, Пушкин был не столько совершитель, сколько начинатель русского просвещения. Поэт „недовершенных замыслов“, он закладывал фундамент во всех родах поэтического творчества, рубил просеки, мостил дороги и был нечто вроде литературного Петра Великого; «он сочиняет своего Пушкина по своему вкусу, по своему подобию». Этому высказыванию в рецензии соответствует седьмой тезис Спасовича: «Мережковский изобразил Пушкина не настоящего, а по своему образцу выкроенного».

Были ли критические суждения Спасовича обоснованны? Действительно ли «Записки» Смирновой в редакции, проведенной ее дочерью, существенно отличались от тех впечатлений, которые современница фиксировала в своих дневниках, и не могли быть достоверным источником? Анализ выверенного текста «Записок» Смирновой, изданных уже в советское время, и тех фрагментов, которые цитировал Мережковский в своей статье, показывает, что в данном случае расхождения несущественны.

Вместе с тем характер введения Мережковским в свой текст «чужого» текста подчинялся тем общим законам, которые сложились в символистской критике. Мережковскому было свойственно вырывать цитаты из контекста, цитировать по памяти, нередко искажая цитату, отождествлять лирического героя и поэта, подчинять цитируемый текст своим задачам и пр. Таким образом, используя «Записки» Смирновой как источник, он, скорее, сделал их предлогом для создания собственного образа Пушкина и в этом проявился, в первую очередь, как художник. Эта особенность вообще свойственна литературно-критическим статьям Мережковского, но так выпукло она проявилась, прежде всего, в статье о Пушкине.

Пометы Н. О. Лернера сохранились на издании статьи «Пушкин»<sup>2</sup>. На титульном листе прикреплены отдельные листки — своего рода небольшая библиография откликов на статьи Мережковского: рецензии Б. Никольского, Д. Овсяннико-Куликовского и статья М. Меншикова «Клевета обожания». Рядом с ними — выходные данные статьи самого Мережковского «Праздник Пушкина» (1899), в которой дана резкая оценка юбилейных торжеств по случаю столетия поэта. Кстати, именно в этой статье Мережковский ответил Спасовичу на его рецензию. Он писал: «Вчера Спасович доказывал, что свидетельства современников о мудрости Пушкина — ни на чем не основанная легенда, что у него — поверхностный, заурядный ум, неспособный дать его поэзии значение всемирное». К его голосу присоединились такие разные люди, как В. Соловьев и Л. Толстой, осуждавшие Пушкина за его легкомысленность. И только в юбилейные дни оказалось, что вельдые Сувориным русские люди хотят воздать Пушкину невероятные почести: «колокольный звон, русские флаги, пушечная стрельба, и сорок тысяч министерских бюстов, и суета академий, и пушкинские велосипедные гонки, и пушкинский шоколад, и лото или карты — „смерть Пушкина“ и рождение Пушкина с облаками, амурами, громами и молниями».

Пометы на экземпляре статьи Мережковского «Пушкин» были сделаны Лернером, очевидно, в период его работы над комментариями к «Сочинениям» поэта (под ред. С. А. Венгерова), которые начали выходить в свет в 1907 г. Об этом свидетельствует не только год издания статьи, на которой сохранились пометы, но и характер отмеченных Лернером фрагментов. Его интерес к тексту Мережковского, прежде всего, комментаторский: карандашом выделены все цитируемые

пушкинские стихотворные тексты, их названия, характеристика его таланта, цитаты из «Записок» Смирновой и пр. Так, Лернер подчеркивает слова «Пушкин великий мыслитель, мудрец», муза Пушкина — «мудрее мудрых», «наиболее совершенные создания Пушкина не дают полной меры его сил», «Пушкин был не столько совершителем, сколько начинателем русского просвещения», «русское возвращение к природе — русский бунт против культуры — первый выразил Пушкин, величайший гений культуры среди наших писателей» и др. Особенно интересными для Лернера оказались размышления Мережковского о традициях, заложенных Пушкиным и развитых впоследствии в творчестве Лермонтова, Гончарова, Тургенева и Толстого. Он отчеркивает такой фрагмент: «Пушкин „Евгением Онегиным“ очертил горизонт русской литературы, и все последующие писатели должны были двигаться и развиваться в пределах этого горизонта». Такой же интересной показалась ему мысль об ошибочности сопоставления Пушкина не с Гете, а с Байроном. Лернер отмечает целую страницу, посвященную этой теме.

Нельзя утверждать, что Лернер был единомышленником Мережковского в его оценке Пушкина. Как известно, круг его интересов составляли, прежде всего, биографические факты, и своеобразный взгляд Мережковского вряд ли был ему близок. Вместе с тем фрагментов, отмеченных как заслуживающих внимания, значительно больше, чем вызвавших сомнения и вопросы Лернера. Так, знак вопроса поставлен на полях около фрагмента анализа «Подражаний Корану»: «Какие нежные черты целомудренного и гордого великодушия! Христианское милосердие недаром включено в героическую мудрость пророка. Для него милосердие — щедрость безмерно богатых сердец», а также у фрагмента, посвященного стихотворению «Мирская власть». Сомнения вызвала у Лернера и параллель, проводимая Мережковским между Пушкиным и Петром Великим.

Лернер не комментирует текст Мережковского. Его многочисленные пометы сводятся к подчеркиваниям в тексте и выделением фрагментов текста на полях. Лишь в одном месте, где Мережковский анализирует «Медный всадник», Лернер подчеркивает: «На высоте, уздой железной / Россию вздернул на дыбы» и помечает на полях: «И теперь узда ослабела».

В рамках небольшого сообщения мы не стремились охарактеризовать новонайденные материалы с исчерпывающей полнотой. Более подробный их анализ в контексте полемики о Пушкине на рубеже веков проведен нами в комментариях к публикации сборника «Вечные спутники» в серии «Литературные памятники».

#### Примечания

<sup>1</sup> РО ИРЛИ, Ф. 62. Оп. 3. № 443.

<sup>2</sup> Мережковский Д. С. Вечные спутники: Пушкин. 3-е изд. СПб., 1906.

Л. Г. Фризман  
(Харьков, Украина)

### «НА ФОНЕ ПУШКИНА...» ПУШКИНСКИЕ ОТЗВУКИ У ГАЛИЧА И ОКУДЖАВЫ

В марте 1968 г. в жизни Галича произошли события, которые резко ее изменили и в известном смысле предопределили его будущее. К этому времени большинство песен, создание которых ставилось ему в вину и явилось поводом для его исключения из творческих союзов и последовавшей затем эмиграции, было уже написано и достаточно широко известно. Недовольство ими в определенных инстанциях, надо думать, зрело и нарастало, но не выявляло себя открыто.

В это время он был приглашен в новосибирский Академгородок, где выступил с огромным успехом. Сибирское отделение Академии наук наградило поэта Почетной грамотой и «специальным призом — копией пера великого А. С. Пушкина». Но эти же выступления повлекли за собой разгромную статью Н. Мейсака «Песня — это оружие» в газете «Вечерний Новосибирск», обвинявшую Галича во всех смертных грехах и положившую начало травле, продолжавшейся едва ли не два десятилетия.

В канун этих событий и, вероятно, предчувствуя их, Галич написал статью «О жестокости и доброте искусства». Она предназначалась для газеты «Советская культура», но в печати тогда не появилась.

Эпиграфом к ней Галич взял четвертую строфу «Памятника»: «И долго буду тем любезен я народу...». «В этих великих пушкинских строках, — писал он, — одновременно коротко и с исчерпывающей полнотой изложены задачи и назначение искусства. Это не только констатация — это завет». Он призывал помнить, «чем полагал Пушкин остаться любезным народной памяти, — тем, что возбуждал добрые чувства, прославлял свободу и призывал к милосердию»<sup>1</sup>. Вряд ли стоит распространяться о том, в какой мере Галич собственным творчеством подтвердил верность этому завету.

Пушкин вошел в жизнь Галича в раннем детстве. В 1988 г. его брат Валерий Аркадьевич Гинзбург дал обширное интервью журналу «Горизонт», где поделился, в частности, такими воспоминаниями: «Мы все, мальчишки нашего двора, знали, в каком доме мы живем, — в доме поэта Д. Веневитинова, где Пушкин впервые читал „Годунова“. Мы не знали стихов Веневитинова, не все еще умели читать, но Пушкин, „Борис Годунов“ — это нам было понятно». Галич был племянником профессора Московского университета, известного пушкиниста Л. С. Гинзбурга, кабинет которого «был завешан портретами Пушкина — Кипренского, Гау, Тропинина, маленький Пушкин в лицее»<sup>2</sup>. В. А. Гинзбург вспоминает книжку «Сказки Пушкина», которая открыла ему мир великого поэта. Поразительно, какими устойчивыми

оказались эти детские впечатления. Спустя много лет, примерно за год до смерти, выступая по радио «Свобода», Галич сказал: «Помните, когда мы впервые прочли сказку „О царе Салтане“, не знаю, как вас, а меня, еще мальчика маленького, вдруг ударило в самое сердце, когда я услышал такие слова: „Ты волна моя, волна, ты гульлива и вольна“».

Нет необходимости регистрировать все упоминания Галичем имени Пушкина и перечислять приводимые им пушкинские цитаты. Но есть случаи настолько показательные, что их нельзя обойти молчанием. 5 января 1969 г. Галич привел в дневнике строфу из стихотворения «Запой под Новый год», которая заканчивалась строкой: «Ты сказала мне тихонько: быть беде!..» И сопроводил ее замечанием: «А где-то в последнем звене, надо бы: быть нельзя!» Это намерение поэт осуществил: в позднейшей редакции, датированной 1971 г., последние два стиха звучали так:

Я спросил тебя: «А может, все не зря?»

Ты ответила — старинным быть нельзя.

Источник сделанной поправки раскрывает примечание к публикации дневника: «А. С. Пушкин. Письмо брату Льву из Кишинева 21 июля 1822 г. „Мне писали, что Батюшков помешался: быть нельзя; уничтожь это вранье“... Более позднее стихотворение Галича «Опыт отчаянья» в рукописи имеет подзаголовок «Письмо брату из Кишинева»<sup>4</sup>. Основанием для этого примечания явился вступительный текст, который Галич произносил перед исполнением песни: «Странная ночь. Не то снег, не то дождь, все расцвело. Человек идет пьяненький, бормочет какие-то странные слова, вспоминает стихи, строчки из писем. А чаще других вспоминает такую строчку из письма Пушкина брату Льву: „Пишут мне, что Батюшков помешался. Быть нельзя!“» Приводя этот текст, А. Е. Крылов обоснованно отмечает: «Характер цитирования дает нам право рассматривать этот фрагмент письма Пушкина как своеобразный эпиграф или, точнее, его составную часть»<sup>5</sup>.

Стихотворению «Памяти Живаго» предпослан эпиграф из «Путешествия в Арзрум»: «Два вола, впряженные в арбу, подымались по крутой дороге. Несколько грузин сопровождали арбу. „Откуда вы?“ — спросил я их. „Из Тегерана“. — „Что вы везете?“ — „Грибеда“». Как известно, в стихотворении воссоздана картина разгрома ноябрьского восстания 1917 г. в Москве, в результате которого власть в городе окончательно перешла к большевикам, и вместе с тем картина краха иллюзий, через которые прошла героиня, готовая поздравить с победой сидельцев Охотного ряда, верившая, что «пахнуло озоном, трудящимся дали права!» Но с потоками крови, со зрелищем толпы, которая в молчанье сходится у церкви Бориса и Глеба, приходит постижение истины. Не случайно здесь, конечно, и имена святых великомучеников — они сопрягаются с судьбами иных мучеников, бесчисленных и безымянных.

И тут ты заплачешь и даже  
 Пригнешься от боли тупой.  
 А кто-то нахальный и ражий  
 Взмахнет картузом над толпой.

Нахальный, воинственный, ражий  
 Пойдет баламутить народ.  
 Повозки с кровавой поклажей  
 Скрипят у Никитских ворот ...

Уже эти «повозки с кровавой поклажей» не могут не вызвать в памяти арбу, встреченную Пушкиным. Но Галич идет дальше: его собственная участь неотделима от участи жертв фанатизма — и религиозного, и коммунистического:

Так вот она, ваша победа!  
 «Заря долгожданного дня!»  
 «Кого там везут?» —  
     «Грибоеда».  
 Кого отпевают?  
     Меня!

Пушкинскую строку «На холмах Грузии лежит ночная мгла» Галич избрал эпиграфом к «Песне о Тбилиси». Это стихотворение многоплановое, пронизанное противоречивыми эмоциями, пересказать его едва ли возможно. Но очевидно, что его тональность зримо и намеренно контрастирует с пушкинской<sup>6</sup>. У Пушкина глубокая гармония лирического героя с миром: «печаль моя светла», «унынья моего / Ничто не мучит, не тревожит...». У Галича — напряженная трагическая нота, становящаяся к концу все более надрывной. В последних строфах «горят черновики», «гремят грузовики» «и сапоги охранников грохочут».

И топчут каблуками тишину,  
 И женщины не спят и плачут дети,  
 Грохочут сапоги на всю страну!

И вот последняя строфа. По-галичевски короткое и емкое обобщение:

Все в мерзлый камень памятью одето.  
 Все как удар ножом из-за угла.  
 «На холмах Грузии лежит ночная мгла»  
 И так еще далеко до рассвета.

Не возникает сомнения, что мгла здесь не явление природы, а символ тьмы, безвременья, безнадежности, и, соответственно, слово «рассвет» тоже наполняется символическим смыслом.

В статье Г. Зобина о пушкинских мотивах в поэзии Галича проведено обоснованное сопоставление между призывом: «Паситесь, мирные народы» и гневной инвективой Галича:

Да здравствует трижды премудрость холопья —  
Премудрость жевать, и мычать, и внимать...<sup>7</sup>

Но нельзя не отметить, что если Пушкин обличает молчание и пассивность, то гнев Галича вызывает прямое соучастие в несправедливых расправах: «безгрешный холуй» запасается камнями, которые полетят в указанном начальством направлении.

Особого внимания заслуживает «Опыт ностальгии». Только дочитав это стихотворение до конца, мы понимаем, что весь перечень мерзостей, оставленных поэтом на родине, его отказ грустить по безрезкам, презрение к проходящим поколениям, его готовность лишь «чуть-чуть» пожалеть о «крылатых конях», о «святках», о «пряди полушалка» — все это только готовит нас к упоминанию о той единственной святыне, разрыв с которой невыносим и невыразим:

Но-есть-еще-Черная речка...  
Об этом не надо!  
Молчи!

Теперь об Б. Окуджаве, в отношении которого к Пушкину выразительно и рельефно сказались самые сокровенные черты его поэтического и человеческого облика. В одном из своих интервью Окуджава заметил: «Я вижу в Пушкине идеал...»<sup>8</sup>, и эти слова могли бы повторить вслед за ним многие другие. Но когда в его стихах звучит сожаление, что «нельзя с Александром Сергеичем поужинать в „Яр“ заскочить хоть на четверть часа», когда Александр Сергеич предстает «в поиске и муке, да козыри лукавы и не даются в руки», — тут уж нельзя ошибиться. Это только и именно Окуджава, и никто кроме него не написал бы этих строк.

Пушкинская тема проходит практически через всю творческую биографию Окуджавы. Самое раннее из стихотворений, которыми мы располагаем, — «Бессмертие» было опубликовано в калужской газете «Молодой ленинец» в 1956 г. Дата публикации — 10 февраля — наталкивала на мысль, что она приурочена к годовщине гибели поэта. А подзаголовок «Из стихов о Пушкине» достоверно подтверждает, что «Бессмертие» было не первым и не единственным стихотворением, написанным Окуджавой о Пушкине. Можно сожалеть о том, что мы не знаем остальных, но то, что Окуджава выделил из них и включил в свой первый сборник «Лирика» (Калуга, 1956) именно «Бессмертие», конечно, не случайно.

Для стихов Окуджавы о Пушкине характерна постоянная память о трагическом конце поэта. Смерть Пушкина и его бессмертие как бы стоят рядом, оттеняя друг друга, и эта особенность трактовки пушкинской темы в поэзии Окуджавы проявилась уже в том стихотворении, о котором идет речь. Первые его строки о смерти: беспощадный поединок, неизлечимая рана, бесполезные лекарства, бессильные врачи, царский приказ тайком схоронить крамольного поэта. «Конец?»

Нет, «тропой незаросшей» — образ, воспринятый из «Памятника», — «к могиле поэта сходились друзья», «и снова поэт над землей вставал то в краске, то в камне, то в бронзе».

«Но годы — что волны» — это сравнение Окуджавы повторяет дважды, однако в каждом случае оно получает иной оборот. В первом оно символизирует преходящесть земного, его обреченность на гибель: «книги тонули в архивной пыли», «бронза тускнела», «холсты угасали, прогнивши». Во втором — вечное движение вперед. Как ни пострадал в войну «тот край, где поэт похороненный спит», «но жизнь не сдалась, не пропала в дыму: весна не поникла в потемках...». Дети, даже не успевшие узнать Пушкина за партией, читали его стихи. «А это и было бессмертие».

Смерть Пушкина — на первом плане в стихотворении «На углу у гастронома»: «снова в Пушкина палят», и «он опять лежит убитый с грустной думой на челе», «пистолет», «сюртук в крови», «потухший взгляд».

Пушкин, Пушкин, счет обидам —  
Очень грустная статья.  
Но неужто быть убитым —  
Привилегия твоя?

Памятник же, который мог бы символизировать бессмертие, отходит на второй план, и говорится о нем не без явной иронии: «ах, ни бронза и ни мрамор не спасают от забот», «опять над постаментом топорливым инструментом водружают документ».

«Дом на Мойке», находящийся «меж домом графа Аракчеева и домом Дельвига, барона», — это дом пушкинской смерти: здесь «род людской» «не уберется от урока».

И, наконец, стихотворение, хронологически завершающее пушкинскую тему в поэзии Окуджавы, — «Приносит письма письмоносец» (1988). Здесь и письма «о том, что Пушкин рогоносец», и размышления о природе и побудительных мотивах дуэли — «и это все для нас еще одна загадка».

И прежде чем решать вопросы  
Про сплетни, козни и доносы  
И раскрывать причины тайной мести,  
Давайте-ка отложим это  
И углубимся в дух поэта,  
Поразмышляем о достоинстве и чести.

Особняком в этом ряду стоит стихотворение «Сталин Пушкина листал». Разумеется, это стихи в большей мере о Сталине, чем о Пушкине. В них налицо явные переключки с такими произведениями, как «Стоит задремать немного...», «Шестидесятники развенчивать усатого должны...» и «Ну что, генералиссимус прекрасный...». Их объединяет не только непримиримо отрицательное отношение к «усатому», но и сама тональность — сдержанная, но язвительная ирония.



Главная черта Сталина, каким он предстает в интересующем нас стихотворении, — ограниченность, узость и изначальная дефектность подхода к духовным ценностям. Для этого и введена в идейно-художественную ткань произведения высшая из мыслимых ценностей — творчество Пушкина, которого — не упустим эту деталь — вождь не читал, а именно «листал». Но «магический кристалл» остается непрозрачным для «острого глаза горца». Не постичь ему, почему народ «гимны светлые поет в честь погибшего поэта». Все попытки Сталина проникнуть в таинство Пушкина остаются в рамках привычных для него гипотез:

Может, он шпион английский,  
Если с Байроном дружил?..  
Впрочем, может, был агентом  
Эфиопского царя?

Печальная аналогия пушкинской эпохи со сталинской подчеркнута и годом смерти поэта: «Погиб в тридцать седьмом! Снова этот год проклятый, ставший символом уже!» Результаты попыток «понять суть» Пушкина завершаются полной неудачей:

Все он мог: и то, и это,  
Расстрелять, загнать в тюрьму,  
Только вольный дух поэта  
Неподвластен был ему.

Естественно предположить, что и вызванный к Сталину Берия вряд ли поможет ему выбраться из загадок, в которых он заблудился.

Есть у Окуджавы стихи, в которых имя Пушкина не названо, но его присутствие ощущается. Разумеется, мы вступаем в область предположений, но, на наш взгляд, не бесосновательных. Так, стихотворение «Благородные жены безумных поэтов...» заканчивается так:

Но каким бы он в жизни ни слыл безобразным,  
Слышим мы из угла своего,  
Как молитвы возносите вы ежечасно  
За бессмертную душу его.

И когда он своею трепещущей ручкой  
По бумаге проводит пером,  
Слышу я: колокольчик гремит однозвучный  
На житейском просторе моем.

Первый из процитированных стихов не может не воскресить в памяти фрагмент из пушкинского «<Опровержения на критики>»: «В другой газете объявили, что я собою весьма неблагообразен и что портреты мои слишком льстивы. На эту личность я не отвечал, хотя она глубоко меня тронула» (XI, 162). Людей, слывших безобразными, много, но ведь не о любом из них можно сказать, что «молитвы возносите вы ежечасно за бессмертную душу его». Думается, что и «колокольчик однозвучный» пришел в стихотворение Окуджавы не из популярной песни А. Гурилева на слова И. Макарова, как считают комментаторы поэта<sup>9</sup>, а из пушкинской «Зимней дорожки».

И в заключение — о стихотворении, слова из которого вынесены в заголовки этой статьи, — «Приезжая семья фотографируется у памятника Пушкину». Стихотворение это знают все, и все, надеюсь, согласятся, что оно — не о Пушкине. Один из немногих исследователей, уделивших ему специальное внимание, Г. Г. Красухин, правда, усматривал у членов «приезжей семьи» «внутреннюю причастность к Пушкину». «Ведь они стоят на фоне его памятника, охваченные любовью к великому поэту, объединенные, сродненные ею „на веки вечные“»<sup>10</sup>. Но, будучи зорким и добросовестным автором, он все же не может упустить из виду, что любовь приезжих к великому поэту — чистый домысел, что у Окуджавы об этом нет ни звука, и продолжает: «Очень, конечно, может быть, что на самом деле заезжие любители фотографироваться вовсе не ощутили в себе внутренней причастности к Пушкину, что им больше импонирует его торжественный памятник, но ведь и поэт обратился к ним не для того, чтобы доискаться, как было на самом деле»<sup>11</sup>.

Как же было на самом деле?

Фотограф щелкает, но вот что интересно:  
На фоне Пушкина! И птичка вылетает.

Что это? Набор слов? Тогда почему он так западает в душу? Не потому ли, что стихотворение заключает в себе не описание заурядного происшествия, а раздумье о всей нашей жизни. Во второй строфе появляются ключевые слова: сначала «все», а затем и «мы»: «Все счета кончены и кончены все споры», «Какие женщины на нас кидают взоры», а затем оба эти слова объединяются: «Все наши глупости и мелкие злодейства».

Мы будем счастливы (благодаренье...)

Ожидается, казалось бы, единственно естественное продолжение: «благодаренье Богу» — именно этим фразеологизмом поясняют слово «благодаренье» современные словари. Но Окуджава говорит: «благодаренье снимку». Потому что снимок запечатлел нечто большее, чем провинциальную семью, — всех нас. Потому что он противостоит самому течению времени: «пусть жизнь короткая проносится и тает» — для нас мгновение остановилось, и остановилось оно в блаженный миг:

На веки вечные мы все теперь в обнимку  
На фоне Пушкина! И птичка вылетает.

### Примечания

<sup>1</sup> Галич А. А. Заклинание добра и зла. М., 1992. С. 13, 17.

<sup>2</sup> Там же. С. 515.

<sup>3</sup> Там же. С. 134.

<sup>4</sup> Там же. С. 32.

<sup>5</sup> Крылов А. Е. Галич — «соавтор». М., 2001. С. 59.

<sup>6</sup> См. об этом: Волин В. Р. Он вышел на площадь: Вспоминая и перечитывая Галича // Галич А. А. Песни; Стихи; Поэмы; Киноповесть; Пьеса; Статьи. Екатеринбург, 1999. С. 637.

<sup>7</sup> Зобин Г. На развалинах дома. Пушкинские мотивы в поэзии Александра Галича // Истина и жизнь. 1999. № 6. С. 31.

<sup>8</sup> Окуджава Б. Ш. «Я вижу в Пушкине идеал...» // Вперед. Пушкин, 1994. 8 сент.

<sup>9</sup> Окуджава Б. Ш. Стихотворения. СПб., 2001 (Новая библиотека поэта). С. 654 (примеч. В. Н. Сажина).

<sup>10</sup> Красухин Г. Г. В присутствии Пушкина. М., 1985. С. 165.

<sup>11</sup> Там же. С. 166.

А. А. Бачинская

(Симферополь, Украина)

## ПОСМЕРТНОЕ ИЗДАНИЕ СОЧИНЕНИЙ А. С. ПУШКИНА В КРЫМУ

Известно, что после смерти А. С. Пушкина с «Высочайшего соизволения» императора Николая I была учреждена опека над малолетними детьми и имуществом покойного. Одно из направлений работы опеки, возглавляемой графом Григорием Александровичем Строгановым, заключалось в подготовке и издании сочинений поэта за казенный счет в пользу вдовы и детей. Первоначально собрание сочинений должно было состоять из шести томов, но затем было расширено до восьми, с сохранением цены издания (25 руб. ассигнациями на простой бумаге, 40 — на веленовой и еще 10 руб. за пересылку). Редактировалась В. А. Жуковским, П. А. Плетневым и П. А. Вяземским, оно должно было включать в себя все уже изданные произведения Пушкина, а также его биографию, портреты, автографы. Восемь томов вышли в 1838 г., а в 1841 г. появились еще три части, состоявшие из впервые публикуемых произведений. Но не эти факты будут предметом нашего рассмотрения.

Объявление об издании отпечатано в Санкт-Петербурге в марте 1837 г., подписка продолжалась до 1 октября того же года. С учетом кратких сроков к распространению билетов было подключено III отделение Министерства внутренних дел (Стол II), которое по административным каналам во все губернии России отправило циркуляры с пронумерованными билетами на получение сочинений Пушкина и указаниями о дальнейшей переписке. Сроки подписки были продлены до 1 мая 1838 г.

В 1832—1838 гг. министром внутренних дел был Дмитрий Николаевич Блудов, один из учредителей литературного общества «Арзамас», всегда близко принимавший участие в судьбе Пушкина. Видимо, он посчитал нужным отправить всем губернским предводителям дворянства еще одно официальное письмо, отпечатанное в типографии с пробелами для имени, должности и титула адресата: «Вменяю себе в приятную обязанность <...> покорнейше просить Ваше Прево-

сходительство принять участие в раздаче билетов на собрание сочинений Пушкина всем любителям Литературы, всем ревнителям просвещения среди дворянства, вами предводимого. Кажется, нельзя сомневаться в том, что русские всех сословий, всегда на поприще славы и добра одушевляемые примером своего Монарха, захотят и в сем случае, почив память великого поэта, с тем вместе способствовать и обеспечению благосостояния сирот детей его...»<sup>1</sup>. Крымским краеведам письмо это известно, но его, бог весть почему, приписывают легендарному шефу корпуса жандармов А. Х. Бенкендорфу<sup>2</sup>. Однако подпись на письме легко расшифровывается: автором письма является Д. Н. Блудов. Кстати, фамилия Блудова встречается и в других документах, касающихся подписных билетов (Ф. 327. Оп. 1. Ед. хр. 2831. Л. 5; Ф. 100. Оп. 1. Ед. хр. 235а. Л. 1).

Документы крымского архива свидетельствуют, что письмо Д. Н. Блудова (от 22 мая 1837 г.) с десятью подписными билетами было получено канцелярией таврического гражданского губернатора 12 июня 1837 г. 17 июня исполняющий должность губернатора председатель уголовной палаты Муравьев обратился к губернскому предводителю дворянства П. А. Взметневу<sup>5</sup> и к исполняющему должность директора училищ Таврической губернии с просьбой распространить билеты среди «дворянства здешней губернии» (Ф. 327. Оп. 1. Ед. хр. 2831. Л. 5) и среди «училищ здешней губернии» (Ф. 100. Оп. 1. Ед. хр. 235а. Л. 1).

Дирекция училищ Таврической губернии отреагировала на просьбу Муравьева оперативно: 18 июня 1837 г. было получено письмо исполняющего должность губернатора, а 21 июня смотрителям уездных училищ уже были разосланы соответствующие директивы (Ф. 100. Оп. 1. Ед. хр. 235а. Л. 6), и в очень короткие сроки решился вопрос о подписке.

Так, 30 июня 1837 г. пришло подтверждение на подписку и деньги из Керченского уездного училища (Ф. 100. Оп. 1. Ед. хр. 235а. Л. 7); 6 июля 1837 г. — из Алешковского (Ф. 100. Ед. хр. 235а. Л. 8); 17 июля 1837 г. — из Ореховского (Ф. 100. Оп. 1. Ед. хр. 235а. Л. 10) и Симферопольского уездных училищ (Ф. 100. Оп. 1. Ед. хр. 235а. Л. 9). Сочинения Пушкина для своей библиотеки сочла необходимым выписать также гимназия в Симферополе (Ф. 100. Оп. 1. Ед. хр. 235а. Л. 11). А смотритель Феодосийского училища докладывал в отношении от 27 июня 1837 г., что «не может оных выписать по причине того, что из суммы, назначенной на библиотеку, следует уже произвести расход на получение сочинения Булгарина „Россия“, первые части которого уже получены» (Ф. 100. Оп. 1. Ед. хр. 235а. Л. 12).

Всего учреждениями народного просвещения было приобретено пять подписных билетов, номера четырех из них нам известны: с № 9167 по № 9170 включительно (Ф. 100. Оп. 1. Ед. хр. 235а. Л. 2—5); остальные пять, оставшиеся нерозданными, отправлены обратно в Петербург.

Губернский предводитель дворянства П. А. Взметнев отреагировал на просьбу Муравьева не столь расторопно. Во-первых, письмо исполняющего должность губернатора было получено им лишь 20 июня. Во-вторых, в тот же день Взметнев получил отношение канцелярии МВД (от 25 мая за № 1794, с подписью директора канцелярии Фон-Поля) с приложением еще двадцати пяти билетов (с № 10646 по № 10670) «для раздачи желающим» (Ф. 327. Оп. 1. Ед. хр. 2831. Л. 1). В связи с этим губернский предводитель дворянства от раздачи десяти билетов, присланных гражданскому таврическому губернатору Матвею Матвеевичу Муромцеву статс-секретарем Блудовым, вообще отказался, объясняя, что и без того имеет «значительное число билетов» по линии МВД и что «едва бы успел все оные раздать» (Ф. 327. Оп. 1. Ед. хр. 2831. Л. 6). Итак, Взметнев занимался судьбою лишь двадцати пяти подписных билетов, присланных ему непосредственно из канцелярии МВД. Причем основные его заботы сводились к составлению списка потенциальных «желающих, коим может быть предложена подписка» (Ф. 327. Оп. 1. Ед. хр. 2831. Л. 4), а непосредственно рассылкой билетов он поручил заняться симферопольскому уездному предводителю дворянства Н. А. Алексиано.

Кто же из «ревнителей просвещения Таврической губернии» был включен в список П. А. Взметнева?

Любовь Антоновна Алексиаки (Алексиани), Федор Карлович Мильгаузен, Феодосий Дмитриевич Ревелиотти, Николай Дмитриевич Критский, Алексей Петрович Бибииков, Петр Яковлевич Новиков, Яков Иванович Гакман, Христиан Христианович Стевен, Зинаида Амвросиевна Цейер, Лев Антонович Шостак, Андрей Федорович Арндт, Николай Иванович Перовский, Илья Андреевич Качи, Петр Иванович Ланг, вице-адмирал Константин Юрьевич (Патиниотти), Александр Иванович Крымгиреев, Василий Иванович Михно, Семен Мартынович Мейер, Иван Яковлевич Браилко, Александр Иванович Говоров, Степан Иванович Евдошенко, Петр Иванович Руссет, Леонтий Федорович Корчак, Алексей Игнатьевич Уманец (Ф. 327. Оп. 1. Ед. хр. 2831. Л. 4). Всего двадцать четыре человека — по числу билетов, переданных Взметневым симферопольскому уездному предводителю дворянства. Судьбу одного из 25 билетов, полученных из канцелярии МВД, Взметнев, видимо, взялся решить самостоятельно. Однако кому именно достался этот билет, неизвестно. Ясно только, что книги по этому билету из Петербурга в Симферополь были высланы.

Среди перечисленных дворян были те, кто знал или мог знать Пушкина.

С доктором Федором Карловичем Мильгаузеном Пушкин познакомился в сентябре 1820 г. в доме таврического вице-губернатора Ивана Эммануиловича Куруты, когда лечился от лихорадки. Андрей Федорович Арндт, брат Николая Федоровича Арндта — инспектор врачебной управы Таврической губернии, тоже познакомившийся с Пушкиным у Куруты. Христиан Христианович Стевен — ботаник, директор

Никитского Ботанического сада, брат Федора (Фридриха) Христиановича Стевена, лицейского товарища Пушкина. Петр Иванович Ланг — инспектор врачебной управы. В сентябре 1820 г. он познакомился с Пушкиным в Симферополе, а в 1843 г. рассказывал Ю. Н. Бартеневу об этой встрече, утверждая, что именно он сообщил поэту сюжет «Бахчисарайского фонтана»<sup>4</sup>. Николай Иванович Перовский — бывший Таврический губернатор; в 1820 г. он был градоначальником Феодосии.

Любопытно имя А. И. Крымгиреева. О нем упоминается в «Записках» Ф. Ф. Вигеля как о человеке с уникальной судьбой. Уроженец Кавказа, он еще мальчиком был обращен английским миссионером (который смог перекрестить только одного кавказского жителя) в христианскую веру и вывезен в Англию. Там его женили на хорошенькой англичанке и отправили в Петербург, оттуда — в Крым, выделили большой участок земли, вспомогательную сумму и ежегодный пенсioen. Но успеха в работе султан не имел, а занимался лишь «преумножением своего семейства и капитала». К потомкам крымского хана А. И. Крымгиреев не относится: такую фамилию вместе с русским именем — Александр Иванович — дал ему миссионер англичанин<sup>5</sup>.

Между тем дело с подпиской тянулось полгода совершенно безрезультатно, так что губернский предводитель дворянства П. А. Взметнев вынужден был напомнить о нем симферопольскому предводителю Н. А. Алексиано письмом от 5 января 1838 г. (Ф. 327. Оп. 1. Ед. хр. 2831. Л. 11). Алексиано в отношении от 3 февраля 1838 г. отвечал: «Из числа лиц (имеются в виду лица, указанные в списке. — А. Б.) десять изъявили желание, и билеты мной розданы. Другие же отказались, потому оставшиеся билеты я предлагал другим дворянам, но и эти не изъявили желание оные принять» (Ф. 327. Оп. 1. Ед. хр. 2831. Л. 12).

«Число лиц», принявших подписные билеты, составили: вице-адмирал Константин Юрьевич Патиниотти (билет № 10646), контр-адмирал Николай Дмитриевич Критский (№ 10647), генерал-майор Феодосий Дмитриевич Ревелиотти (№ 10648), статский советник Федор Карлович Мильгаузен (№ 10649), статский советник Петр Ильич Ланг (№ 10650), коллежский советник Василий Ивановичу Михно (№ 10651), коллежский ассессор Степан Иванович Евдошенко (№ 10652), подполковница Любовь Антоновна Алексиаки (№ 10653), майор Петр Яковлевич Новиков (№ 10654), поручик Султан Александр Иванович Крымгиреев (№ 10655) (Ф. 327. Ед.хр. 2831. Л.12). Остальные четырнадцать были отправлены в различные уезды Таврической губернии: десять — в Феодосийский и четыре — в Днепровский (Ф. 327. Оп. 1. Ед. хр. 2831. Л. 13).

В феврале—марте 1838 г. пять феодосийских билетов обрели своих владельцев в лице уездного предводителя дворянства капитан-лейтенанта Александра Ивановича Рыкачева, полковника Кутейникова и подполковника Сепенова в Карасубазаре (ныне Белогорск), коллежского советника Павла Васильевича Гаевского и коллежского секретаря

ря Харлампия Павловича Лаппися (Ф. 327. Оп. 1. Ед. хр. 2832. Л. 4—7). Номера билетов, к сожалению, неизвестны.

А в конце апреля 1838 г. в Днепровском уезде три билета из четырех были приобретены дворянином Евгением Рыковым (№ 10656), губернским секретарем Степаном Маленком (№ 10657), коллежским советником Яковом Скадовским (№ 10658) (Ф. 327. Оп. 1. Ед. хр. 2832. Л. 10).

Итак, всего в Таврической губернии разошлось девятнадцать подписных билетов. В этом смысле наблюдается существенное противоречие в статье В. П. Казарина и Е. В. Андрейко. Указывая на число подписчиков — 19, авторы статьи называют количество «подписавшихся» по уездам: «В Симферопольском уезде подписались на собрание поэта 11 человек, в Феодосийском — 5, в Днепровском — 3, Евпаторийском — 2, Перекопском — 2, Мелитопольском — 2»<sup>6</sup>. Всего, как видим, — двадцать пять, и это, как следует из статьи, обозначено на 9 листе дела 2831 фонда 327. Однако на этом листе дана информация о посланных из канцелярии МВД (от 22 июня 1837 г. № 2337) в Крым тридцати пяти объявлений «об издании полных сочинений в стихах и прозе А. С. Пушкина» для раздачи желающим подписаться (Ф. 327. Оп. 1. Ед. хр. 2831. Л. 9). Причем двадцать пять из них предполагалось распространить в Симферопольском уезде, а в Феодосийский, Евпаторийский, Перекопский, Днепровский и Мелитопольский уезды передано по два экземпляра объявлений.

30 мая 1838 г. оставшиеся нерозданными шесть билетов на получение собрания сочинений Пушкина были возвращены в Петербург (Ф. 327. Оп. 1. Ед. хр. 2832. Л. 15); а 18 июня уже получены первые тринадцать экземпляров первого, второго и третьего томов (Ф. 327. Оп. 1. Ед. хр. 2832. Л. 16).

Высылка томов из столицы в Крым произведена была тремя партиями. Первая (тома I—III в тринадцати экземплярах) была отправлена 28 мая 1838 г., вторая (тома I—III в шести экземплярах) — 7 и 14 июня 1838 г., и третья (тома IV—VIII в девятнадцати экземплярах) — 31 января 1839 г.

Крымским краеведением поднимался вопрос о получении подписчиками Таврической губернии посмертного собрания сочинений А. С. Пушкина. При этом в статье В. П. Казарина и Е. В. Андрейко вполне определенно сказано, что только первая партия книг дошла до адресатов, а следующая из Петербурга была выслана, но в Крым не попала и ее поиски, предпринятые чиновниками, якобы закончились безрезультатно: «Вторая (партия. — А. Б.) из Петербурга была выслана, но в Симферополь так и не поступила. Поиски закончились ничем. Ни книг, ни злоумышленников так и не нашли»<sup>7</sup>. Авторы статьи ссылаются на л. 23—24 архивного дела № 2832 фонда 237. Это весьма странно, поскольку л. 23 представляет собой письмо из канцелярии МВД от 17 октября 1838 г. № 4990, подтверждающее отправку в Крым первой и второй партии книг. А л. 24 является уведомлением тавриче-

ского губернского предводителя дворянства от 21 июля 1838 г. № 326 о получении второй партии книг в количестве шести экземпляров. Более того, 31 января 1839 г. газетная экспедиция Санкт-Петербургского почтамта «препроводила остальные вышедшие тома сочинений А. С. Пушкина (четвертый—восьмой) девятнадцать экземпляров» (Ф. 327. Ед. хр. 2832. Л. 25). В начале марта все они уже были розданы подписчикам (Ф. 327. Оп. 1. Ед. хр. Л. 26—28). Не совсем понятно, таким образом, о какой детективной истории и злоумышленниках идет речь? И какую информацию в этом смысле можно было почерпнуть из достаточно четко написанных канцелярских документов МВД и таврического предводителя дворянства?

Подводя итоги, отметим, что подписка на посмертное собрание сочинений А. С. Пушкина проходила в Крыму не столь успешно, как это может представиться нашему современнику. При обсуждении нашего доклада участники VI Международной конференции «Пушкин и мировая культура» дополняли, что такое явление наблюдалось во многих российских провинциях в конце 1830-х гг. Причину этого еще предстоит изучить пушкинистам.

### Примечания

<sup>1</sup> Государственный архив автономной республики Крым (ГААРК). Ф. 327. Ед. хр. 2831. Л. 1. Далее ссылки на архивные документы даются в тексте в скобках.

<sup>2</sup> См.: Казарин В. П., Андрейко Е. В. Посмертное издание Пушкина // Остров Крым. Симферополь, 1999. № 4. С. 82—83.

<sup>3</sup> Казарин В. П. и Андрейко Е. В. прочли фамилию таврического губернского предводителя дворянства как Вожежнев (Там же. С. 82.).

<sup>4</sup> Черейский Л. А. Пушкин и его окружение. Л., 1988. С. 229.

<sup>5</sup> Русский архив. М., 1893. Кн. 3. С. 176—177.

<sup>6</sup> Казарин В. П., Андрейко Е. В. Посмертное издание Пушкина. С. 82.

<sup>7</sup> Там же. С. 83.

Митико Икута

(Осака, Япония)

## ПУШКИНСКИЕ ТОРЖЕСТВА В ХАРБИНЕ В 1937 ГОДУ

### Пушкин и Дальний Восток

Как известно, Пушкин был ранен на дуэли и после трехдневных страданий погиб 29 января 1837 г. Этот печальный день смерти поэта через сто лет стал днем объединения изгнанников в Харбине.

Г. К. Гинс, профессор одного из харбинских высших учебных заведений, писал в то время: «Прошло сто лет и мы теперь, в дни печальной годовщины, забываем об обстановке его смерти, а чувствуем то, что он бессмертен, что он живет в нас и с нами»<sup>1</sup>.



В этом докладе я хочу рассмотреть, какое значение имеет Пушкин для русских в изгнании и почему именно он стал символом русской идентичности для дальневосточной диаспоры.

Пушкин никогда не был на Дальнем Востоке, однако он интересовался Китаем и не раз обсуждал эту страну с Н. Я. Бичуриным, выпускником Казанской Духовной академии, крупнейшим в ту пору русским ученым-китаеведом, который на протяжении 14 лет был главой Духовной миссии в Пекине, а 1835—1837 гг. провел в Кяхте, где организовал первое в России училище с преподаванием китайского языка. Бичурин нередко читал поэту произведения китайских поэтов. Пушкин дружил с Бичуриным. Примечательно, что в онегинских черновиках сохранилась запись о чтении Онегиным Конфуция.

Первым произведением Пушкина, переведенным на китайский язык, стала «Капитанская дочка». Это произошло в 1903 г. — в том году, когда вступила в строй Китайско-Восточная железная дорога (КВЖД). Но это был всего лишь эпизод в истории Пушкина на Дальнем Востоке. По-настоящему пушкинский голос на Дальнем Востоке зазвучал, когда туда начали перебираться российские эмигранты.

## Россияне в Харбине <sup>2</sup>

Русских в Харбине было много — они ехали туда с 1898 г., с начала постройки Китайско-Восточной железной дороги. Собственно, своим возникновением город Харбин обязан строительству КВЖД. Эта дорога, проходившая по территории Маньчжурии, была построена Россией в 1897—1903 гг. Харбин был опорным пунктом строительства КВЖД.

В июле 1903 г. КВЖД была сдана в эксплуатацию, и ее полоса превратилась в своего рода государство в государстве — она была занята царскими войсками, там действовала русская администрация и русские законы.

После октябрьских событий 1917 года началось нашествие в Харбин эмигрантов и беженцев из России. В начале 1920-х гг. в город и на станции по линии железной дороги хлынул людской поток — часть той самой первой волны, которая вынесла основную эмигрантскую массу как на Запад, так и на Восток.

Новый этап в истории Харбина ознаменовали события японской оккупации Маньчжурии. Она началась в 1931 г., а на рассвете 6 февраля 1932 г. японские части вошли в Харбин. Так открылась новая тяжелая страница в жизни города, оказавшегося на ближайших пятнадцать лет буквально на скрещении эпох. Японцы в большом числе стали стекаться в Харбин.

После оккупации Маньчжурии, и в том числе полосы отчуждения КВЖД, японскими войсками и создания ими марионеточного государства Маньжоу-Го, работа КВЖД была сначала затруднена, а затем стала и вовсе невозможна. Поэтому в 1935 г. СССР продал свои права на

дорогу властям Маньжоу-го. Многие русские железнодорожники были при этом уволены, а многие из тех, у кого было советское подданство, вернулись в СССР.

Эмигранты остались в Харбине. Диаспора раскололась на несколько групп, которые соперничали друг с другом. Японская военная спецслужба создала Бюро по делам российской эмиграции в Маньчжурии (БРЭМ), которое строго регламентировало каждый шаг русских эмигрантов. Понимая, что значит имя Пушкина для русских, БРЭМ организовало центральный Пушкинский комитет общественных организаций.

### Пушкин — символ русской идентичности в диаспоре

Чтобы объединить эмигрантов и держать их под контролем, был необходим культурный символ. В качестве устойчивой опоры требовался какой-нибудь безупречный образ, связанный с Россией. Имя всеми признанного великого поэта в условиях культурной нестабильности было способно стать своего рода душевным прибежищем. В сознании эмигрантов Пушкин стал культовой фигурой, символом потерянной родины. Кроме того, вокруг Пушкина могла объединиться вся зарубежная Россия, несмотря на все политические и идейные разногласия.

Впервые зарубежная Россия отметила 125-летие со дня рождения Пушкина в 1924 г. На совещании по преодолению угрожающей утраты национальной идентичности (или, пользуясь терминологией того времени, — денационализацией) было решено ежегодно повсюду за рубежом широко отмечать «День русской культуры», приурочив его ко дню рождения Пушкина.

В 1925 г. день рождения А. С. Пушкина как «День русской культуры» уже праздновался в 113 странах, где жили русские эмигранты, и с этого времени стал ежегодным.

Ежегодное и повсеместное празднование «Дня русской культуры» подготовило организацию мероприятий 1937 г. Нам трудно представить себе огромное значение пушкинских дней 1937 г. для россиян, оказавшихся после революции рассеянными по всему миру, в том числе в Харбине. Ведь для них было необходимо событие, вокруг которого смогла бы объединиться вся зарубежная Россия, оставив в стороне политические и идейные разногласия.

Вспоминая те времена, один харбинец писал: «В наше тревожное время мало осталось душевных прибежищ, особенно для человека русского, живущего на огромных просторах России или заброшенного в разные страны мира. Именно таким источником душевной чистоты, уцелевшим оплотом надежды является Пушкин.

Многим любезен он народу. Идут годы, столетия, а имя Пушкина стало символом чести и примирения. Вспомним далекий 1937 год. Сотни тысяч российских граждан проживают в эмиграции... В изгнании возникло 166 Пушкинских комитетов на 5 континентах. В Европе

в 24 государствах и 170 городах, в Австралии в 4 городах, в Азии в 8 государствах и в 14 городах, в Америке в 6 государствах и в 28 городах, в Африке в 3 государствах и в 5 городах. Всего в 42 государствах — 231 городах. Всеми миру было явлено единство нашей памяти»<sup>3</sup>.

### Пушкинские мероприятия в Харбине<sup>4</sup>

В Харбине пушкинские мероприятия проходили с большим размахом. Духовенство отслужило торжественную панихиду по Пушкину. Всюду открывались выставки, читались лекции, проходили премьеры спектаклей. Но у этого, казалось бы, чисто литературного события была и политическая подоплека.

В феврале 1937 г. была открыта Пушкинская выставка, организованная по предложению члена комитета П. Савостьянова. На ней были представлены не только прижизненные издания поэта, но и предметы русского быта, картины.

В те февральские дни и возникла идея издать все «пушкинские материалы» в одном альбоме.

Авторский коллектив по созданию альбома возглавил профессор К. Зайцев, который не только взял на себя контроль координатора, но и написал немало статей, а также отредактировал работы других авторов.

Всего было отпечатано 1160 экземпляров, из них 16 именных и 44 нумерованных — на бумаге лучшего качества и в увеличенном формате.

1 марта 1937 г. на торжественном собрании на юридическом факультете Харбинского университета профессор Г. К. Гинс произнес свою блестящую речь «А. С. Пушкин — русская национальная гордость».

### Почему Пушкин стал символом русской культуры для российской эмиграции

Что изгнанники подразумевали под русской культурой, той исторической традицией, которую следовало сохранять и продолжать?

Марк Раев, автор книги «Россия за рубежом», пишет: «Литературные произведения легче всего распространять и экспортировать, а язык — главная черта, определяющая единство нации. Живопись и музыка также внесли уникальный вклад в достижения русской культуры, но это утверждение спорно, поскольку музыка и изобразительное искусство носят универсальный характер и легче ассимилируются в заграничную культурную жизнь»<sup>4</sup>.

Но почему именно Пушкин?

Для большинства русских классической литературой была словесность XIX в. У ее истоков на недосыгаемой высоте стояло творчество Пушкина.

Его не только читали, но и заучивали наизусть все образованные русские. Пушкин становился частью души каждого русского человека еще с детских лет.

Поскольку произведения Пушкина очень трудно переводить на другие языки, русские могли считать его исключительно своим.

Пушкин создал и сам язык, на котором писали и говорили потомки.

Русский человек, который никогда в жизни не видел Россию, может представить себе ее, читая Пушкина.

В эмиграции образованные русские заново открыли для себя Пушкина как действительно своего поэта, самого близкого им не только с точки зрения языка и формы, но по его творческой свободе, свободе, растоптанной в большевистской России.

Профессор Гинс пишет: «Нам дороги у Пушкина его народный язык, русская природа, русский быт. Мы сочувствуем и укрепляемся в тех идеях, которыми проникнуты его стихотворения „Клеветникам России“ и „Бородинская годовщина“»<sup>5</sup>.

По мнению М. Раева, «политическая позиция Пушкина — примирение с царским режимом из страха перед народным бунтом, его случайные хвалебные отзывы о русском национализме и империализме, так же как его бескомпромиссный индивидуализм и духовное вольнолюбие, находили особенно горячий отклик у эмигрантской интеллигенции. В 20-е и вплоть до середины 30-х гг. советская пропаганда в области культуры отвергала Пушкина, отдавая предпочтение другим кумирам, таким, как поэт-народник Н. Некрасов или писавший социально направленную прозу М. Салтыков-Щедрин. Это неприятие еще больше укрепило эмигрантов в их преданности Пушкину — главной для них фигуре в русской культуре»<sup>6</sup>.

Особенно в 1930-е гг., в годы японской агрессии, было сильно движение почитателей Пушкина. Он стал символом борьбы за свободу. Тогда же, в 1937 г., и был в Шанхае поставлен памятник Александру Пушкину. Этот памятник, разрушенный японцами в 1940-х гг., восстановлен после победы над Японией. Во время китайской культурной революции памятник вновь был уничтожен. И снова восстановлен<sup>7</sup>. Пожалуй, это можно считать еще одним доказательством того, что Пушкин и вправду «памятник себе воздвиг нерукотворный» — на этот раз на Дальнем Востоке.

### Примечания

<sup>1</sup> Гинс Г. К. Столетие со дня смерти А. С. Пушкина (1837—1937) // Россия и Пушкин: Сб. ст. Харбин, 1936. С. V.

<sup>2</sup> См.: Мелихов Г. В. Маньчжурия далекая и близкая. М., 1989; Он же. Российская эмиграция в Китае. М., 1997; Таскина Е. Н. Неизвестный Харбин. М., 1994; Она же и др. Русский Харбин. М., 1998; Хисамутдинов А. А. По странам рассеяния. Ч. 1: Русские в Китае. Владивосток, 2000; Он же. Российская эмиграция в Азиатско-Тихоокеанском регионе и Южной Америке. Владивосток, 2000; Аблова. История КВЖД и российской эмиграции в Китае (первая половина XX в.). Минск, 1999.

<sup>3</sup> Русские в Китае. 1999. № 16, апрель. С. 1.

<sup>4</sup> См.: Пушкинские торжества в Харбине в 1937 г. // На сопках Маньчжурии. 1999. № 65, июнь. С. 1—3.

<sup>5</sup> Гинс Г. К. Столетие со дня смерти А. С. Пушкина (1837—1937). С. VII.

<sup>6</sup> Раев М. И. Россия за рубежом. История культуры русской эмиграции 1919—1939. М., 1994. С. 124.

<sup>7</sup> См.: Гордиенко Ю. Судьба памятника А. С. Пушкину в Шанхае // Русские в Китае. 1999. № 16, апрель. С. 4.

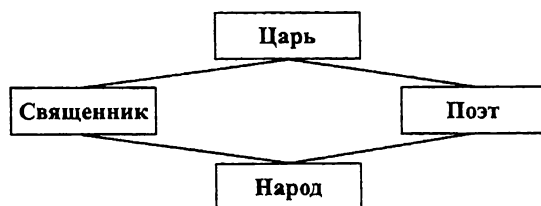
В. А. Гусев

(Днепропетровск, Украина)

## ПУШКИНСКИЙ ЮБИЛЕЙ 1999 ГОДА: МЕЖДУ МИФОМ И АНЕКДОТОМ

Пушкину принадлежит совершенно особое место в русской культуре. Причем черты мифологизации поэта присутствуют почти во всяком знании о нем. Миф о Пушкине возник давно и долго удерживался в общественном сознании. О его сути подробно говорится в статье М. Н. Виролайнен «Культурный герой Нового времени»<sup>1</sup>, и мы позволим себе изложить здесь ее некоторые положения, посвященные интересующей нас теме. Автор полагает, что Пушкин является культурным героем нового времени, который приносит в мир новизну, остающуюся нам как норма. В статье прослеживается трансформация традиционной триады: Пророк—Первосвященник—Царь в пушкинскую эпоху. Культурный архетип пророка берет на себя поэт, и триада выглядит так: Царь—Священник—Поэт.

К этим трем ключевым фигурам триады М. К. Виролайнен присоединяет четвертую — народ — и возникает символическая культурологическая схема: царь в ней определяет норматив государственной, политической, общественной жизни в ее настоящем; поэт-художник (в широком смысле слова) создает то, чего раньше не было, он ориентирован на новизну, то есть на настоящее и будущее; священник ориентируется на настоящее через прошлое, сохраняя традицию; с помощью народа и ради него осуществляются направляющие и регламентирующие функции трех первых фигур.



Жизненный и творческий путь Пушкина проходит через эти четыре основные позиции, он объединяет низовую и верхнюю — цер-

ковную и светскую — культуру, каждая из которых тяготела к одному из полюсов, обозначенных на схеме. По мнению исследовательницы, пушкинский опыт показывает, что личность, пройдя искушение индивидуализмом, способна восстановить родовой и соборный принцип, но теперь уже внутри себя. «И если теократия обеспечивала единство культуры через церковность (и церковную соборность), а следовательно, через священство, то отныне ответственность за „исправление путей“ русской жизни берет на себя литература, словесность, ибо личностью, прокладывающей путь к новой соборности, становится поэт. Именно после Пушкина возникает центральная идея классической русской литературы: идея мессианского назначения писательства»<sup>2</sup>. Можно, конечно, оспаривать мнение о том, что идея мессианского назначения писателя возникает «именно после Пушкина», но для нас важно иное: насколько устойчивой оказалась схема, предложенная М. Н. Виролойнен.

Явления культуры прошлого истолковываются, открываются, оцениваются или отвергаются в соответствии с современными точками зрения. Каждое поколение судит явления культурного прошлого в свете своих собственных целей, оно относится к ним с новым интересом и видит их свежим взглядом, только если эти явления находятся в русле его собственных устремлений. Сохраняет ли сегодня Пушкин роль культурного героя? Остается ли принесенная им новость в мире как норма? Заметными вехами процесса активной мифологизации Пушкина стали его юбилеи — столетие со дня рождения Пушкина (1899), столетие со дня его смерти (1937) и, наконец, двухсотлетний, который отмечался в 1999 г.

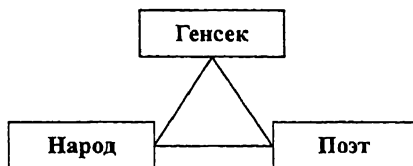
Ощущение его присутствия в жизни личной, частной, государственной отразилось в юбилейных торжествах, и в этой связи я попытаюсь рассмотреть три пушкинских юбилея — те исторические вехи, которые помогают нам увидеть развитие пушкинского мифа.

Первый пушкинский юбилей — время формирования пушкинского мифа.

Всех, писавших тогда о Пушкине, сближало понимание того, что наследие поэта является важнейшей составляющей частью национальной культуры. Скажем, В. В. Розанов в статье «О Пушкинской академии», впервые опубликованной в «Литературном приложении» к «Торгово-промышленной газете» (1899. № 90), писал, что Пушкин «может быть таким же духовным родителем для России, как для Греции был — до самого ее конца — Гомер», что вопросы, им поставленные, не исчерпаны, и «ни обществом нашим, ни литературою, и в себе даже не исчерпаны», то есть культурная функция поэта по-прежнему ориентирована на новизну. Поэтому Пушкин «способен пропитать Россию»<sup>3</sup>. Пушкин начинает осознаваться как центральная фигура русской культуры, он приобретает непререкаемый авторитет духовного руководителя, что неоднократно отмечали современные исследователи.

Так, С. А. Кибальник, прослеживая, как формировался миф о Пушкине, справедливо полагает, что возник он «в последние десяти-

летия XIX века»<sup>4</sup>. О. С. Муравьева также считает, что в 1880—1890-е гг. формируется пушкинский миф, имеющий доселе широкую социальную базу. «В нем отозвались идеи Гоголя и Белинского о национальном поэте и бравурность патриотической пропаганды, пророческий характер русской литературы и прагматичность просветительского сознания, жажда идеала и идеологические догмы»<sup>5</sup>. Миф сохраняется и позже — в Советской России, причем развивается в русле старой традиции. Этот парадокс подчеркивает О. С. Муравьева: «...теперь, когда жизнь России во всех ее сферах изменилась столь резко и кардинально, шаблоны и стереотипы в представлениях о Пушкине, тесно связанные с общественной ситуацией конца XIX в., должны были бы безвозвратно уйти в прошлое. Они же, напротив, как будто обрели новую жизнь, оказавшись удивительно хорошо пригодными для воплощения идеологических догм новой эпохи»<sup>6</sup>. В целом сохраняется и схема, предложенная М. Н. Виролайнен; в ней происходит только одна замена: царя — на Генерального Секретаря. Причем теперь поэт делит и священническую функцию, ориентированную на настоящее через прошлое. Схема выстраивается следующим образом:



Можно привести немало фактов мифологизированных представлений о Пушкине той поры. Интересные свидетельства содержатся в дневнике К. И. Чуковского. Он описывает свою поездку в Москву в 1936 г. для обсуждения предстоящих пушкинских торжеств. Вот он в Кремле, в зале заседаний Совнаркома. «Уютно и величественно. Портреты Ленина и др. вождей... Буденный, Куйбышев... Пушкин. Целый ряд пушкинских реликвий по стенам»<sup>7</sup>. Знаменательно перечисление портретов вождей нового общества, среди которых оказался Пушкин. Символическая культурологическая схема здесь как бы наглядно проиллюстрирована. Пушкинский миф усложнялся, развивался, расслаивался и поддерживался властью на протяжении примерно двух столетий. В нем вокруг основной фигуры возникают иные, так сказать, сподвижники культурного героя. Так, Ю. И. Дружников прослеживает, как включается в пушкинский миф образ любимой няни, как возмещают ее уже первые пушкинисты, «высказывая мысли, созвучные официальной национальной идеологии»<sup>8</sup>. Значение Арины Родионовны продолжает возрастать уже в советское время, когда она прочно поселяется во всех биографиях поэта. «Няня становится одним из опорных пунктов идеологической корректировки самого Пушкина»<sup>9</sup>.

Пушкинский миф дополнялся, уточнялся, корректировался, но суть его оставалась та же; причем не только инерция мышления пита-

ла его, не только официальная поддержка. Он опирался на реальные запросы общества, способствовал утверждению национального единства, «соборного принципа» русской культуры. Поэт все еще воспринимался как пророк. Такой взгляд на предназначение поэта существовал в России вплоть до конца XX в. Традиция была продолжена, к примеру, И. А. Бродским, который не менее Пушкина нуждался в независимости и умел отстаивать ее. Однако ценность частной жизни и независимости у Бродского не отменяет особой роли поэта, не снижает высокой значимости литературы. Во всяком случае, он утверждал: «Если поэзия и не играет роль церкви, то поэт, крупный поэт, как бы совмещает или замещает в обществе святого, в некотором роде. То есть он некий духовно-культурный, какой угодно, даже, возможно, в социальном смысле — образец»<sup>10</sup>. Он настаивал на том, что поэт должен оставаться пророком, «святым». Однако в этой роли поэт в конце XX в. менее всего востребован современным обществом. «Оставаться великим поэтом в эпоху исчерпанности предстаний о великой поэзии — счастливая и тяжелая судьба», — отмечает В. Курицын<sup>11</sup>. Мы добавим: судьба исключительная. Видимо, дело в том, что поэзия Бродского была прочно связана с русской культурой, в которой до конца XX в. литература не утратила господствующего положения. И в XX в. русский писатель если не как пророк, то как «инженер человеческих душ» поддерживал власть или полемизировал с нею, что в любом случае придавало особое значение его литературному творчеству.

После тех кардинальных перемен, которые произошли на всем постсоветском пространстве, в 1990-е гг. социальный статус литературы резко понизился, она утратила паллиативную религиозность и превратилась в своеобразный товар, который не нашел массового потребителя. Видимо, это в какой-то мере и определило судьбу пушкинского мифа. В последние десятилетия XX в. он слабел, размывался, терял белую определенность. Образ поэта-пророка постепенно приобретал анекдотическую окраску. Можно было, например, в 1970—1980 гг. услышать утверждения: «Пушкин первый провозгласил: „Октябрь уж наступил...“»; «Пушкин завещал: „Души прекрасные порывы!“» и т. д. Ирония в этих анекдотах имела политическую направленность, что еще в какой-то мере поддерживало пушкинский миф, включая его в актуальный современный контекст. Но позже в анекдотах уже подвергалась сомнению сама идея поэта-пророка, снижался смысл его пророчеств. Например: «Еще Пушкин говорил, что кот, когда ходит налево, всегда сказки рассказывает». Разумеется, здесь речь идет не о политической «левизне», а о банальном адюльтере. А к 200-летию Пушкина рассказывали и такой анекдот: «Ночь. Казарма. К кровати молодого бойца подходит старослужащий: — Душара, подъем! Сколько дней осталось до дня рождения Александра Сергеевича?!» Пушкин теперь настолько привычен, что о нем попросту забыли: «Призывная комиссия.

— Фамилия, имя, отчество...

— Пушкин Александр Сергеевич.



— Что-то больно фамилия знакомая...

— Еще бы: у меня папа большой начальник!»

К празднованию 200-летия Пушкина подвергались сомнению и сравнительно новые мифологические модели, скажем, «Мой Пушкин». С. С. Аверинцев свою юбилейную статью в «Литературной газете» назвал «Пушкин — другой...» и сам подчеркнул, что он стремится оттолкнуться, отмежеваться «от заголовков вроде ставшего классикой: „Мой Пушкин“»<sup>12</sup>. Исследователь пишет о все более возрастающем недоверии к интерпретациям пушкинских текстов, поскольку ими легко нарушается очень точная и тонкая мера, заданная автором: «...в том-то и состоит стратегия Пушкина, что все эти миллиметровые отклонения — когда читатель и тем паче интерпретатор ну так и рвется „подхватить и развить“ остаются строжайше запрещенными авторской интенцией»<sup>13</sup>.

Д. С. Лихачев в какой-то мере продолжил развитие пушкинского мифа. Отвечая на вопросы анкеты, посвященной Пушкину, он заметил: «Мне трудно отделить Пушкина, который „один на всех“, от „моего, и только моего“. Ибо „мой Пушкин“ — это и есть прежде всего Пушкин объединяющий, Пушкин — создатель языка русской культуры»<sup>14</sup>. О том, что Пушкин близок и понятен если не всем, то многим, казалось бы, свидетельствует проект на ОРТ, когда строки из «Евгения Онегина» читали самые разные люди, представители различных социальных слоев общества.

С традиционными «наш Пушкин», «мой Пушкин» в канун юбилея спорил С. Гандлевский. В своей небольшой статье, которая называется «Ничей Пушкин», он говорит о «Памятнике» как о рассказе-пророчестве: «Это рассказ-пророчество о величии содеянного и литературном бессмертии; о славе, залогом которой — сочувствие хотя бы одного поэта; об имперской известности понаслышке и о благодарном эгоизме народа, ждущего от поэзии нравственного просвещения»<sup>15</sup>. Это печальное пророчество сбылось, но Гандлевский предлагает взглянуть на негармонические отношения поэта с читателями и почитателями и с другой стороны: современники по-прежнему обращаются к Пушкину, хотя и зря путают поэта с учителем. Автор статьи отказывает Пушкину в праве на проповедь, но значение его в культуре признает; писатель не может определить его точно, но оно, несомненно, благотворно. «Значит, не так плохи наши дела, если, глупые и мелочные, слабые и агрессивные, мы в свои лучшие минуты хотим довериться не решительной проповеди, не путеводителю и басне, а куда большему, чего и вместить не в состоянии — адресованному не нам, а Бог весть чему и кому»<sup>16</sup>. Вместо стройного мифа в статье возникает «ничему не кратное ничто».

Казалось бы, последний юбилей продолжил традицию мифологизации Пушкина, однако социокультурная ситуация изменилась кардинальным образом — старый миф в нее не укладывается, в ней попросту нет места поэту-пророку. Тому много свидетельств. В этом смыс-

ле, скажем, очень симптоматична статья писателя А. Мелихова «Сумерки амбиций». Автор сетует на то, что современная культура не замахивается на всемирное и бессмертное. Гениев и пророков нет: «Их убила трезвость, гибель великих амбиций и великих иллюзий»<sup>16</sup>. В трезвости, скромности, рассудительной ограниченности писательских задач видит Мелихов один из пороков современной прозы. «Мизерность амбиций — этому пороку подвержены даже самые тщеславные выпендренжники: они метят на премию, на шумиху, но никак не на место в кругу богов»<sup>17</sup>. В реальности, которая всякий раз убеждает художника в его малости, учит скромности и трезвости, нет места поэту-пророку. И в этом, видимо, действительно состоит отличительная особенность современной культуры. «Крайнее упрощение или разрушение мифологической основы взаимоотношений с миром приводит к цинизму или примитивизации мышления»<sup>18</sup>. Если обратиться к культурологическим координатам, предложенным М. Н. Виролайнен, то вместо четкой, иерархически выстроенной схемы возникнет постмодернистская горизонталь: народ—правитель (или правительство)—поэт... — в общем, «ничему не кратное ничто». Как заметил А. Щуплов, Пушкин растворился в нашем повседневном быте, и на Арбате «радом с матрешками с ликами Горбачева, Ельцина и Путина вовсю торгуют пасхальными яйцами с пушкинскими портретами»<sup>19</sup>. Тоже ведь своего рода выразительная иллюстрация культурной функции поэта в современном обществе.

Но если нет поэта-пророка в настоящем, то он не актуален и как прошлое культуры. Старый пушкинский миф разрушается. В газетных статьях 1999—2000 гг. обозначилось то, что можно назвать размыванием его привычных границ. Празднование последнего пушкинского юбилея на страницах популярных газет приобрело пародийный характер. Я назову лишь некоторые заглавия статей, опубликованных преимущественно в «Комсомольской правде»: «А вынесет ли Пушкин это наше все?» (26 мая 1999 г.); «Пушкин — лучший друг Винни-Пуха» (4 июня 1999 г.); «Замученного Александра Сергеевича вынули из музейной виньетки» (5 июня 1999 г.); «Пушкин дал амнистию» (19 июня 1999 г.). А на страницах той же «Комсомольской правды» от 21 мая 1999 г. «дух Пушкина» отвечал на вопросы корреспондента; материал озаглавлен: «Ваши торжества мне надоели». В «Московском комсомольце» от 6 июня 1999 г. печатается статья «Мавзолей для Пушкина». Ее автор А. Морозов утверждает: «Маяковский чистил себя под Лениным. Нам желательно под Пушкиным. Ведь, переиначивая владельца Мавзолея, сегодня, в день рождения поэта, можно сказать: учение Пушкина всесильно, потому как верно»<sup>20</sup>. А. Морозов предлагает Ленина похоронить, а в Мавзолей положить цилиндр поэта. Во всех этих предъюбилейных и юбилейных статьях ирония разрушает мифологический образ, обладавший когда-то уникальным качеством — особой очевидной истинностью.

Правда, Ю. Орлицкий полагал, что такого рода ироническое переосмысление старых мифов приближает к нам Пушкина: духовная атмосфера конца века, помноженная на все нарастающий накал юбилейных страстей, приводила «к катастрофическому снижению среднего уровня научной и околонаучной пушкинистики, на фоне вопиющих издержек которой постмодернистский дискурс чувствует себя особенно уместно и уютно. Более того, именно живое, заинтересованное восприятие Пушкина и его наследия постмодернистски ориентированной словесностью вселяет веру в то, что „основоположник“ перешагнет вместе с нами в будущий век»<sup>21</sup>. Конечно, новые интерпретации пушкинского текста неизбежны в развивающейся культуре. Пушкинский мифологический код в настоящее время воспринимается с трудом, и, видимо, поэтому пушкинский миф начинает теснить анекдоты о поэте, и не те исторические анекдоты, собраний которых, к слову сказать, в конце XIX в. было рекомендовано Главным управлением военно-учебных заведений для чтения в первых пяти классах кадетских корпусов<sup>22</sup>, а анекдот, скажем так, «чапаевского типа». И не случайно на 16-й странице «Литературной газеты» за 1—12 января 2000 г. (номер был юбилейным — 170 лет «ЛГ») публикуется подборка авторских анекдотов о Пушкине. Вот один из них: «Входит Наталья Николаевна, хохочет:

- Погляди, какая фамилия есть у Гоголя — Яичница!
- Это что, — говорит Пушкин, — у Грибоедова похлеще есть!
- Какая же?
- Эта... Как ее?... А, — Чапаев!»<sup>23</sup>

Хотя анекдот, как мне кажется, не смешон, но интересен он тем, что здесь возникает фигура Чапаева. Всякое сравнение хромает, но я все же рискну его осуществить. Безусловно, анекдоты о Василии Ивановиче в 1970—1980-е гг. в какой-то мере актуализировали миф о комдиве Чапаеве, но вместе с тем и разрушили его. Мифологический образ обладает уникальным качеством реальности, истинности, он очевиден, правдив, закрепляет и передает положительные культурные ценности. В анекдоте же нет положительной утверждающей силы мифа, его функция иная: скажем, чапаевские анекдоты стали одной из многих брешей в тоталитарной культуре, через которую и просочилась ее мощь. Анекдот — жанр по преимуществу устный, маргинальный — пробивает брешь в традиционной книжной литературоцентрической культуре и не столько продолжает, сколько разрушает пушкинский миф. Во всяком случае, в той его части, где утверждается идея мессианского назначения писателя. Старый пушкинский миф в новой историко-культурной ситуации вряд ли возможен. Пародия, анекдот, ироническое переосмысление могут реанимировать лишь некоторые его элементы, он умер вместе с утратой писателем сакрального статуса пророка. Ироническое переосмысление старого мифа свидетельствует о переходной стадии русской культуры, ее сложном, может быть, критическом состоянии.

## Примечания

- <sup>1</sup> *Виротайнен М. Н.* Культурный герой Нового времени // Легенды и мифы о Пушкине: Сб. статей / Под ред. М. Н. Виротайнен. СПб., 1995. С. 329—349.
- <sup>2</sup> Там же. С. 346.
- <sup>3</sup> *Розанов В. В.* О Пушкинской академии // Розанов В. В. Соч. М., 1990. С. 354.
- <sup>4</sup> *Кибальник С. А.* Истоки поклонения // Слово. 1990. № 6. С. 2.
- <sup>5</sup> *Муравьева О. С.* Образ Пушкина: Исторические метаморфозы // Легенды и мифы о Пушкине. С. 121.
- <sup>6</sup> Там же. С. 128—129.
- <sup>7</sup> *Чуковский К. И.* Из дневника // Знамя. 1922. № 11. С. 167.
- <sup>8</sup> *Дружников Ю. И.* Вторая жена Пушкина. М., 2000. С. 411.
- <sup>9</sup> Там же. С. 413.
- <sup>10</sup> *Бродский И. А.* «Никакой мелодрамы...»: Интервью // Бродский И. А. Размером подлинника. Таллинн, 1990. С. 123.
- <sup>11</sup> *Курицын В. Н.* Русский литературный постмодернизм. М., 2000. С. 254.
- <sup>12</sup> *Аверинцев С. С.* Пушкин — другой // Лит. газета. 1999. № 22, 2 июня. С. 1.
- <sup>13</sup> Там же.
- <sup>14</sup> *Лихачев Д. С.* Создатель языка русской культуры // Лит. газета. 1999. № 22. С. 1.
- <sup>15</sup> *Гандлевский С. М.* Ничей Пушкин // Московские новости. 1999. № 10, 16—22 марта. С. 25.
- <sup>16</sup> *Мелихов А.* Сумерки амбиций // Лит. газета. 2002. № 1. С. 7.
- <sup>17</sup> Там же.
- <sup>18</sup> *Гришин М. В.* Культурные департаменты художественного творчества // Выбор метода изучения культуры в России 1990-х годов. М., 2001. С. 109.
- <sup>19</sup> *Щуплов А.* Пушкин вместо масла // Лит. газета. 2002. № 30, 24—30 июня. С. 16.
- <sup>20</sup> *Морозов А.* Мавзолей для Пушкина // Московский комсомолец. 1999. 6 июня. С. 5.
- <sup>21</sup> *Орлицкий Ю. Б.* Пушкин с нами? // Новое лит. обозрение. 1999. № 36. С. 235.
- <sup>22</sup> См.: *Кривошлыков М. Г.* Исторические анекдоты из жизни русских замечательных людей. СПб., 1897.
- <sup>23</sup> *Венхоу Гевибой.* Ай да Пушкин!.. (К 170-летию «ЛГ») // Лит. газета. 2000. № 1—2. С. 16.

С. В. Фролов

(Санкт-Петербург, Россия)

## «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» ПУШКИНА И ЧАЙКОВСКОГО

### («Кошунства» или гений композитора?)

Опера П. И. Чайковского «Евгений Онегин», будучи одним из ярчайших образцов преломления в музыке великого литературного произведения, постоянно является предметом особого ревностного литературоведческого внимания, пристального исследовательского музыковедческого интереса и конкурирующих с ними музыкально-режиссерской, дирижерской и вокально-исполнительской интерпретаций. С момента своего зарождения она служит объектом требователь-

ной и всеобъемлющей критики. Ее сценография постоянно пересматривается, меняется к ней отношение исполнителей и публики.

Так, еще до постановки оперы, сразу же после выхода из печати ее клавира, начиная с тургеневско-толстовской переписки осени 1878 г., тексту ее либретто был вынесен жестко отрицательный, но в принципе справедливый приговор<sup>1</sup>, повторяемый, впрочем, время от времени, несмотря на очевидную бесперспективность этого занятия, вплоть до наших дней. Не защищая, естественно, здесь, этого либретто, отметим только, что вызывающие негодование недостатки вполне укладываются в нормативные требования к особенностям его жанровой природы. Главная задача таких текстов — быть сутуго прикладным «типовым», не привлекающим к себе специального внимания и лишь подыгрывающим музыке материалом. Как известно, все написанные на основе великих произведений Шекспира, Гете, Шиллера оперные либретто в произведениях Гуно, Массне, Верди и др. явно не выдерживают сравнения со своими первоисточниками, являясь их жалкими упрощениями... В ряде же случаев именно в русской музыке вообще нельзя говорить о либретто в прямом значении этого слова. Например, в опере Глинки «Жизнь за царя» слова писались уже после сочинения музыки как служебная подтекстовка, подчиненная иногда прямым указаниям композитора, на какие звуки должен попасть тот или иной гласный звук, а изданный под названием либретто текст Розена даже не во всем соответствует словам в дорабатывавшейся еще долгое время партитуре оперы... Именно поэтому думается, что небезызвестные выпады В. В. Набокова в адрес пушкинских опер Чайковского или его нелестные высказывания о самом композиторе не следует упрощенно расценивать лишь как однозначное их осуждение или выражение неприязни и требуют внимательного рассмотрения в особых контекстах (в частности, применительно к ситуации в набоковском романе «Ада» в рабочем порядке назовем такой контекст «комплексом ревностей»<sup>2</sup>), раскрытию которых должны быть посвящены отдельные исследования...

Едва ли не столь же однозначно, но уже со знаком плюс можно охарактеризовать ситуацию с оценкой музыки оперы. Пройдя со времени московской консерваторской премьеры 17/29 марта 1879 г. «испытательный срок», своим сотым представлением на петербургской императорской сцене 27 октября / 8 ноября 1892 г., опера доказала свою жизнеспособность и с тех пор была «принята» в число наиболее популярных произведений сначала русского, а затем и мирового репертуара<sup>3</sup>.

Впрочем, и здесь были свои отклонения, связанные, например, с общими процессами исторической переоценки художественных ценностей, отразившимися в смене ведущих стилевых направлений в 20—30 гг. XX века, когда в контексте неоклассицистских тенденций воспринимаемая в русле романтических традиций музыка Чайковского

го вызывала у некоторых наиболее радикально настроенных снобов раздражение.

Не с этими ли условиями оказалась связана самая возможность появления в то время таких дилетантски наивных инвектив, как, например, реплика Сирина о «посредственной музыке Чайковского»<sup>4</sup>? Явную сиюминутную опрометчивость и поспешную несостоятельность этого суждения, даже если и допустить, что оно всего лишь следствие чужого влияния<sup>5</sup>, может оспорить хотя бы неизменное восторженное или почтительное отношение к музыке Чайковского других набоковских современников из русской эмиграции.

Среди них назовем, во-первых, выдающегося мыслителя Владимира Николаевича Ильина, писавшего, что «дионисический рок и его безмерная тоска, разлитые в русском народно-национальном массиве, тайна русской природы и русского космоса» — «все это явлено у Пушкина, Гоголя и Лермонтова, но всецело владеет оно гениальной „тройкой“ дворянских фаталистов и мистиков — Чайковским, Тургеневым, Львом Толстым»; и далее подчеркивавшего, что «особенно это чувствуется в творчестве, судьбе и смерти Чайковского», который, «понял и почувствовал» в «Евгении Онегине» Пушкина то, что сам Ильин обозначает как «оккультный и фаталистический фундамент романа»<sup>6</sup>.

И во-вторых — великого русского композитора И. Ф. Стравинского<sup>7</sup>, бывшего, кстати, может быть, еще большим, чем Набоков, снобом<sup>8</sup>, и едва ли не превосходящего его по масштабам своего дарования и по своей роли в мировой художественной культуре. Как раз в это время Стравинским в качестве своего рода «музыкального приношения» своему кумиру был создан балет «Поцелуй феи» (1928, Париж, 2-я ред. — 1950), в музыкальную ткань которого тончайшим образом вплетены любовно аранжированные фрагменты музыки Чайковского<sup>9</sup>.

Столь же мало показательны и в принципе факультативны независимые от осмысления качества самой музыки колебания приливов и отливов в оценке и в восприятии «Евгения Онегина» Чайковского русской советской публикой и критикой. Это проявлялось то в форме преувеличенного обожания этой оперы, связанного с эпохальными исполнительскими интерпретациями Собинова, Печковского, Лемешева, то в виде резкого ее неприятия с точки зрения РАПМ'овского вульгарного социологизма<sup>10</sup> или благодаря опошлению в банальном бытовом «грамофонном» звучании ее популярных фрагментов, столь ярко отраженному в небезызвестном романе М. А. Булгакова.

Гораздо более «рельефна» история исполнительских интерпретаций оперы, и в особенности ее режиссерских решений. Здесь наибольший интерес составляют попытки уйти от привычных постановочных штампов так называемого «Большого стиля», почти сразу же сложившихся на сценах московского и петербургского императорских теат-

ров на рубеже XIX—XX вв. и тиражировавшихся в последующих постановках частных и государственных оперных театров страны.

В этих попытках обнаруживается две тенденции. С одной стороны (как, например, в камерной постановке «Оперной студии» Станиславского (1922), шедшей под рояль «в небольшом зале старинного особняка» с запретом актерам «петь в зал»), отражалось стремление к реализму, к преодолению оперных условностей<sup>11</sup>, к перенесению на сцену подлинно пушкинского «Онегина»<sup>12</sup>. А с другой — обнаружилось намерение осовременить содержание оперы. Пушкинское же начало здесь почти полностью нивелируется, сохраняясь лишь в именах героев да в сюжетной канве неразделенной любви и ревности, приводящей к убийству... Таковы недавние постановки Ю. Александрова в «Санкт-Петербург опера», где действие перенесено в пригородно-дачную атмосферу, стилизованную костюмами чеховской эпохи, режиссерские «находки» Н. Белова в Саратовском оперном театре им. Собинова, в которой «действие „Онегина“ проходит в классной комнате»<sup>13</sup>, или эксперименты в постановке Мариинского театра 2002 г., в которых просматриваются явные попытки свести сценографию пушкинско-чайковского творения к стилистике мексиканских телесериалов... Однако все эти отдельные экспериментальные постановочные решения лишь оттеняют общий стандарт, сложившийся за почти сто двадцать пять лет жизни «Евгения Онегина» Чайковского на оперной сцене.

Таким образом, в целом судьбы этой оперы и ее оценок уже устоялись. Думается также, что и вопросы, связанные с композиторским преломления в ней пушкинского содержания, особенно на фоне вышеупомянутых «безобразий», давно утратили свою прежнюю остроту. И все же в этой опере, как и в любом подобном многозначном, многоуровневом художественном явлении, остаются еще отдельные страницы партитуры, провоцирующие если и не забытый пафос гневного осуждения за «искажения» пушкинского текста, то по крайней мере подлинный исследовательский интерес...

Одной из таких страниц является традиционный оперный номер «Хор и пляска крестьян» — № 2 первой картины, начинающийся со слов: «Болят мои белы ноженьки...». Ни этих слов, ни непосредственного повода для подобной «народной» массовой сцены, да еще с хором, в пушкинском романе нет! Зачем это нужно было делать Чайковскому? Органично ли это для его замысла? Нет ли в этом кощунственного искажения им великого первоисточника в угоду вкусам публики или оперным штампам и т. п.?

Определенное чувство какой-то странной фальши и щемящей неловкости почти всегда возникает в момент разыгрывания этого номера на сцене. Бутафорские костюмы и балетные ужимки этих вокализирующих принципиально непушкинские тексты хористов, состоящих из отслуживших и теряющих голоса или просто несостоявшихся певцов — солистов и тансующих с кордебалетными ужимками в псевдо-

русском стиле вышедших в тираж «балетных», изображающих русских пейзажей, — все это вызывает недоумение. Да и само их появление, явно некстати и, на первый взгляд, совершенно бессмысленно прерывающее неспешное течение барской жизни по накатанной колее пушкинского романа, ставит в затруднение не только слушателей, но, прежде всего, не знающих, как обставить эту сцену, режиссеров.

Не ведают, как трактовать эту сцену и музыковеды. Чаще всего в их работах этот номер как бы «не замечается»<sup>14</sup>. А если и замечается, то оказывается крайне неудобным для описания. Вследствие этого, несмотря на то, что в нем находили «драматизм и строгость протяжной народной песни, величаво разливающейся вдаль („Болят мои скоры ноженьки со работушки“), и буйное веселье следующей за ней пляски („Уж как по мосту, мосточку“))»<sup>15</sup>, этот номер до сих пор не получил адекватного осмысления, позволяющего оправдать его место в опере. Скорее наоборот, и попытка оправдания этой сцены тем, что в ней якобы «народная жизнь с ее трудом, горем и весельем на короткое время врывается в покой усадьбы, как бы напоминая об иных масштабах жизни и тем самым предворяя развитие основного музыкально-психологического конфликта»<sup>16</sup>, выглядит умозрительной и явно не соответствует общему пушкинско-чайковскому строю оперы.

В свое время чуткий Б. В. Асафьев, интуитивно догадывавшийся о весьма непростой интонационной амальгаме, насыщающей этот хорошей эпизод, достаточно осторожно обошел его загадочной фразой: «Конечно, это синтез стилевых навыков московского бытового романсно-песенного музицирования»<sup>17</sup>. Сняв этим дурноту сусальной псевдореалистической трактовки этого номера, однако, и он тем самым не разрешал интересующих нас вопросов.

Можно, конечно, предположить, что композитор, отдавая дань традиции, заложенной в русской опере еще в «Жизни за Царя» Глинки, где русская музыка «противупоставлена» польской, хотел «немецкую» («ученую») технологию предыдущих номеров своей оперы, с их «вагнеровско-тристановскими» ухищрениями в гармонии, с обилием выразительных средств западноевропейской полифонической фактуры и не очень-то скрытыми интонационными аллюзиями на «Реквием» Моцарта, уравновесить русским национальным элементом?

Но и в этом случае, однако, приличествующий героической драме «Жизни за Царя» набор атрибутов Большой французской оперы и генделевский ораториальный пафос оказываются совершенно неоправданными в произведении, о котором сам же Чайковский писал: «Мне нужно, чтоб не было царей, цариц, народных бунтов, битв, маршей...». И добавлял относительно своего видения его сценической судьбы: «Казенщина, рутинность наших больших сцен, бессмыслица постановки, система держать инвалидов на сцене... Гораздо охотнее я бы отдал эту оперу на сцену Консерватории... притом же Консерватория дает свои представления как бы частным образом, en petit comite. Это бо-



лее идет моему скромному произведению, которое я даже не назову оперой, если оно будет печататься. Я назову его лирические сцены или что-нибудь вроде этого»<sup>18</sup>. И если он действительно хотел именно этого, то псевдонородный «Хор» и разухабистая «Пляска» («оперных калек», да еще в столь громоподобных звучаниях, какие достигаются в конце номера, в «Лирических сценах» явно неуместны.

Можно, конечно, допустить и то, что, вводя этот номер, он действовал согласно традиции, представленной другой русской оперой его старшего современника — «Русалкой» А. С. Даргомыжского. Однако и с этим трудно согласиться, поскольку в «Русалке» хор является одним из важнейших действующих «лиц» первого действия, постоянно реагирующим на происходящие события и отражающим разворачивающуюся драму Наташи непосредственной своей реакцией как в словесном, так и в музыкальном материале. Но в «Онегине» рассматриваемая хоровая сцена, не будучи никак связана с действием, вторгается в него едва ли не как чужеродный материал. Недаром в постановках некоторых театров она «выпускается»<sup>19</sup>.

И все же, как нам представляется, Чайковский не только правильно почувствовал необходимость этого номера, но в принципе очень органично и даже в каком-то смысле в соответствии с пушкинским замыслом встроил его в музыкальный сюжет своей оперной драматургии.

Дело в том, что несмотря на свою, казалось бы, традиционность для русской музыки конструкции песенного диптиха из двух разнохарактерных пьес — медленная и быстрая, лирическая и плясовая, «Свадебная и Камаринская», — этот номер обретает совершенно особые смыслы сочленения и имеет специфическое назначение в драматургии оперы.

Начать надо с того, что первая песня этого номера — вспомним асафьевскую реплику — интонационно никак не связана с крестьянским мелосом. Впрочем, — поспорим здесь с Б. В. Асафьевым, — в ней не слышится и искомых им признаков московского бытового романсно-песенного музицирования, и, скорее всего, она и вовсе даже лишена русских песенных корней<sup>20</sup>. Ее искусственный, основанный на механизированном развертывании нисходящей секвенции «ломанных терций» сольный запев не имеет аналогов в русской музыке. Да и не может иметь их в принципе, так как выдает свойства совершенно иной стилистики, восходящей к западноевропейским интонационным корням. Главным в ее структурно-семантическом сплаве является скрытая за счет перестановки ударений цитата — известный мотив католической заупокойной службы «Dies irae», ставший своего рода цитатым хитом в XIX столетии<sup>21</sup>.

Столь же непростым генетическим кодом обладает и отвечающий запеву хоровой припев. В качестве скрытой цитаты композитор использовал здесь интонации православной заупокойной молитвы «Вечная память». В этом факте также нет ничего неожиданного, так как почти за десять лет до Чайковского этот напев процитировал в своей

опере «Борис Годунов» М. П. Мусоргский. У него в сцене на площади «перед собором Василия Блаженного в Москве» маргинальный Митюха, упомянув, что «дьякон здоровый да толстый» гаркнул «анафему» Гришке Отрепьеву, сообщает: «А царевичу пропели вечную память». При этом последние два слова он как раз и пропевает на этот обиходный мотив.

Чайковский очень осторожно вписывает «Вечную память» в контекст «Песни». В первом проведении припева, то есть в первом куплете, он поместил в мелодии хора лишь верхнее его терцовое удвоение напева — «втору», а сам напев запрятал во второй голос. Только во втором куплете (на слова «...белы рученьки...») он раскрыл его в верхнем голосе хоровой фактуры. Но, опять же, дал только его фрагмент, который соответствует слову «Вечная», а вот напев слова «память» снова спрятал в хитросплетениях средних голосов. Третий запев и припев свиваются в сложный полифонический узор, чем-то напоминающая экспозицию фуги. Тем самым композитор осторожно наметил генетически заложенную в секвенции «Dies irae» потенцию западноевропейской технологии.

Эффект неожиданных аллюзий на католическое и православное заупокойное пение еще более усиливается приемом пения *a'capella* (первая половина песни — вторая половина идет хоть и все так же за сценой, но с аккомпанементом оркестра) за сценой — крестьяне выходят из-за кулис, лишь пропев до конца всю первую песню. Невольно вспоминаются многие подобные же образцы в предшествовавшей оперной литературе, и прежде всего церковное пение за сценой в «Борисе Годунове» М. П. Мусоргского. Кстати, этот же прием сам Чайковский еще раз гениально использует в «Пиковой даме» в сцене в казарме!

Герои оперы (как, впрочем, и слушающая ее публика) вследствие этого должны были почувствовать в этой песне что-то нехорошее<sup>22</sup>, недаром же «старуха» Ларина, прослушав ее, обратилась к крестьянам с просьбой: «Пропойте что-нибудь повеселей!»

Осмыслить скрытое содержание, производимое впечатление и роль этой «Песни»<sup>23</sup> в структуре всего произведения помогает общий контекст начала оперы. На протяжении примерно двенадцати минут звучания ее первых двух номеров на сцене фактически нет никакого действия. Однако слушатель — вольно или невольно, осмысленно или на уровне своего подсознания — оказывается вовлечен в развитие какого-то чисто музыкального трагического сюжета, раскрываемого здесь и цитатами из моцартовского «Реквиема», и аллюзиями на заупокойные службы, и сложной полифонической техникой, и многими другими средствами, о которых нет возможности говорить в рамках этого текста, но которые можно обозначить как «траурно-элегический комплекс»<sup>24</sup>. Этого сюжета нет ни в либретто, ни, естественно, в тексте Пушкина<sup>25</sup>. И все же воздействие его таково, что публика в театре вовсе уже и не замечает, как пролетают эти двенадцать минут, когда

варится варенье, девицы распевают не имеющий отношения к пушкинскому «Онегину» дуэт, а «старухи» глупо «трещат» своей скороговоркой, — ведь в музыке-то разворачивается нечто захватывающее и неотвратимо страшное, кульминацией которого как раз и становится чье-то «отпевание», скрытое в, казалось бы, традиционной оперной крестьянской песне.

Сложнее дело обстоит с «пляской крестьян». С одной стороны, она вполне укладывается в нормативы разножанрового «диптиха» народных песен. Лишь способ сцепления этих песен выдает некоторую экстраординарность ситуации: крестьяне после пропетой за кулисами «заупокойной службы» появляются под аккомпанемент вторгающейся плясовой ритмической фигуры, создавая эффект своего рода мистификации, мгновенного переодевания, как будто и не они вовсе пели нечто напоминающее «Вечную память». Этот эффект подчеркивает и гармонизация, в которой на смену строгому хоральному стилю «отпевания» приходит нечто несуразное, чем-то напоминающее гармошечный наигрыш, в котором одновременно звучат несколько несовместимых по своему строю аккордов — здесь это одновременное звучание неполного доминантового септаккорда и трезвучия второй ступени в F-dur, что в принципе недопустимо, согласно правилам гармонии, действующим на всем остальном пространстве оперы, и является своего рода издевательством над этими правилами<sup>26</sup>.

Вместе с тем она формально подобна многим другим вставным и ни к чему не обязывающим оперным танцевальным номерам, так как ее текст и мелодия вполне укладываются в стилистику русской крестьянской хороводно-плясовой песни, а ее оркестровое сопровождение, на первый взгляд, достаточно традиционно для обработок русских песен в симфонической музыке того времени. Однако целый ряд признаков заставляет более внимательно вслушаться в музыку этой пляски и обнаружить в ней иные свойства, наводящие на мысль о ее особом и важном назначении именно в этом разделе оперы.

Речь идет, например, о несколько повышенном градусе в композиторской работе с песенно-танцевальным материалом, отличающей эту пляску от традиционно используемых в таких случаях приемов вариационных обработок. Как правило, такие пляски пишутся в форме орнаментальных вариаций, в которых тема, сохраняя свою ритмо-мелодическую конструкцию, постепенно все более и более оплетается подголосками более дробной ритмики, а основная линия развития нацелена на нарастание от вариации к вариации каких-либо достаточно простых конструктивных элементов сопровождения.

Здесь же мы сталкиваемся с другим типом вариаций, в которых крайне простенькая и лаконичная тема — всего четыре такта — в восьми своих вариациях с кодой подвергается ярким образным метаморфозам. И происходит это не только по причине изменения в ней жанровых или образно-семантических признаков в аккомпанементе, но и благодаря переработке самой темы.

Так, например, во второй вариации за счет специфически гармонизованного перехода из общей тональности «Пляски» си бемоль мажор в до минор неожиданно обнаружился трагический тон, впоследствии ставший одним из опознавательных знаков рахманиновского шемящего звучания. Впрочем, третья вариация — снова в си бемоль мажоре, но четвертая уже в соль миноре. Пятая вариация в ми бемоль мажоре, да еще на особом «бурдонном» квинтовом органном пункте, столь характерном для мазурочной фактуры. А вот в шестой вариации, длящейся целых семь тактов, тема и вовсе исчезает. Ее скрытое существование опознается только благодаря сохранению гаммообразного движения из аккомпанемента. В седьмой — тема восстановлена. Но в восьмой — последней — вариации она разрушается за счет приемов разработки, применяемых в сонатной форме. И здесь же в нее вторгается целый набор стилевых элементов, характерных для помпезных звучаний торжественной симфонической или парадной бальной музыки: туттийный грохот всего оркестра, мощные крупные ритмические синкопы, ярко ходульные гармонические обороты так называемого «эллипсиса» — то есть все то, что будет использовано далее именно в этой опере в кульминационные моменты звучаний на «ларинском» и «петербургском» балах. Особенно показательны в этом плане специфические трубные фанфары полонезного шествия в коде «Пляски». И несмотря на то, что звучит все это музыкальное великолепие с как бы старающимися его замаскировать словами: «В худенькой во рубашенке, во короткой пониженке...», невольно возникает ощущение, что так мог заканчиваться любой из двух «официально» объявленных балов оперы.

Сказанное наводит на предположение о том, что эта «Пляска» фактически выполняет в опере функцию «Третьего» бала. В ней намечается особая «звукоарка»<sup>27</sup> с последующими бальными сценами, продолжается линия скрытого «предвосхищения», или Пролога, намеченная «траурно-элегическим комплексом» с его кульминацией в «Хоре». К системе выразительных средств, наводящих на мысль о функции «Третьего» бала, выполняемой этой «Пляской», принадлежат стилевые признаки мазурки и полонеза, мощный органнный пункт, нагнетающий напряжение ожидания чего-то очень значительного, и неожиданное туттийное звучание оркестра в предваряющих ее тактах на слова: «Извольте, матушка, потешим барыню...». Возможно, здесь же стоит обратить внимание и на форму обращения крестьян к барыне — «Извольте...», а не «Здравствуй, матушка барыня...», как они перед этим обратились к ней в ситуации, связанной с первой песней?

Таким образом выстраивается стройная и симметричная трехфазная конструкция драматургии оперы, где балы выполняют функцию «остраннения»; в их контексте — в толпе — герои одиноки и наиболее уязвимы. Балы — источники беды: ларинский бал — дуэль, петербургский — развязка. В таком случае для конструктивного равновесия нужен был еще один — «Третий» — бал — завязка.

И хотя звучание «бала»-пляски вместе с вступительными обращениями крестьян не превышает двух минут, и стремительный темп сменяющихся с калейдоскопической быстротой метаморфоз варьируемой темы не позволяет воспринимающему сознанию осознать всей полноты их музыкального смыслового наполнения — все это безусловно работает и воздействует на публику на уроне приема 25 кадра в кинематографе.

К тому же ни сама идея бала, предшествующего ларинскому, ни связанная с его «опознанием» симметрия не противоречат и Пушкину. Как писал Г. А. Гуковский: «Композиция „Евгения Онегина“ — образцовый пример обдуманного, геометрически законченного и отчетливого сюжетного построения... Симметрия, заранее разрешающая расположение материала и строящая его в группы великой гармонии — основа всей композиции „Евгения Онегина“»<sup>28</sup>. Пушкинские балы также симметрично расположены в романе: 1-й бал (петербургский) — (1, XXVII—XXXV); 2-й бал (ларинский) — (5, XXV—XLV), упоминание о 1-м бале — (5, XL); 3-й бал (московский) — (7, LI—LIV); 4-й бал (петербургский) — (8, XIII—XX), и здесь 1-й бал предшествует ларинскому.

Столь же органична по отношению к пушкинскому роману и роль автора в опере. Все тот же Гуковский, отмечая, что основу романа «составляют взаимодействия двух основных героев, Евгения и Татьяны», добавлял, что «если быть вполне точным, надо сказать, что роман построен на трех центральных образах. Третьим, а пожалуй, и самым центральным образом, проведенным через весь роман и объединяющим весь его текст, является образ самого поэта, автора. Его раскрытию посвящены все так называемые „лирические отступления“ романа. Автор неотступно присутствует при всех сценах романа, комментирует их, дает свои пояснения, суждения, оценки»<sup>29</sup>.

В таком случае и автору оперы вполне позволительно выступать в роли если уж и не прямо-таки «третьего образа» в своем сочинении, то, по крайней мере, в позиции «комментатора» описываемых им «лирических сцен», делающего, впрочем, свои «пояснения, суждения, оценки» не вербальными, а сугубо музыкальными средствами, какими и являются аллюзии на заупокойные службы в песне-«хоре» и на семантику бальной сцены в «Пляске» второго номера первой картины.

Что же меняет такой подход и такое понимание смысла и значения «Хора и пляски крестьян» в опере Чайковского?

Да ничего, кроме ощущения целесообразности этого номера в опере и призыва к режиссерам не выбрасывать его, как это сделал в своей постановке Ю. Александров...

Да еще хоть малую толику возражения против того, чтобы однозначно и упрощенно толковать суждения В. В. Набокова относительно «глупости»<sup>30</sup>, «наскоро сляпанной»<sup>31</sup> оперы Чайковского...

## Примечания

<sup>1</sup> См. об этом подробнее: *Шольн А. Е.* «Евгений Онегин» Чайковского: Очерк. Л., 1982. С. 5—22.

<sup>2</sup> В сумме составляющих здесь этот комплекс явлений, в котором, по нашему мнению, на первом месте, несомненно, стоит то, что можно условно обозначить как «ревность к самому себе» (к своему прошлому, к тому, что еще не состоялось или к уже никогда не состоится в его жизни, к своему раннему творчеству и пр.), проблематика, связанная с Чайковским, играет очень важную роль и должна рассматриваться по крайней мере в двух аспектах. Во-первых, это ревность к более удачливому сопернику на поле творческой переработки пушкинского наследия — несколько упрощая, — Чайковскому в своих вторжениях в пушкинские тексты, по крайней мере в «Онегине» и «Пиковой даме», удалось «выйти победителем», тогда как Сирии явно «проиграл», попытавшись проникнуть в текст «Русалки». Во-вторых, будучи одной из наиболее мифологизированных в музыкальном мире фигур, Чайковский неизбежно провоцировал соревновательный дух Набокова в стремлении преодолеть сложившуюся в конце XIX—первой трети XX в. музыкальноцентристскую ситуацию в европейской литературе, в которой околмузыкальная, а временами даже и музыковедческая проблематика делается главным интеллектуальным и образно-содержательным стержнем, в частности, наиболее важным героем повествования делается персона вымышленного или реально существовавшего музыканта. Высшим воплощением этой тенденции стала серия романов Романа Роллана, Германа Гессе и Томаса Манна, несомненно венчаемая «Доктором Фаустусом» последнего. Именно в этом контексте, и прежде всего в ракурсе соревнования с Томасом Манном, можно истолковать многие мотивы в последнем и так же венчающем творчество Набокова романе «Ада», где помимо «общих» субсюжетов, связанных с грешной любовью брата и сестры (сюжет, используемый Т. Манном в двух его романах), Чайковский оказывается уже не столько «соперником» для Набокова (но и этот мотив присутствует здесь в стремлении автора унизить традиционно идеализируемый музыкальноцентристской литературой образ музыканта), сколько одним из оспариваемых объектов в его соревновании с Т. Манном. И если у Манна главный сюжетный ход, формально преломляющий тему Чайковского, связан в основном с аналогиями коллизий платонических отношений его героя к племяннику Непомуку (у Чайковского его влечение к племяннику Владимиру Давыдову), то тема Чайковского в романе Набокова «рассеяна» по нескольким направлениям. Здесь в одинаковой степени важны и насмешливые «переключки» между некоторыми обстоятельствами в жизни героев романа и частными деталями сценического воплощения оперы «Евгений Онегин», и прямые выходы на гомосексуализм Чайковского, и обыгрывание дат его жизни (отчасти об этом см.: *Шадурский В. В.* А. С. Пушкин, П. И. Чайковский, В. В. Набоков: Об отношении автора «Ады» к сценическим воплощениям романа «Евгений Онегин» // Традиции в контексте русской культуры: Сб. статей и материалов. Череповец, 1997. С. 144—153), и выдающие хорошее знание деталей биографии композитора тончайшие аллюзии на обстоятельство смертей двух близких ему молодых людей: племянницы Татьяны от передозировки морфия и любовника — молодого скрипача И. Котека от чахотки...

<sup>3</sup> *Асафьев Б. В.* Избранные труды: [В 5 т.]. Т. 2. М., 1954. С. 77.

<sup>4</sup> *Набоков В. В.* Романы. Рассказы. Эссе. СПб., 1993. С. 229—230.

<sup>5</sup> В. В. Шадурский, считая, что «Набоков, не получивший достойного музыкального образования, не смог судить о музыке Чайковского как „посредственной“, если бы не прислушивался к мнению более сведущих, авторитетных для него людей», связывает его точку зрения на Чайковского с резко негативной по отношению к сценическим постановкам «Евгения Онегина» позицией В. Ф. Ходасе-

вича, «критические замечания» которого «определенным образом вплетены в ткань многих его статей и романов» (*Шадурский В. В. А. С. Пушкин, П. И. Чайковский, В. В. Набоков...* С. 145). Однако мысль относительно неспособности Набокова иметь собственное суждение в оценке музыки из-за того, что он якобы не получил «достойного музыкального образования», или о его ориентации в своих музыкальных пристрастиях на Ходасевича отнюдь не беспорочна, так как в кругу писателя было достаточно возможностей на собственном слуховом опыте выработать музыкальный вкус или услышать голоса других советчиков. Большими музыкантами были его двоюродный брат Николай — известный американский композитор и сын Борис — талантливый оперный певец. Более того, следует признать, что музыка (ее термины, связанные с ней образы и т. п.) — важнейший элемент быта в прозе Набокова и вовсе не выдает в нем дилетанта или человека, ориентирующегося на чужие вкусы. Особенно любопытно это отметить в его автобиографии «Другие берега», где, например, весьма показательны замечательные воспоминания о написанном дядей Василием Ивановичем Руковишниковым и исполнявшимся им же романсе, или тончайшие оттенки смысла, вносимые точно употребляемыми музыкальными терминами («контрапункт», «органные педали», упоминание о «черновой партитуре былого» и пр.), или безукоризненно выписанные отсылки к персонажам из опер «Евгений Онегин» Чайковского или «Кармен» Бизе...

<sup>6</sup> *Ильин В. Н.* Эссе о русской культуре. СПб., 1997. С. 83. И далее: «Еще яснее это чувствуется в „Пиковой даме“ Пушкина — самом совершенном произведении русской прозы — по благороднейшей сухости стиля и художественному лаконизму, по полному отсутствию сентиментальщины и душевности. Это тоже почувствовал и понял Чайковский и дал ужасающую по глубине своей оккультной мистики музыкальную трактовку сюжета...» (Там же. С. 84).

<sup>7</sup> См. об этом: *Сувчинский П. П.* Стравинский вблизи и поодаль. Десять (разнородных) положений // Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах / Ред.-сост. А. Бретаницкая. М., 1999. С. 299—300.

<sup>8</sup> Употребляя в данном случае это слово применительно к В. В. Набокову или к кому-нибудь еще, мы, во-первых, вовсе не вкладываем в него какого-либо негативного смысла, а главное — лишь повторяем устойчивые характеристики этих лиц, сложившиеся еще при их жизни и в их кругу. В частности, о традиционной характеристике в русской эмигрантской среде В. В. Набокова как «сноба» рассказывал в 1974 г. работавший в Древлехрамнице ИРЛИ (Пушкинский Дом) АН СССР крупнейший американский историк старообрядчества профессор Нэшвилского университета С. А. Зеньковский. О снобизме Набокова свидетельствует и П. П. Сувчинский (см.: Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах. С. 43.).

<sup>9</sup> Ср. с замечанием С. С. Прокофьева в письме к П. П. Сувчинскому от 1 декабря 1922 г. о своем недоумении по поводу того, как Стравинский «в газетах выступает на защиту Чайковского» (цит. по кн.: Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах. С. 80.) или с несомненно уважительными интонациями в оценке музыки Чайковского в статье 1922 г. еще одного радикально настроенного апологета «современной» музыки П. П. Сувчинского (см.: Там же. С. 106.). Наиболее объективную оценку музыкального наследия Чайковского, данную в кругах русской эмиграции, см. в «Постскриптуме» энциклопедической статьи (1961 г.) П. П. Сувчинского ([О П. И. Чайковском] // Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах. С. 396—402).

<sup>10</sup> См.: *Раку М.* Миф о Чайковском и власть // Музыкальная академия. 2001. № 1. С. 76—80.

<sup>11</sup> См.: *Ганичева Н.* «Евгений Онегин» в контексте большого стиля 40-х // Там же. С. 82—83.

<sup>12</sup> Раку М. Миф о Чайковском и власть. С. 78.

<sup>13</sup> Борисова М. Растаявший миф // Музыкальная академия. 2001. № 1. С. 88. «За тремя партами под прямоугольными лампами — девицы-красавицы, впереди — Татьяна и Ольга. Няня и Ларина — наставницы при указке. Пока младшие в соседней комнате предаются меж экзаменами мечтам („Слыхали ль вы?“), старшие садятся за парту, вспоминая свои школьные годы. Няня собирает письменные работы. Тема — урок жизни, содержание — известно и универсально. По этим листам неопытные барышни, мечтающие о любви, постигают скучные азы бытия и неизбежно возвращаются к прозе: парте, указке, реверансам. По ним героя объясняются, прощаются перед дуэлью, поют поздравления в день рождения. Встречаясь и расставаясь, они передают друг другу эти послания, заменившие живое общение» (Там же. С. 88—89). См. об этом спектакле также: Садых-Заде Г. «В сердцах людей заметил я остуду» // Там же. С. 90—92.

<sup>14</sup> См., например, монографии таких авторитетных музыковедов, как: *Альшванд А. П. И. Чайковский*. 2-е изд. Л., 1967; *Ручьевская Е. А. Петр Ильич Чайковский*. 3-е изд. Л., 1985.

<sup>15</sup> Берлянд-Черная Е. С. Пушкин и Чайковский. М., 1950. С. 44.

<sup>16</sup> Черная Е. С. «Евгений Онегин» // Оперы П. И. Чайковского: Путеводитель. 1970. С. 96.

<sup>17</sup> Асафьев Б. В. Избр. труды. Т. 2. С. 98.

<sup>18</sup> Из письма к С. И. Танееву от 2/14 января 1878 г. (*Чайковский П. И.* Полн. собр. соч. Т. 7. М., 1962. С. 21—22).

<sup>19</sup> Черная Е. С. «Евгений Онегин». С. 96.

<sup>20</sup> Чайковский, хорошо знавший стиливые черты подлинной крестьянской песни, когда хотел их передать, делал это всегда уверенно и точно, как, например, в темах I части своей Первой симфонии, или в темах Второй симфонии. В тех же случаях, когда ему нужно было мистифицировать слушателя или скрыть от него какие-то тайные намерения своей интонационной драматургии, он, не стесняясь, нарушал эти стиливые признаки. Так дело обстоит в случае использования в качестве темы для фантастических метаморфоз в финале Четвертой симфонии принципиально неэтнографической по своей музыкальной стилистике песни «Во поле береза стояла» из сборника 1790 г. Львова-Прача (см. об этом: *Фролов С. В.* О концепции финала Четвертой симфонии Чайковского // П. И. Чайковский. К 100-летию со дня смерти: Материалы научной конференции (Научные труды Московской консерватории. Сб. 12). М., 1995. С. 64—73).

<sup>21</sup> Начиная с «Фантастической симфонии» Берлиоза, зарубежная романтическая музыка изобилует примерами такого цитирования. Не менее характерен этот семантически очень точно опознаваемый оборот и в русской музыке того времени (например, во втором действии оперы Н. А. Римского-Корсакова «Майская ночь» — сочинения 1878 г., где им характеризуется «гнев» Своячницы) и даже у самого Чайковского (см., например, его «Новогреческую песню», сочинения 1872 г.).

<sup>22</sup> Стоит обратить внимание также и на текст третьего, обобщающего, куплета хора — «Щемит мое ретивое сердце... со заботушки! Не знаю, как быть, как любезного забыть!», как бы предрекающий героям оперы возможную трагическую разлуку...

<sup>23</sup> Обратим внимание и на то, что, будучи по своей структуре именно песней с запевом и припевом, обозначена она только как «Хор»!

<sup>24</sup> Об этом нам уже приходилось говорилось в докладах, читанных в 1997 и 2000 гг. на конференциях в Санкт-Петербургском Союзе композиторов и в Доме-музее Чайковского в Клину. Журнальную публикацию раннего варианта исследования «траурно-элегического комплекса» см.: *Фролов С. В.* Об одном из аспектов музыкальной драматургии оперы Чайковского «Евгений Онегин» // Журнал любителей искусства. 1998. № 1. С. 51—61.



<sup>25</sup> Впрочем, это не совсем так, ибо в докладе, прочитанном «в публичном заседании Общества любителей российской словесности 1 февраля 1887 г.», великий русский историк и замечательный исследователь русской культуры В. О. Ключевский обнаружил весьма симптоматический настрой в характеристике пушкинского Онегина: «Изучая... Онегина, мы все более убеждались, что это очень любопытное явление и прежде всего — явление вымирающее. Припомните, что он „наследник всех своих родных“, а такой наследник обыкновенно последний в роде. У него есть и черты подражания в манерах, и Гарольдов плащ на плечах, и полный лексикон модных слов на языке; но все это не существенные черты, а накладные прикрасы, белила и румяна, которыми прикрывались и заказывались значки беспотомственной смерти» (*Ключевский В. О. Очерки и речи: 2-й сб. статей. Пг., 1918. С. 71—72*). Однако остается не до конца понятным, что именно вызвало такое понимание В. О. Ключевским образа Онегина — оригинальный пушкинский текст или его интерпретация музыкой Чайковского. Ведь доклад-то был сделан уже после того, как началось «слушание» оперы... Впрочем, дополнением к сказанному могут послужить и очень любопытные наблюдения С. С. Давыдова над семантикой одной из «Повестей Белкина» — «Гробовщик». Исследователь обнаружил здесь удивительные «совпадения» в биографических и многих других подробностях между Пушкиным и его персонажем и фактически впервые в литературоведении серьезно заявил о незамеченной прежде интерпретации темы «смерти» в творчестве писателя (см.: *Давыдов С. С. Веселые гробокопатели: Пушкин и его «Гробовщик» // Пушкин и другие: Сб. статей, посвященный 60-летию со дня рождения С. А. Фомичева. СПб., 1997. С. 42—51*).

<sup>26</sup> Кстати, о склонности Чайковского к музыкальной «иронии» (может быть, лучше было бы сказать «к мистификациям»? — С. Ф.) и именно по поводу «Евгения Онегина» писал в свое время человек, который, вероятно, лучше всех знал его музыку и был, вероятно, посвящен в его музыкальную технологию, — Г. А. Ларош (*Ларош Г. А. Чайковский как драматический композитор // Ларош Г. А. Собрание музыкально-критических статей. Т. 2, ч. 2. М.; Пг., 1924. С. 95.*).

<sup>27</sup> *Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 2. С. 73.*

<sup>28</sup> *Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 267—268.*

<sup>29</sup> Там же. С. 166.

<sup>30</sup> *Набоков В. В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / Пер. с англ. СПб., 1998. С. 298.*

<sup>31</sup> Там же. С. 422.

---

С. В. Денисенко

(Санкт-Петербург, Россия)

## ПУШКИН НА МИРОВОЙ СЦЕНЕ

(Инсценировки пушкинских произведений в XIX в.)

Слава «первого русского поэта», утвердившаяся за Пушкиным еще при его жизни, практически не выходила за пределы российского государства. Читательская аудитория за рубежом, знакомившаяся с его

творчеством по переводам, в общем-то, не понимала прелести пушкинской поэзии.

И все-таки Пушкин завоевал за рубежом известность «первого русского поэта» — опосредованно, через театр. Если драматические инсценировки Пушкина так и остались уделом русской сцены, то постановки на сцене музыкальной — в оперном жанре — в конечном счете завоевали мировую популярность<sup>1</sup> и воспринимались за рубежом как «пушкинские» спектакли. Тексты и сюжеты пушкинских произведений, трансформированные и приспособленные к условиям музыкального театра, благодаря русской опере стали хорошо известны и популярны. «Пушкин, автор „Руслана и Людмилы“, автор „Русалки“, „Торжества Вакха“ и „Каменного гостя“, автор „Полтавы“, „Пиковой дамы“ и „Евгения Онегина“, на долгое время после смерти занял первенствующее место в истории русской оперы, конечно, не как либреттист, <...> а как вдохновитель либреттиста, как богатейшая сокровищница, из которой композиторы самых различных натур, самых противоположных дарований черпали мелодию и гармонию, — отмечал Г. А. Ларош. — На Пушкина, как показал опыт, можно написать „большую“ оперу с руладами и кабалеттами, с нумерами строго округленными, с ансамблями, хорами и балетным дивертисментом в двух действиях, и сплошной речитатив-аризо с гармоническими судорогами в аккомпанементе, и ряд лирических сцен, нечто вроде неоконченной повести в лицах с музыкой эклектической, колеблющейся между консервативной стариной и дерзким новшеством. <...> Его „Цыганы“ как раз пригодны для коротенького театрального представления с уголовным, кровопролитным окончанием и, если хотите, с закулисной песней вместо увертюры и оркестровой интерлюдией при пустой сцене»<sup>2</sup>.

Помимо постановок опер на сюжеты пушкинских недраматических произведений, почти вся драматургия Пушкина в XIX в. была положена в основу оперных либретто. Любопытно, что речитативные оперы на «Маленькие трагедии», в которых текст Пушкина был сохранен почти без изменений, не стали репертуарными, как, например, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» Чайковского.

Оперы П. И. Чайковского, «Руслан и Людмила» М. И. Глинки, «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, «Сказка о царе Салтане» Н. А. Римского-Корсакова и еще несколько других как раз и составляют основной массив того, что за рубежом называется «русской оперой».

Следует отметить, что в России к созданию и постановке опер на пушкинские сюжеты всегда относились весьма настороженно. Переделывать «великого поэта» считалось едва ли не кощунственным. Наиболее острой критике подвергались, естественно, тексты либретто. Либретто слыхалось с первоисточником, и результатом этого обычно являлся бурный гнев музыкальных критиков, бравших на себя функции уже критиков литературных. Большая часть полемики в

прессе по поводу, например, «Руслана и Людмилы» или «Пиковой дамы» приходилась именно на «текстовую» часть.

Впрочем, и сами композиторы принимались за пушкинские сюжеты с известным трепетом. Например, Чайковский за почти в каждом письме оправдывался в том, что взялся за «Онегина»; от сюжета «Пиковой дамы» он вообще долгое время отказывался. А Глинка в своих «Записках» застенчиво вспоминал, что к сюжету «Руслана» обратились случайно: «В 1837 или 1838 году, зимою, я однажды играл с жаром некоторые отрывки из оперы „Руслан“. Н. Кукольник, всегда принимавший участие в моих произведениях, подстрекал меня более и более. Тогда был там между посетителями Константин Бахтурин; он взялся сделать план оперы и намахал его в четверть часа под пьяную руку, и вообразите: опера сделана по этому плану! Бахтурин вместо Пушкина! Как это случилось? — Сам не понимаю»<sup>3</sup>.

Оперные либретто иногда служили поводом для создания пародий. На глинкавского «Руслана» тотчас после премьеры была написана пародия Н. Акселя «Еще Руслан и Людмила, или Новый дом сумасшедших», которая с успехом ставилась на сцене. Здесь в качестве примера приведем фрагмент пародии на «Русалку» Даргомыжского, в тексте которой, например, стояло: «иль он зверь, иль сердце у него косматое». В газетном фельетоне героиня в ответ на это произносила: «Этот князь — лютый зверь, / У него даже сердце косматое. <...> / Косматое сердце в груди жениха». В конце же русалки, затаскивая композитора под воду, исполняли песенку:

Любо темной ночью лета,  
Заплетясь рука с рукой,  
Даргомыжского либретто  
Петь над сонною рекой.

А «композитор» негодовал:

Живут все русалки в воде,  
Так кто ж оскорбит тем артиста,  
Воскликнув в безумной вражде,  
Что опера вся водяниста?<sup>4</sup>

В отличие от русского, западноевропейский зритель воспринимал пушкинский текст, трансформированный для сцены, именно как «пушкинский» и просто наслаждался оперой: русским сюжетом, русской музыкой, русским колоритом и т. д.

Иностранные композиторы в XIX в. также обращались к пушкинским сюжетам. Одним из первых сценических воплощений подобного рода стала комическая опера в трех актах по либретто Эжена Скриба «La Dame de Pique»<sup>5</sup> композитора Франсуа Галеви, премьеры которой состоялась в Париже 28 декабря 1850 г. в театре «Комическая опера»<sup>6</sup>. «Галеви написал новую оперу; либретто написано Скрибом. Опера называется „Пиковая дама“. Сюжет заимствован из прекрасной

повести Пушкина; жаль только, что г. Скриб позволил себе некоторые изменения и французские фиоритуры. Опера имела большой успех»<sup>7</sup>, — анонсировал обозреватель «Сына отечества». Сразу после премьеры на спектакль появилась рецензия Гектора Берлиоза<sup>8</sup>. По поводу либретто он писал: «Cette pièce, dont l'idée a été suggérée par la ravissante nouvelle de Pouchkine, si élégamment traduite de russe par M. Mérimée, offre beaucoup d'intérêt. Mais il ne faut pas croire que ce soit l'oeuvre du poète russe mise en scène; elle ne présente, au contraire, que fort peu de ressemblance avec ce conte charmant ou le surnaturel est franchement admis. Les inventions de M. Scribe sont favorables à la musique, dont les développemens eussent apparemment été moins aisés avec la donnée originate»<sup>9</sup>.

Надо сказать, что русские критики, не прослушав самой оперы, сразу же обрушились на французского драматурга за перекройку пушкинского сюжета. Ф. В. Булгарин писал в «Северной пчеле»: «Обращаясь к Парижу, скажем, что еще одно русское имя прогремело в нем в конце прошлого года: имя Пушкина. Неутомимый Скриб, как мы уже извещали наших читателей, написал для музыки знаменитого Галеви либретто „Пиковая дама“ <...>. Известный французский литератор Мериме перевел (при помощи своего родственника, бывшего в Петербурге и изучившего русский язык) „Пиковую даму“ хорошим языком и слогом, но во многих местах исказил подлинник<sup>10</sup>, а Скриб из занимательного рассказа Пушкина составил такую ахиною, что едва верится, чтобы опытный литератор и академик мог до такой степени сбиться с толку! Заметьте, что Скриб хотел представить завязку в *русских нравах* — а в этой завязке, как будто нарочно, все совершенно противно нашим нравам, обычаям и условиям нашей гражданской жизни. Умный и даровитый Берлиоз, рассказывая содержание либретто (в *Journal des Debats* 1 Janvier) сам сознается, что тут нет ничего похожего на повесть <...>. „Voilà la Russie!“ (Вот Россия!), кричали парижане, смотря на картину нравов в „Пиковой даме“, какие могут быть только на луне или в устарелой голове Скриба.

Однако же пьеса имела успех, благодаря музыке Галеви, которая, однако же, по свидетельству Берлиоза, ниже прежних его произведений <...>. Еще одно замечание. Если где-либо можно допустить чудесное в современной литературе, то это именно в опере и в балете, а Скриб лишил „Пиковую даму“ даже этой занимательности, поставив *обман* на место *волшебства*! Этой ошибки опытного писателя мы даже не постигаем»<sup>11</sup>. «Библиотека для чтения» вторила «Северной пчеле»: «О „Пиковой даме“ положительно известно только то, что мосье Галеви, который понятия о мелодии не имеет, старался изо всех сил „подражать русской музыке“, то есть, пародировать наши национальные напевы, для вящей верности местного колорита»<sup>12</sup>.

Первые два акта этой оперы происходили в Полоцке. По легенде, члены семьи князей Полоцких были посвящены в тайну трех карт, которую захотел узнать страстный игрок полковник Цицианов. Он при-

кинулся влюбленным в последнюю из рода Полоцких — горбатую и хромоногую княжну. Но сердце последней уже было отдано другому — унтер-офицеру Нелидову. Цицианов шантажирует молодого человека векселем и, в результате вспыхнувшей между ними ссоры, отправляет того на соляные копи. Княжна уговаривает одного из рудокопов помочь ее возлюбленному бежать, называет три карты и дарит заколдованное кольцо, без которых тайна недействительна. Цицианов подслушивает разговор, но тайна кольца остается ему неизвестной... В третьем акте действие разворачивается в Карлсбаде. Коварный полковник заманивает Нелидова в игорный дом и ставит на карту всю сумму долга. Впрочем, его третья карта — пиковая дама — оказывается бита. Нелидов соединяется со своей возлюбленной, которая внезапно предстает красавицей: ее горб и хромота была бутафорией, к которой она прибегала, спасаясь от домогательств Петра III... Действительно, от пушкинского сюжета в либретто оперы осталось мало!

В пушкиноведческой литературе отмечалось, что на сюжет «Пиковой дамы» по либретто Скриба была написана в 1862 г. оперетта Франца фон Зуппе «Die Kartenaufschlägerin» («Pique Dame» — во второй редакции)<sup>13</sup>. Однако Э. Штёкль в своем исследовании «Пушкин и музыка» опровергает эти сведения: оперетту «следует вычеркнуть из списка опер на пушкинские сюжеты. Соответствующие данные в специальной литературе ошибочны. Доказано, что опера „Пиковая дама“ Ф. фон Зуппе не имеет ни прямой связи с одноименной повестью Пушкина, ни даже косвенного отношения с ней через „Пиковую даму“ Ж. Ф. Галеви»<sup>14</sup>.

Отметим еще несколько попыток создания опер за границей на пушкинские сюжеты; к сожалению, на сегодняшний день мы располагаем о них минимальными сведениями.

Премьера оперы «Мария Потоцкая» на сюжет «Бахчисарайского фонтана» Л. Э. Мехура на либретто И.-Ю. Колара состоялась в 1869 г. в Праге<sup>15</sup>.

Премьера оперы Джованни фон Зайца «Лизинька» («Lizinka») на сюжет «Барышни-крестьянки» на либретто И.-Е. Томича состоялась в Праге в 1871 г.<sup>16</sup> (по другим сведениям — 12 ноября 1878 г. в Аграме<sup>17</sup>). Об оперетте «Барышня-крестьянка» (1899) И. Ф. Деккер-Шенке<sup>18</sup> никакими сведениями мы не располагаем.

«12 апреля <1892 г.> в Бордо дана впервые опера „Мазепа“ г-жи Гранвиль, написанная на сюжет пушкинской поэмы. Парижские газеты передают о большом успехе новой оперы и отмечают как выдающиеся номера — колыбельную песню, дуэт, всю сцену на Полтавском поле с торжественным шествием русских войск, любовный дуэт героини и Мазепы, танцы, финал и т. д. Успех автора делили артисты»<sup>19</sup>.

В справочной литературе<sup>20</sup> приводились сведения об опере «Цыгань» А. Торротто (1899). Э. Штёкль уточнил: «Итальянского композитора А. Торротто, якобы написавшего пушкинскую оперу „Цыга-

ны<sup>4</sup>, не существовало. Фамилия Торротто представляет собой искаженную в русском источнике форму итальянской фамилии Ферретто. Опера „Цыганы“ (по Пушкину) композитора А. Ферретто была разыскана<sup>5</sup>. Опера в двух актах «Цыганы» А. Ферретто по либретто композитора была исполнена 22 марта 1900 г. в Модене.

На сюжет «Русалки» де Местром по либретто Богро была написана опера в двух действиях, трех картинах «Русалка»; премьера состоялась 14 марта 1870 г. в Брюсселе.

Премьера оперы в одном действии «Цыгань» Винченцо Сакки по либретто Янте состоялась в Милане (театр Даль Верме) 12 сентября 1899 г. Оперу ждал огромный успех. Либреттист в целом следовал за содержанием пушкинской поэмы. Но в оперу был введен новый персонаж — влюбленная в Алеко ревнивая дама, которая, не добившись взаимности, замыслила отомстить Земфире. Когда та дала Алеко усыпительный порошок и ушла на любовное свидание, дама разбудила Алеко и показала ему целующихся влюбленных. За этим, естественно, последовала известная кровавая развязка.

Оперы иностранных композиторов имели успех и некоторое время оставались в репертуаре, однако, в отличие от русских «пушкинских» опер, недолго просуществовали на мировой оперной сцене.

### Примечания

<sup>1</sup> Из русских опер в XIX в. за границей ставились следующие: опера Э. Ф. Направника «Дубровский» — в Праге (1896), в Лейпциге (1897), в Брюнне (1898), в Пильзене (1898); «Пиковая дама» — 30 сентября 1892 г. в Праге, в Загребе (1898); «Евгений Онегин» — 14 ноября 1888 г. в Национальном театре в Праге, 19 января 1892 г. в Гамбурге (дирижировал г. Малер); «Русалка» А. С. Даргомьжского — в Копенгагене (1888), в Хельсинки (1889), в Праге (1889); «Руслан и Людмила» — в Праге (1867), в Мюнхене (1899).

<sup>2</sup> Ларош Г. А. П. И. Чайковский как драматический композитор // Ежегодник императорских театров. Сезон 1893—1894 гг. Приложения. Кн. 1. С. 106.

<sup>3</sup> Глинка М. И. Записки. М., 1988. С. 79.

<sup>4</sup> Минаев Д. Д. Русалка, или Косматое сердце // Будильник. 1866. № 6, 21 января.

<sup>5</sup> Паргитура издана: Paris; Brandus, 1854.

<sup>6</sup> Объявление о премьере в русской прессе см.: Санктпетербургские ведомости. 1850. № 293. 30 декабря.

<sup>7</sup> Сын отечества. 1851. Ч. 1 (январь). Отд. «Смесь». С. 130.

<sup>8</sup> Berlioz H. Théâtre de l'opéra-comique. Première de «La Dame de Pique», opéra comique en trois actes, de mm. Scribe et Halévy // Journale des débats. 1851. 1 janvier.

<sup>9</sup> «Эта пьеса, идея которой была подсказана очаровательной повестью Пушкина, столь изящно переведенной с русского г. Мериме, весьма занимательна. Но не следует думать, что это — инсценировка произведения русского поэта; напротив, она очень далека от прелестного рассказа, в котором сверхъестественные явления присутствуют свободно. Вымысел г. Скриба хорошо сочетается с музыкой, но развертывание сюжета явно оказывается менее удачным в отношении оригинала» (пер. с франц. Н. Л. Дмитриевой).

<sup>10</sup> За границей первый перевод повести на французский язык был сделан По-лем Жюльвенкуром в 1843 г. Перевод, выполненный Проспером Мериме, был опубликован в «Revue de deux mondes» от 15 июля 1849 г. Скорее всего, Скриб воспользовался устным рассказом Мериме. См. об этом: *Боброва Е. И.* Перевод П. Мериме «Пиковой дамы» // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1958. Т. 2. С. 354—361. Автограф перевода Мериме хранится в Пушкинском Доме: Ф. 244. Ор. 14. № 17; см. публ. в сб.: Мериме-Пушкин. М., 1987. С. 195—206. О французской «Пиковой даме» см.: *Алексеев М. П.* Пушкин на Западе // Временник Пушкинской комиссии. III. М.; Л., 1937. С. 139—141; *Peregrinus Thiss.* «Пиковая дама» до Чайковского // Музыкальный современник. 1915. № 2. С. 72—74; *Фридкин В.* Вояж «Пиковой дамы» // Наука и жизнь. 1984. № 7. С. 70—74.

<sup>11</sup> Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1851. № 4, 5 января.

<sup>12</sup> Библиотека для чтения. 1851. Т. 105. Отд. VII. «Смесь». С. 203.

<sup>13</sup> Пушкин в музыке: Справочник / Сост. Винокур Н. Г., Каган Р. А. М., 1974. С. 108.

<sup>14</sup> *Stöckl E.* Puškin und die musik. Leipzig, 1974. P. 477.

<sup>15</sup> Пушкин в музыке: Справочник. С. 21. Об опере см.: *Očadlik M.* Opery L. E. Měchury // Sbornik prací k padesátým narozením pr. Z. Neyedleho. Prag, 1928. С. 129—160.

<sup>16</sup> Пушкин в музыке: Справочник. С. 19.

<sup>17</sup> *Вишневский В.* Пушкин в опере // Ученые записки гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. Т. 29. Л., 1940. С. 62.

<sup>18</sup> Пушкин в музыке: Справочник. С. 19 со ссылкой на источник: *Риман Г.* Музыкальный словарь. М., Лейпциг, 1896.

<sup>19</sup> Дневник артиста. 1892. № 3. С. 66.

<sup>20</sup> Пушкин в музыке: Справочник. С. 158.

<sup>21</sup> *Stöckl E.* Puškin und die musik. С. 477.

---

## СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ . . . . .	3
<b>С. А. Фомичев.</b> Крымская колыбель «Евгения Онегина». . . . .	4
<b>В. А. Кошелев.</b> О времени работы Пушкина над «Тавридой» . . . . .	13
<b>Л. А. Орехова.</b> Крым 1820 года. Сцены провинциальной жизни . . . . .	23
<b>Р.-Д. Кайль.</b> «Как Саади некогда сказал...» (Из наблюдений над «ориентализмом» А. С. Пушкина) . . . . .	33
<b>С. А. Кибальник.</b> Пушкин и конфуцианство . . . . .	36
<b>Т. Кимура.</b> Взгляд на «Дикое» у А. С. Пушкина . . . . .	43
<b>Т. Сасаки.</b> Философия денег в творчестве А. С. Пушкина . . . . .	48
<b>Н. Асаока.</b> Два взгляда Пушкина . . . . .	54
<b>М. В. Строганов.</b> Судьба «Черной шали». . . . .	61
<b>С. Евдокимова, В. Гольштейн.</b> Эстетика дендизма в «Евгении Онегине» . . . . .	73
<b>В. В. Орехов.</b> «Полтава» А. С. Пушкина и «Мазепа» В. Гюго: невстречные течения . . . . .	87
<b>Т. А. Китанина.</b> Еще раз о «старой канве» (Некоторые сюжеты «Повестей Белкина»). . . . .	98
<b>С. Давыдов.</b> «Неизъяснимы наслажденья»: эротические мотивы и единство «Маленьких трагедий» . . . . .	105
<b>Ю. Сугино.</b> К исследованию автобиографических элементов в произведениях Пушкина «Тазит» и «Медный всадник». . . . .	113
<b>Т. П. Маевская.</b> Поэтические ритмы в прозе А. С. Пушкина (На материале «Пиковой дамы») . . . . .	119
<b>В. С. Листов.</b> К истолкованию эпитафий «Капитанской дочки» . . . . .	123
<b>О. Л. Калашникова.</b> Клеопатра, Петроний и Христос в «Повести из римской жизни» А. С. Пушкина (О принципах последовательности эпизодов) . . . . .	130
<b>Ю. П. Фесенко.</b> «Сны» Шекспира, Пушкина, Даля . . . . .	134
<b>Е. А. Андрущенко.</b> Статья Д. С. Мережковского «Пушкин» в тезисах В. Д. Спасовича и пометах Н. О. Лернера . . . . .	144
<b>Л. Г. Фризман.</b> «На фоне Пушкина...». Пушкинские отзвуки у Галича и Окуджавы. . . . .	148
<b>А. А. Бачинская.</b> Посмертное издание сочинений А. С. Пушкина в Крыму . . . . .	155
<b>М. Икута.</b> Пушкинские торжества в Харбине в 1937 году . . . . .	160
<b>В. А. Гусев.</b> Пушкинский юбилей 1999 года: между мифом и анекдотом . . . . .	165
<b>С. В. Фролов.</b> «Евгений Онегин» Пушкина и Чайковского («Кошунства» или гений композитора?) . . . . .	172
<b>С. В. Денисенко.</b> Пушкин на мировой сцене (Инсценировки пушкинских произведений в XIX в.) . . . . .	185