

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РФ
ПСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО
ПУШКИНОВЕДЕНИЯ
Сборник статей

Псков 1994

Печатается по решению РИСа Псковского государственного педагогического института.

Сборник включает материалы Первой международной конференции пушкинистов, состоявшейся 27—30 мая 1991 года в Музее-заповеднике А. С. Пушкина (Пушкинские Горы Псковской области). В издании представлены статьи ученых из США, Японии, Латвии, а также пушкинистов из Москвы, Смоленска, Череповца, Пскова. Тематика сборника объединяет проблемы творчества Пушкина на широком фоне русской и мировой культуры.

Редакционная коллегия: **Е. А. Маймин**, профессор, доктор филологических наук; **Э. В. Слинни**на, доцент, кандидат филологических наук (ответственный редактор); **В. А. Сапогов**, доцент, кандидат филологических наук; **Н. Л. Вершинина**, доцент, кандидат филологических наук; **Н. В. Цветкова**, доцент, кандидат филологических наук.

Рецензенты: Пушкинская группа ИРЛИ АН РФ

© Псковский государственный педагогический институт имени С. М. Кирова (ПГПИ им. С. М. Кирова), 1994.

ISBN 5-87854-012-6

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
Шоу Т. (США, университет Висконсин-Медисон). Местный колорит в «Ромео и Джульетте» и сонет Мнишка в «Борисе Годунове»	5
Сидяков Л. С. (Рига). «Стихотворения Александра Пушкина» и русский стихотворный сборник первой трети XIX века.	44
Кошелев В. А. (Череповец). Пушкин у истоков славянофильства	58
Баевский В. С. (Смоленск). Из предыстории пушкинской элегии «Погасло дневное светило...»	78
Слинина Э. В. (Псков). Стихотворение «Бесы» в контексте болдинской лирики 1830 года	94
Давыдов С. (США, Миддлбери Колледж). «Подражание итальянскому» и его источники	103
Альтшуллер М. (США, Питтсбург). План повести о стрелцком сыне и романы В. Скотта	112
Куюнжич Д. (США, Лос-Анджелес). Похищенное письмо Татьяны	128
Михайлова Н. И. (Москва). Из комментария к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» (читатель; Татьяна в кабинете Онегина)	141
Хоккио К. (Япония). К образу снега в романе «Евгений Онегин»	149
Маймин Е. А. (Псков). Русские любомудры и эстетическое направление в развитии русской мысли первой половины XIX века	160
Вершинина Н. Л. (Псков). Бидермайер в русской прозе и изобразительном искусстве 1820—40-х годов	177
Левченко О. А. (Смоленск). Русская романтическая баллада 1820—30 годов. Материалы к библиографии	191

МЕСТНЫЙ КОЛОРИТ В «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТЕ» И СОНЕТ МНИШКА В «БОРИСЕ ГОДУНОВЕ»*

1. Введение

В краткой заметке 1829 г., сопровождавшей публикацию сцены из «Ромео и Джульетты» Шекспира в переводе (анонимном) его друга П. А. Плетнева, Пушкин говорил: «В ней (РД) отразилась Италия, современная поэту, с ее климатом, страстями, праздниками, негой, сонетами, с ее роскошным языком, исполненным блеска и concetti. Так понял Шекспир драматическую местность. После Джульетты, после Ромео, сих двух очаровательных созданий шекспировской грации, Меркутио, образец молодого кавалера того времени, изысканный, привязчивый, благородный Меркутио есть замечательнейшее лицо изо всей трагедии. Поэт избрал его в представителе итальянцев, бывших модным народом Европы, французами XVI века»¹.

Это высказывание показывает, что в 1829 г. Пушкин понимал Шекспира как мастера воссоздания в драматургической форме местного колорита чужой страны и ее нравов шекспировского времени; для осуществления этого он использовал, в числе прочего, «роскошный язык, исполненный блеска и игры слов», «сонеты» и характеристику Меркутио как «кавалера», образцового не

* Настоящая работа была представлена в качестве доклада на Первой международной пушкинской конференции «Пушкин в мировой культуре» в Пушкинских Горах 27 мая 1991 г. Статья впервые напечатана в *The Slavic and East European Journal* (1991), (с) AATSEEL of the U.S., Inc., 1991. Перевел с английского В. С. Баевский; разрешение на опубликование перевода получено. В дальнейшем приняты сокращения: РД — «Ромео и Джульетта», БГ — «Борис Годунов», СМ — сонет Мнишка в БГ. ДС — драматический сонет в РД, с. — сцена, д. — действие (акт).

только для современной ему Италии, но и для «Европы». Приведенное выше высказывание свидетельствует, что Пушкин не только отметил наличие рифмованных стихов среди белого стиха РД, но также и то, что некоторые рифмованные фрагменты образуют «сонеты» и что «сонеты» в РД воссоздают местный колорит Италии шекспировского времени².

В приведенном высказывании Пушкин не только указал на местный колорит в РД, но и оценил его как достоинство стиля, особенно для характеристики одного из главных персонажей — Меркуцио. Это единственный случай, когда Пушкин по-русски говорит о местном колорите³. Отметим, что в письме от середины 1825 г., когда он писал БГ, Пушкин выразил сходное понятие применительно к своей пьесе словом *costume*. Он предвидит вопрос, является БГ «une tragédie de caractère ou de costume» (трагедией характеров или нравов) и отвечает: «Я избрал наиболее легкий род, но попытался соединить и то и другое». (Письмо к Н. Н. Раевскому от конца июля 1825 г. — ПСС, 13, 1968). «*Costume*» в этом смысле заимствовано в итальянском языке и обозначает правдивое воспроизведение нравов поэтом, беллетристом, художником (см. *Puskin's Letters*, 290 п. 8). Эти слова показывают, что в БГ Пушкин сознательно воссоздает русский исторический и местный колорит, а в польских сценах — польский исторический и местный колорит.

Насколько хорошо Пушкин знал Шекспира и на каком языке (на каких языках) читал его, не вполне ясно, хотя это интересовало критиков и исследователей от его времени до нашего⁴. Не совсем ясно, когда и какие труды и комментарии к Шекспиру прочитал Пушкин. Сам он много раз отмечал зависимость БГ от Шекспира⁵. Обычно вслед за Шевыревым (2 : 40) считается, что Пушкин во время работы над БГ (1825 г.) читал Шекспира во французском прозаическом переводе Летураера, «поправленном» Гизо, а не в оригинале, «но понимал его гениально»⁶. Обычно отмечается, что только к 1828 г. Пушкин самостоятельно овладел английским языком настолько, что мог бегло читать Шекспира (и других английских поэтов), хотя и тогда имел смутное представление о соотношении английского написания и произношения, особенно гласных⁷. В. Набо-

ков (2:162—63) вообще невысоко оценивает знание Пушкиным английского языка. Пушкинская библиотека, которая была собрана — в основном, если не полностью — после написания БГ, включает два издания Шекспира. Одно — вышеупомянутый тринадцатитомный французский перевод Летуэрнера, изданный Гизо в 1821 г.⁸ Другое — «Драматические произведения» на английском языке, изданные в одном томе в Лейпциге в 1824 г.⁹ (Модзалевский, 388, запись 1390). Ребенком Пушкин вместе с сестрой учился английскому языку у гувернантки¹⁰, но не изучал его в Лицее. Члены семьи генерала Раевского свидетельствуют, что с их помощью Пушкин пытался читать в оригинале произведения Байрона, когда гостил у них в Крыму летом 1820 г.¹¹ Однако нет даже намеков на то, что тогда или позже он читал или обсуждал с ними Шекспира. Мы знаем, что в Одессе Пушкин проводил время, «читая Шекспира», как свидетельствует перлюстрационная копия части письма от апреля или мая 1824 г.¹²; но какие это были произведения и какое издание — неизвестно. Как видно из этого письма, Пушкин беседовал на разные темы с английским врачом, однако нет свидетельств того, что обсуждались творчество Шекспира или вообще литературные вопросы. В письме к Вяземскому от ноября 1825 г. (в этом месяце был окончен БГ) Пушкин выразил недовольство невозможностью изучать английский язык: «Мне нужен английский язык — и вот одна из невыгод моей ссылки: не имею способов учиться, пока пора» (ПСС, 13:243). Однако он отлично сознавал недостатки перевода Летуэрнера, о котором в 1836 г. сказал, что Летуэрнер «мог ошибочно судить о Шекспире и не совсем благоразумно поступил, переправляя на свой лад...»¹³. Очевидно, Пушкин с юного возраста читал в прозаических французских переводах произведения литературы на тех языках, которые он знал плохо или не знал вовсе. Французский язык-посредник подсказывал воображению Пушкина русский эквивалент оригинала, написанного на неизвестном языке. В начале 1820-х гг. Пушкин, вероятно, и представить себе не мог, как небрежно были исполнены (в чем сознавался сам Байрон) восточные поэмы и «Паломничество Чайльд-Гарольда».

Что касается комментариев и исследований, посвященных Шекспиру и его пьесам, то в распоряжении

Пушкина была «Жизнь Шекспира» Гизо в первом томе французского прозаического перевода и комментарии к этому изданию. Пушкин также читал разносторонние комментарии о Шекспире в «Лекциях о драматическом искусстве и литературе» А. В. Шлегеля¹⁴.

Нет сомнения, что соединяя стихи и прозу в БГ, Пушкин сознательно заимствовал опыт Шекспира. Г. О. Винокур утверждает (489), что «мы должны предположить, что Пушкин отчасти был знаком с Шекспиром в оригинале» и у него научился не только вводить в пьесу песни, но и вообще соединять в драме прозу и белый стих.

Как ни странно, в исследованиях, посвященных БГ, почти не затрагивается вопрос об употреблении рифмы¹⁵. Из авторов разнообразных работ, посвященных пьесе, только двое упоминают об этом. Винокур (495) отмечает только одно рифмованное место (в с. 11, первой из трех польских сцен) и Б. П. Городецкий кратко упоминает это же место и в другой раз еще два эпизода, в которых зарифмованы реплики Шуйского (Драматургия Пушкина, 190—96; Трагедия Пушкина, 58—61)¹⁶. Только Винокур связывает рифмы БГ с практикой Шекспира. Он замечает, что «введение рифм в отдельных сценах — результат прямого подражания Шекспиру» (495), но ограничивается этим обобщением и, как отмечено выше, упоминанием одного рифмованного места. Таким образом, употребление Пушкиным неожиданных рифм в белом стихе БГ и других пьес, написанных белым стихом, подробно никогда не изучалось. Возможность того, что рифмование в БГ как-то связано с Шекспиром, была отмечена, хотя и не показана, одним ученым (Винокуром), причем М. П. Алексеев даже не упомянул об этом в подробном обзоре исследований об отношении Пушкина к Шекспиру¹⁷.

Не только когда писалась цитированная выше заметка о РД, но и четырьмя годами раньше, когда Пушкин писал БГ, он знал слова французского историка Гизо о местном колорите, сюжете и рифмах РД и слова Шлегеля о рифмах и сонетах Шекспира. Гизо в своих примечаниях к РД говорит о местном колорите и «сонетах» пьесы следующее: «...он (Шекспир), конечно, читал — по крайней мере в переводах — некоторых итальянских поэтов; и бесчисленные тонкости, которые, если так

можно выразиться, насыщают ткань его произведений многочисленными сравнениями с солнцем, цветами и звездами, хотя и придают текстам прелесть, явно представляющую собой отражение стиля сонетов и дань, заплаченную местному колориту» (4:284—85). В заключение краткого комментария к РД Гизо говорит о рифмах в пьесе вообще и в связи с местным колоритом в частности: «Всюду, где игра слов отсутствует, стихи РД более грациозны и блестящи, чем все другие, вышедшие из-под пера Шекспира; по большей части они рифмованы, чем отдается еще одна дань итальянской традиции» (4:288).

Таким образом, пушкинский взгляд на местный колорит в РД прямо связан с Гизо. Есть, однако, и два отличия, заслуживающих внимания. Во-первых, пушкинская краткая характеристика Меркуцио, любовь которого к игре слов (*soncetti*) составляет лишь часть местного колорита пьесы, отличается от текста Гизо (который, приводя противоречивые мнения английских критиков, сам характеризует Меркуцио уклончиво и даже неприязненно). Другое существенное отличие состоит в том, что в цитированных выше словах Гизо о «сонетах» в пьесе имеются в виду не собственно сонеты в РД, а скорее общий стиль пьесы, чем отдельные ее места. Отрицательное мнение Гизо о сонетном стиле соответствует распространенному отрицательному мнению о манерности и искусственности сонетов у элигонов Петрарки во Франции и Италии времен Шекспира¹⁸. Пушкин разделял это мнение в пору работы на БГ; он сохранил это мнение о французском сонете XVI в. вплоть до времени (1830 г.), когда сам написал три сонета, которые и опубликовал под заглавием или с обозначением «Сонет», и даже после этого (см. Томашевский, «Сонет», 1931: 341)¹⁹. Эти три сонета Пушкина — единственные стихотворения, написанные им в сонетной форме и названные сонетами в заглавии или в подзаголовке²⁰ — были созданы после знакомства с сонетами Вордсворта в оригинале и в новых французских переводах Сент-Бева (1829)²¹. Два из этих трех сонетов непосредственно связаны с определенными сонетами Вордсворта в оригинале и в переводе (см. Яковлев): они использовали два сонета Вордсворта как отправную точку и, без сомнения, написаны в противопоставление им, как поз-

же «Я памятник себе воздвиг...» был написан в прямом противопоставлении оригиналу Горация, как и русских посредников, прежде всего Державина (см. Алексеев. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...»).

У Шлегеля Пушкин почерпнул много интересного и важного для понимания драм Шекспира и, соответственно, для своего БГ. Обратим внимание на некоторые замечания Шлегеля об употреблении Шекспиром рифм и о сонетах, в частности в РД: «Нередко сцены и даже отдельные реплики кончаются несколькими рифмующимися строками, чтобы подчеркнуть границу и округлить их. ...В отдельных пьесах, например «Сон в летнюю ночь» и РД, рифмующиеся стихи составляют существенную часть текста — возможно потому, что Шекспир хотел придать персонажам яркий колорит, а их жалобам или объяснениям в любви — музыкальность. В подобных случаях он также вводит целые рифмованные строфы, приближающиеся по форме к английским сонетам» (376—77).

Теперь мы можем вернуться к пушкинской заметке о РД. В ней Пушкин следует Гизо в понимании итальянского местного колорита РД шекспировского времени и игры слов как составной части этого колорита. Если Гизо говорит лишь о «сонетном стиле», то Шлегель отмечает в пьесе не только рифмы, но и целые «строфы, приближающиеся к форме сонета». Пушкин идет дальше Шлегеля, прямо говоря о сонетах в РД. Это значит, что Пушкин проявляет полное понимание значения сонетов в тексте пьесы, где, как мы увидим далее, один из них исполняет важную драматургическую функцию. При этом сонет в драме отличен от сонета как отдельного произведения; он выражает скорее точку зрения персонажа пьесы, который его произносит, чем самого автора, и способствует развитию действия и диалога.

Перевод Шекспира выполнен Летурнером (и Гизо) полностью в прозе. Так что наличие рифм среди безрифменного стиха БГ, включая эпизод, который мы рассматриваем ниже как «драматический» сонет Мнишка, убедительно свидетельствует, что Пушкин установил по тексту оригинала, как Шекспир употреблял рифму в своих пьесах. Создается впечатление, что именно из английского текста Шекспира Пушкин сознательно воспринял технику рифмования в пьесах и по-своему ее исполь-

зовал. Мы увидим, что Пушкин употребляет те же приемы для создания местного колорита в польских сценах БГ — в частности, во второй из трех польских сцен (с. 12 «Замок воеводы Мнишка в Самборе») — что Гизо указывает в РД. Далее мы увидим, что эта сцена, включающая СМ, имеет в качестве отправной точки одну из сцен РД. Мы подробно покажем источник СМ, способы, которыми он замаскирован в тексте, его структурное соотношение с другими русскими сонетами пушкинского времени, включая собственные сонеты Пушкина, а также драматургические особенности СМ в контексте пьесы.

В трех польских сценах рифмы сосредоточены значительно гуще, чем в других эпизодах БГ. Всего в стихе БГ имеется 43 рифменных пары²². Одна или несколько рифменных пар присутствуют в 12 из 23 сцен; более половины из них — 22 из 43 — приходится на три польские сцены (с. 11—13). По убыванию количества рифменных пар сцены располагаются так: 9 пар в с. 12; по 8 пар в с. 10 и 11; по 5 пар в с. 5 и 13; 2 пары в с. 21; по 1 паре в с. 1, 2, 4, 7, 14, 20. Таким образом, с. 12 «Замок воеводы Мнишка в Самборе» содержит наибольшее количество рифмующих стихов. И все они сосредоточены вместе. Однако здесь есть существенное отличие от употребления рифм в двух других польских сценах: в с. 12 нет рифм в репликах Самозванца и обращенных к нему. В двух других польских сценах все рифмы сосредоточены в репликах либо самого Самозванца, либо связанных с ним, либо в прямом диалоге с ним. Все рифмы БГ заслуживают изучения как сами по себе, так и со стороны поэтики их функционирования в структуре и образной системе пьесы. Данная статья представляет часть выполняемого большого исследования, посвященного как «неожиданным» рифмам в пушкинских безрифменных текстах, включая драматургию, так и «неожиданным» безрифменным стихам посреди рифмованных.

Мы видели, что в 1829 г. Пушкин знал не только РД, но и то, что в пьесе есть рифмы и даже сонеты, считая их частью местного итальянского колорита времен Шекспира. В БГ польский местный колорит сосредоточен главным образом во второй из трех польских сцен (с. 12 «Замок воеводы Мнишка в Самборе»). В настоя-

щей статье будет показано, что для этой сцены Пушкин использовал как исходную точку для создания польского местного колорита заключительную 5-ю сцену акта 1-го РД и что рифмованный текст в конце этой сцены, особенно замаскированный в нем сонет, концентрирует в себе этот местный колорит. В разделе 2 мы рассмотрим общее соотношение между двумя сценами. В разделе 3 будет рассмотрено соотношение структуры рифмованных частей с. 12 БГ и непосредственно связанной с нею сцены РД; будет рассмотрена также форма шекспировского сонета и разница между сонетами в пьесах Шекспира и его сонетами — отдельными произведениями. Будут исследованы особенности ДС, введенного в середину с. 5 РД, в том числе различия между прямым вербальным значением сонета и его значением и функцией в драматургии пьесы. В разделе 4 будет исследована структура СМ, в частности система рифм и сегментация, в сравнении с некоторыми «русскими» формами итальянского (петрарковского) сонета, бывшими в употреблении у русских современников Пушкина. В разделе 5 будут исследованы прямое вербальное значение СМ и его скрытый смысл (*its meanings and implications*) в драматургическом контексте пьесы. В заключительном 6 разделе будут подытожены отношения между с. 12 БГ и поэтической практикой Шекспира в РД, перечислены приемы, с помощью которых СМ был столь счастливо замаскирован до наших дней, и показано значение сонета как концентрированного выражения польской культуры в пьесе. Наконец, польский местный колорит СМ будет вкратце сопоставлен со сказовым рифмованным стихом Варлаама, введенным в прозаическую сцену с местным колоритом русским — «Корчма у литовской праницы» (с. 8).

2. БГ, с. 12 и РД, д. 1, с. 5: ОБЩЕЕ СООТНОШЕНИЕ

Пушкин в наибольшей степени сосредоточил польский местный колорит в противопоставлении России в с. 12 бала в замке Мнишка. Ее соотношение со сценой бала-маскарада в РД (д. 1, с. 5) заставляет думать, что Пушкин использовал сцену из РД как исходную точку для создания с. 12 в БГ, включая ее рифмованный конец. Начнем с краткого анализа структуры, действия и

местного колорита этих двух сцен, а затем исследуем общее соотношение между ними.

С. 12 БГ, вторая из трех, действие которых происходит в Польше, — одна из самых «театральных» в пьесе; она весьма зрелищна, хотя в ней относительно мало действия, связанного с фабулой. Как заметил С. М. Бонди по поводу БГ, чтобы живописать сценический фон, Пушкин не тратит разнообразных словесных средств, как это делает обыкновенно Шекспир, и не дает подробных ремарок. Так, что, читая с. 12 БГ, надо делать паузы и воображать спектакль, который мог бы быть поставлен. Сцена представляет большой бал, который дает Мнишек в своем замке в Самборе, видна анфилада ярко освещенных комнат. Ремарки указывают, что играет музыка и пары танцуют полонез («польский»). Диалог состоит главным образом из обмена репликами между двумя стариками: Мнишком, отцом Марины, который в качестве воеводы будет командовать польским войском, и Вишневецким, польским магнатом, слуга которого чудесным образом «оказался» спасшимся от смерти Димитрием, сыном Ивана Грозного, и законным наследником московского трона.

Вся сцена — 37 строк — написана в стихах; последние 15 из них зарифмованы. Начальные 11 строк образуют диалог (нерифмованный) между старым Мнишком и Вишневецким; Мнишек говорит о том, как хорошо, что его дочь будет московской царицей, а Вишневецкий — о том, что его бывший слуга будет царем. Мнишек говорит, что он только промолвил дочери: «Ну смотри! Не упускай Димитрия!» — и что Димитрий уже в ее «сетях». В средней части сцены диалог состоит тоже из 11 строк, представляющих собой обрывки разговоров между танцующими кавалерами и дамами. С точки зрения фабулы пьесы важным местом диалога оказываются первые реплики, в которых Марина «тихо» назначает свидание Самозванцу в саду следующим вечером в одиннадцать часов (единственный раз в пьесе Самозванец на обращенные к нему слова не отвечает вслух). Другие отрывочные реплики обозначают иной полюс характера Марины («мраморная нимфа», «без жизни, без улыбки») и объясняют задержку выступления в поход тем, что Марина держит Самозванца в приятном «плёну». В заключительной части сцены, когда,

как указывает ремарка, танцующие уходят, возобновляется диалог между Мнишкой и Вишневецким (на этот раз в рифмованных стихах) и длится до конца сцены. Мнишек произносит четырнадцать с половиной строк, а Вишневецкий — заключительные полстроки. В четырнадцати строках своего монолога Мнишек говорит о том, как изменилась жизнь по сравнению с порою их молодости, насколько хуже стала молодежь, и кончает предложением пойти распить бутылку столетнего венгерского и поговорить. В первой половине заключительной строки Мнишек повторяет приглашение, а в заключительном полустушии Вишневецкий принимает его.

Польская жизнь и культура представлены здесь в резком контрасте с Россией этого времени, показанной в московских сценах. Польская культура одновременно представлена и как «европейская». В Польше в балльной зале кавалеры и дамы танцуют полонез, польский национальный танец, известность которого еще не распространилась на другие страны. Однако все остальное, что относится к культуре и нравам, — столь же «европейское», как и польское, и резко противопоставлено русскому. Польский этикет сватовства во всем отличен от русского: дочь Бориса Ксения в БГ не только не «ловит» жениха, но и никогда не видела его; она должна была увидеть его только во время свадьбы, но он внезапно умер. В русских сценах положение женщин представлено совсем не таким, как в Польше. Дочь Бориса показана только дома, с Борисом и его сыном, в с. 10 «Царские палаты». Супруга Бориса Годунова появляется на сцене лишь однажды, когда он умирает, но и тогда не произносит ни слова. **Вовсе** нет женщин на празднике у Шуйского (с. 9 «Москва. Дом Шуйского»). Замок польского вельможи в отдаленной местности, в отличие от столицы государства Москвы показан как средоточие культуры. Даже фонтан, возле которого встречаются Марина и Самозванец, принадлежит к польскому (и европейскому) местному колориту; подобные сооружения и само слово «фонтан» пришли в Россию, по-видимому, столетием позже, при Петре I²³.

Культура Польши представляет Европу начала XVII в. — менее чем десять лет спустя после того, как Шекспир написал РД о «современной Италии». Неясно, что Пушкин знал о польской культуре раннего периода.

Скорее всего ему было известно, что время действия его пьесы совпадает с периодом, когда остался позади золотой век польской культуры, — эпоха Миколая Рея, Яна Кохановского и Анджея Фрыч-Моджевского; что прошло всего четверть века после смерти Миколая Семп-Шажиньского, который ввел форму сонета в польскую поэзию. В течение Золотого века поэты и другие образованные поляки часто предпринимали заграничные поездки, преимущественно во Францию и Италию; Кохановский рассказывал о встрече во Франции с Ронсаром²⁴. Одним из отличий польской культуры этого времени от русской было наличие в ней не просто рифмованных стихов, но и сонетов. Именно эта Польша изображена в сцене в замке Мнишка, и здесь естественен рифмованный финал²⁵.

Заключительная сцена д. 1 РД тоже кончается рифмованными стихами. Она представляет бал-маскарад, устроенный старым Капулетти — отцом Джульетты. Во время танцев подготавливается встреча героя и героини в следующей сцене (в БГ с. 13, в РД а. 2, с. 2). Сцена начинается с того, что старый Капулетти приглашает гостей танцевать на бале-маскараде, после чего обращается к родственнику приблизительно одних с ним лет. В течение сцены появляется Ромео, первый раз видит Джульетту и немедленно в нее влюбляется. Вместо диалога, состоящего из кратких реплик (как у Пушкина в БГ), сцена состоит из кратких эпизодов; у Шекспира сцена длиннее и содержит больше диалогов, чем у Пушкина. В первом эпизоде Тибальт, родственник Капулетти, несмотря на маску, узнает Ромео и хочет немедленно напасть на члена враждебной семьи и убить его; старый Капулетти, как хозяин дома удерживает Тибальта от немедленного нападения на Ромео. После этого встречаются Ромео и Джульетта; этот эпизод написан рифмованным стихом, а его центральная часть представляет собою сонет (он рассмотрен ниже). Именно во время диалога в форме сонета Джульетта влюбляется в Ромео. (В отличие от бала Мнишка в БГ здесь диалог идет между персонажами, которые не танцуют). В заключительном эпизоде кормилица Джульетты по ее требованию узнает и сообщает ей имя Ромео; эпизод кончается горестным откликом Джульетты (в рифмованных стихах) на весть о том, что человек, которого

она полюбила, принадлежит к враждебной семье; после этого она с кормилицей покидает сцену. В современных изданиях Шекспира сцена и весь акт здесь кончаются; однако в изданиях Шекспира, которые знал Пушкин — и в английском стихотворном и во французском прозаическом переводе — после этого входит хор и произносит сонет, которым и завершается акт.

Соотношение между с. 12 БГ и с. 5 а. 1 РД можно подытожить так. Обе они представляют праздничный бал. Участники танцев в БГ, как и во французском прозаическом переводе РД, называются кавалерами и дамами (в шекспировском оригинале они названы «gentlemen» и «ladies»). Русский глагол «танцевать» в БГ обозначает скорее западный, чем русский танец; со словом «танец» сочетается слово «польский», которым обозначается полонез. На обоих балах отец дочери, которой предстоит выйти замуж, является хозяином дома и заботится о женихе для дочери. Капулетти имеет в виду другого человека, Париса, но как выясняется в эпизоде разоблачения Ромео, ему нравится и Ромео, несмотря на то, что принадлежит к враждебной семье. В обеих сценах встает вопрос о личности героя: Ромео в маске, а Самозванец маскирует свою истинную сущность, о чем и идет речь во время бала. С точки зрения фабулы, в центре обеих сцен стоит разговор между героем и героиней, который получает продолжение в последующих сценах. В них уясняются любовные отношения и принимаются решения о вступлении в брак (с. 13 БГ, д. 2, с. 2 РД). Хозяин бала, старик, вспоминает с другим стариком прежнее время, свою юность и противопоставляет молодость старости. В РД этот разговор происходит в начале сцены, в БГ — в заключительных рифмованных стихах. Значительное количество сближений — при существенных отличиях — свидетельствует, что Пушкин учитывал сцену из РД в качестве отправного пункта для соответствующей сцены БГ.

Неясно, насколько экзотичным казался итальянский местный колорит англичанам шекспировского времени. Англичане придерживались европейских обычаев, хорошо знали наследственную семейную вражду, балы (в т. ч. балы-маскарады), даже сонеты и игру слов. Можно сказать, с точки зрения англичан того времени, у итальянцев были сходные, только более утонченные,

обычай и навыки. Пушкин перенес оттенки местного колорита из РД в другую страну, причем возник значительно больший контраст культур и нравов: русская культура того времени не была «европейской», и сцены из жизни «европейской» Польши не только живо представляли культуру и повадки поляков, но и подчеркивали резкое отличие Польши от России. Русское общество пушкинского времени было европеизировано и, как ни странно, могло представить себе польское общество самого начала XVII в. во многом похожим на себя (заметим, что польское общество и польская культура в БГ отнюдь не выглядят идеализированными по сравнению с русским обществом времени написания пьесы). Разумеется, в БГ не идеализировано и русское общество того времени.

3. СРАВНЕНИЕ СПОСОБОВ РИФМОВАНИЯ

в БГ, с. 12 и РД, д. 1, с. 5

Приводим рифмованный текст из БГ. Пробелы между группами стихов сделаны нами для удобства последующего анализа.

[Мнишек:] Мы, старики, уж нынче не танцуем,
Музыки гром не призывает нас,
Прелестных рук не жмем и не цалуем —
Ох, не забыл старинных я проказ!
Теперь не то, не то, что прежде было:
И молодежь, ей-ей — не так смела,
И красота не так уж весела —
Признайся, друг: все как-то приуныло.
Оставим их, пойдем, товарищ мой,
Венгерского, обросшую травой
Велим открыть бутылку вековую,
Да в уголку потянем-ка вдвоем
Душистый ток, струю, как жир, густую;
А между тем посудим кой о чем.
Пойдем же, брат.
[Вишневецкий:] И дело, друг, пойдем.

(с. 12, ст. 23—37).

Как отмечено выше, заключительный стих состоит из реплик двух персонажей и связан рифмой с предшествующими стихами, так что вся сцена завершается длинным рифмованным текстом. Шлегель отметил, что рифмы в конце реплик у Шекспира достаточно обычны. Подобное изучение спорадических рифм в пьесах Шекспира показало, что рифмы нередко выделяют заключительные реплики под занавес, обозначая уход всех персонажей со сцены²⁶. Именно так происходит в с. 12 БГ (еще одна сцена — с. 10 «Царские палаты» — тоже завершается рифмованными стихами, но после них сцена не пустеет).

Есть, однако, у Пушкина и Шекспира существенная разница между репликами, обозначающими уход всех персонажей со сцены. У Шекспира рифма, скорее всего парная, в конце сцены обычно ожидается. У Пушкина заключительные два стиха тоже образуют рифму, но не парную: текст зарифмован и без последнего стиха, он и синтаксически обособлен, поскольку обозначает некоторый поворот мысли. Так что заключительный стих, присоединяясь к предыдущим, образует вместе с ними рифменную серию из трех элементов.

Здесь проявляется обычное стремление Пушкина представить западноевропейский образец в сжатой форме. Он совмещает два шекспировских приема введения спорадических рифм в драмах, написанных преимущественно белым стихом. Первый — употребление рифмованных стихов (почти всегда двестишты) под занавес, когда сцена пустеет, и второй — употребление системы рифм, которая может быть воспринята как сонет. Пятнадцатый стих в финале сцены из БГ, связанный рифмой с предыдущей рифменной парой, и маскирует СМ, образованный предыдущими четырнадцатью стихами, и участвует в создании ожидаемой в конце сцены пары зарифмованных строк. Если бы после сонета просто следовала пара зарифмованных строк, сонетная форма, созданная четырнадцатью стихами, предшествующими зарифмованной паре строк, сразу же бросалась бы в глаза. Здесь же для каждого из рифмующих слов заключительной пары смежных стихов («кой о чем, пойдем») есть рифменный партнер в стихе 12 («вдвоем»). Так что этот на первый взгляд аморфный пятнадцатистишный астрофический текст в действительности пред-

ставляет собой сложную и важную структуру.

Прежде чем исследовать далее особенности СМ, рассмотрим те фрагменты РД, которые по форме или содержанию непосредственно связаны со с. 12 БГ. Выше было показано, что Пушкин учитывал сонеты в РД. В пьесе их три, причем два из них поручены хору. В обоих изданиях, имевшихся в библиотеке Пушкина, французском и английском, первый сонет напечатан перед перечнем действующих лиц и обозначением первого действия; второй напечатан после заключительной с. 5 д. 1 и перед обозначением д. 2. Эта сцена завершается парой рифмованных стихов; немедленно вслед за этим в изданиях, известных Пушкину, входит хор и произносит текст в форме шекспировского сонета (в современных изданиях монолог хора, напротив, печатается как пролог второго действия)²⁷. Приведем конец первого действия по английскому изданию из библиотеки Пушкина (735), включая монолог хора и обозначение второго действия. Ясно видно, что в этом издании сонеты напечатаны так, что легко узнаются: рифмованные двустишья и в сонете, и вне его, среди белого стиха, не выделяются типографскими отступами, между тем как все четные стихи катренов сонета печатаются с типографскими отступами.

Nurse What's this? what this?

Jul. A rhyme I learn'd even now

Of one I danc'd withal./One calls within, Juliet

Nurse Anon, anon! —

Come, let's away; the strangers all are gone!/Exeunt.

Enter Chorus

Now old desire doth in his death-bed lie,

And young affection gapes to be his heir;

That fair, which love groan'd for, and would die,

With tender Juliet match'd, is now not fair.

Now Romeo is belov'd, and loves again,

Alike bewitched by the charm of looks;

But to his foe suppos'd he must complain,

And she steal love's sweet bait from fearful hooks:

Being held a foe, he may not have access

To breathe such vows as lovers use to swear;

And sheas much in love, her means much less

To meet her new-beloved any where:

But passion lends them pow'r, time means to meet,

Temp'ring extremities with extreme sweet./Exit.

АКТ II.

Как видим, в конце сцены помещена пара рифмованных строк — обмен репликами между Джульеттой и кормилицей — причем оба рифмующих слова находятся в реплике кормилицы. Первый стих этого двустипшия разделен между репликами Джульетты и кормилицы; граница между репликами проходит в середине первого стиха двустипшия (причем первая часть, конец реплики Джульетты, синтаксически не самостоятельна, а связана с предыдущим, нерифмованным стихом). Это двустипшие несколько необычно для Шекспира, особенно для реплики под занавес, тем, что оно не самодостаточно (синтаксически связано с предшествующим стихом). Тем не менее перед нами зарифмованное двустипшие, предшествуемое безрифменным стихом.

Посредине сцены в РД помещен еще один сонет. Он выполняет важную драматургическую функцию: он вообрал в себя мгновение, когда Ромео, полюбивший Джульетту с первого взгляда, просит поцелуя, а она, еще не выразив этого словами, тоже полюбила его. Таким образом, в этом сонете разыгрываются две «драмы». Одна находит выражение в словесном поединке в типичном «сонетном стиле» с его игрой слов, в темах и образах «изысканного поклонения»; другая — истинная драма героя и героини, принадлежащих к двум враждующим семьям и полюбивших друг друга, более выражается в общем контексте действия, чем собственно в словах. Этот сонет (753) отмечает подлинное начало действия, завязку всей пьесы:

Rom. If I profane with my unworthy hand/To Juliet.

This holy shrine, the gentle fine is this, —

My lips, two blushing pilgrims, ready stand,
To smooth that rough touch with a tender kiss.

Jul. Good pilgrim, you do wrong your hand too much
Which mannerly devotion shows in this;

For saints have hands, that pilgrims' hands do touch,
And palm to palm is holy palmer's kiss.

Rom. Have not saints lips, and holy palmers too?

Jul. Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer.

Rom. O then, dear saint, let lips do what hands do;
They pray, grant thou, lest faith turn to despair.

Jul. Saints do not move, though grant for prayers' sake.

Rom. Then move not while my prayer's effect I take./Kissing her ²⁸.

Тематически и стилистически СМ связан с монологом старого Капулетти, отца Джульетты, ранее в той же самой сцене РД обращенным к другому Капулетти,

человеку его же поколения. Глядя на танцующую молодежь, старый Капулетти вспоминает свою юность и грустит о том, что она миновала. Текст написан в стихах (как и вся трагедия РД), но он не только не образует сонета, но и вовсе написан без рифм. Приводим соответствующее место (752):

Cap. You are welcome, gentlemen! I have seen the day,
That I have worn a visor; and could tell
A whispering tale in a fair lady's ear,
Such as would please; — 'tis gone, 'tis gone, 'tis gone!

Ah, sirrah, this unlook'd-for sport comes well!
Nay, sit, nay, sit, good cousin Capulet!
For you and I are past our dancing days:
How long is't now, since last yourself and I
Were in a mask?

2 Cap. By'r lady, thirty years.

1 Cap. What, man! 'tis not so much, 'tis not so much!
'Tis since the nuptial of Lucentio.

Come pentecost as quickly as it will,
Some five-and-twenty years; and then we mask'd.

2 Cap. 'Tis more, 'tis more! his son is elder, sir!
His son is thirty.

1 Cap. Will you tell me that?
His son was but a ward two years ago.

Тема их юности, когда они, теперь старики, танцевали на балах с девушками, является общей для Капулетти и Мнишка. Словам Капулетти: «Дамам, было время, // И я признанья на ухо шептал» (перевод Б. Пастернака) соответствует слово Мнишка «проказы». Трижды повторенное «они прошли» показывает мучительность воспоминаний и сожалений Капулетти об ушедшей молодости. Капулетти, одна, надеется на возрождение былой удачи в новом поколении — в отличие от восприятия Мнишком польской молодежи обоего пола, современной ему. Речь старого Капулетти в целом отчасти добродушна и любезна, отчасти же для хозяина была экстравагантна (он заявляет, что неспособность некоторых дам танцевать может вызвать подозрение, что у них на ногах мозоли) — совсем не похож на это финальный монолог Мнишка в с. 12. Окончание маленького диалога двух Капулетти (которые пытаются припомнить, сколько времени прошло с тех пор, как они танцевали на балах-маскарадах) истинно комично (оно отчасти напоминает восклицания старых дам в главе седьмой «Евгения Онегина») — и очень не похоже

на удовлетворение, с которым Мнишек и Вишневецкий отправляются выпить, когда на балу убеждаются, что их надежды и планы начинают осуществляться.

Как было замечено, сонеты в пьесах Шекспира сильно отличаются особенностями выражения лирического начала от сонетов, напечатанных в его книге сонетов. Насколько это различие глубоко, хорошо видно при сравнении сонетов в пьесах с одним из сонетов из книги; он выбран из-за темы контраста между юностью и старостью, которая присутствует и в БР, и в РД. Можно заметить, как сильно отличается шекспировский лирический сонет от его же ДС и как отчасти условная словесная игра ДС в РД скорее скрывает, чем обнаруживает силу чувств — в отличие от непосредственности следующего сонета.

That time of year thou mayst in me behold
When yellow leaves, or none, or few, do hang
Upon those boughs which shake against the cold,
Bare ruin'd choirs, where late the sweet bird sang.
In me thou seest the twilight of such day
As after sunset fadeth in the west,
Which by and by black night doth take away,
Death's second self, that seals up all in rest.
In me thou seest the glowing of such fire
That on the ashes of his youth doth lie,
As the death-bed whereon it must expire.
Consum'd with that which it was nourish'd by.

This thou perceiv'st, which makes thy love more strong,
To love that well, which thou must leave ere long.

Сонеты в пьесах Шекспира различаются по своим особенностям, но все вместе противостоят сонетам из его сборника.

Однако все сонеты Шекспира, включая тексты из пьес, имеют общую структуру. Х. Смит замечает о структуре и организации 154 сонетов шекспировского сборника²⁹: «За тремя исключениями (99, 126 и 145), Шекспир пишет сонеты в распространенной английской форме, доведенной до совершенства Х. Х. Сарри, — с тремя четверостишиями и двустишием. В основе всех их лежит общая риторическая организация, которую Шекспир иногда варьирует. Двустишие обычно замыкает сонет одной из главных тем, тогда как в четверостишиях поэтическая энергия изливается свободно; в совокупности это делает каждый отдельный сонет столь запоминающимся».

Итак, сонеты Шекспира, за небольшими исключениями, содержат три четверостишья перекрестной рифмовки и двустишие, общая схема abab cdcd efef gg; как почти всегда в английской поэзии, все (или почти все) рифмы — мужские. Двустишья с мужскими рифмами как нельзя лучше приспособлены для каламбурных, эпиграмматических, вообще ударных концовок³⁰.

Все приведенные сонеты Шекспира принадлежат к этой форме. В сонете 73 три четверостишья посвящены образам старости (самим по себе или в противопоставлении юности); двустишие содержит энергичное, парадоксальное, но поэтически точное заключение. В РД в диалогичном ДС Ромео принадлежит первое четверостишие, Джульетте — второе; третье четверостишие и заключительное двустишие разделены между героем и героиней. Заключительное двустишие содержит и высшее напряжение всего сонета, после него Ромео впервые целует Джульетту. Здесь необычно, что рифмующие слова четверостишия Джульетты (второго) повторяют рифмующие слова четверостишья Ромео (первого).

Сонет-диалог в РД внешне построен как шутливое требование поцелуя со стороны Ромео, которому Джульетта уступает после показного сопротивления. «Изысканное поклонение» проявляется в игре слов: слова и образы из области религии используются на службе эросу. На фоне сонета-разговора проходит игра, в которой поочередно участвуют рука, губы и язык. В первом четверостишии Ромео просит поцелуя, употребляя образы руки, коснувшейся святыни, и губ паломника, готовых святыню поцеловать. В ответном четверостишии Джульетта подхватывает образы Ромео и парирует его просьбу: касаться святыни достойны пилигримы, паломники или святые. В четверостишии, разделенном между героем и героиней, на вопрос Ромео о том, для чего пилигримам, паломникам и святым губы, Джульетта отвечает: «для молитвы»; тогда Ромео губами «пилигрима» молит о поцелуе. В заключительном двустишии, содержащем кульминацию сонета, каждый произносит по одному стиху, причем они содержат каламбур со словом *move* («двигать», «двигаться»). Она говорит, что святые остаются неподвижны и только молятся. Он просит ее не двигаться, пока не получит ответа на свою мольбу (т. е. пока она не поцелует его в ответ на его по-

целуй). Таким образом, сонет воплощает «игру в поцелуй», которая была вполне в обычаях изображаемого времени и страны; но в контексте пьесы она становится «брачной игрой». Сам по себе сонет выглядит достаточно искусственным, ритуализированным, но ему присущи подлинное очарование и подлинно драматическое предназначение³¹.

Таким образом, не только сцена из РД в целом соотносится со сценой из БГ, но есть три совершенно определенных фрагмента, которые имеют важное значение для заключительного рифмованного фрагмента сцены в замке Мнишка: 1) в РД д. 1 завершается рифмованным двустушием, вслед за которым, после ухода всех персонажей со сцены, хор произносит сонет; 2) в середине сцены помещен сонет-диалог между Ромео и Джульеттой, существенный для действия пьесы; и 3) ранее в этой сцене старый Капулетти затрагивает темы противопоставления старости и молодости и поведения на балах.

4. СМ И «РУССКИЕ» РАЗНОВИДНОСТИ ИТАЛЬЯНСКОГО (ПЕТРАРКОВСКОГО) СОНЕТА

Три пушкинских широко известных сонета, написанных в 1830 г., через пять лет после БГ, в основном следуют правилам, заимствованным во Франции: это итальянский (петрарковский) сонет с чередующимися мужскими и женскими рифмами. Итальянский сонет распадается на восьмистишье и шестистишье, причем каждая часть, в свою очередь, делится пополам: восьмистишье на два четверостишья, шестистишье на два трехстишья. В пушкинское время деление сонетов данного типа на части обозначалось на печати пробелами между восьмистишьем и шестистишьем, а также между четверостишьями в пределах восьмистишья и трехстишьями в пределах шестистишья. Такая сегментация русского сонета прежде всего бросается в глаза. Для всякого, кто привык к английскому сонету (Шекспира и других поэтов) непривычно, что русские сонеты, следующие рифменной модели Шекспира с тремя четверостишьями при перекрестных рифмах, печатаются так, что

последнее четверостишие и заключительное двустишие образуют два трехстишья (т. е. пробел следует не после 12-го, а после 11-го стиха). Некоторые переводы из Шекспира, выполненные в пушкинское и послепушкинское время, отражают попытки приспособить шекспировский сонет к итальянской модели³². Сегменты сонетов можно рассматривать как квазистрофы, имеющие каждая особую систему рифм, интонацию и синтаксис (что находит отражение в пунктуации). Возникает определенное противоречие между ожидаемым и возможным: при действии закона чередования мужских и женских рифм трехстишие может быть самодостаточным лишь в том случае, если все три стиха будут связаны одной рифмой (чему среди рассмотренных текстов нет ни одного примера). Это значит, что лишь шестистишие в целом должно рассматриваться как третья (после двух четверостиший) квазистрофическое единство сонета. Однако, сознавая, что каждый из терцетов не образует замкнутой квазистрофы, главное синтаксическое членение в шестистишии мы ожидаем после третьего стиха³³.

Возможно, лучший способ понять соотношение СМ с формой сонета как отдельного стихотворения состоит в сопоставлении его структуры с рядом сонетов Пушкина и русских поэтов его поколения. Табл. 1 представляет рифменные схемы этих сонетов, пробелы между сегментами в печати и основные знаки препинания в конце четверостиший и трехстиший. В схемах строчные буквы обозначают мужские рифмы, заглавные — женские, заглавные подчеркнутые — дактилические. Пробел между буквами на схеме соответствует пробелу между строками в печатном тексте сонета. Обычно такие пробелы встречаются не только между восьмистишием и шестистишием (между 8 и 9 стихами), но и между четверостишьями и трехстишьями (4 и 5, 11 и 12); однако, как показывает табл. 1, это ожидание оправдывается не всегда.

За исключением сонета Баратынского, написанного четырехстопным ямбом, все остальные написаны пяти- или шестистопным ямбом. В шестистопном ямбе во всех сонетах есть цезура на третьей стопе (после 6-го слога); стихи пятистопного ямба, как и в БГ и белые, и рифмованные, имеют цезуру на второй стопе (после 4-го слога)³⁴.

Дельвиг		
Вдохновение	AbbA. AbbA. cDD; ccD.	Я5
Н. М. Языкову (Сонет)	AbbA. AbbA. cDD ccD.	Я5
Сонет («Златых кудрей...»)	AbbA. AbbA! cDD, ccD?	Я5
Пушкин		
Сонет	AbAb. AbAb. Ccb. DbD.	Я5
Поэту	AbAb. AbbA. ccD? eeD.	Я6
Мадона	aBBA. aBaB- ccD. eDe.	Я6
СМ	AbAb! CddC. eeF, gFg.	Я5
Веневитинов		
Сонет («К тебе...»)	AbAb. CdCd. EfE fEf!	Я6
Сонет «Спокойны дни...»)	AbAb. CdCd. EfE: fGG.	Я6
Козлов		
Аю-Даг	AbAb;CdCd. Eff.EEf.	Я6
Баратынский		
Любовь	AbAb.CdCd!EEf?GGf.	Я4

Табл. 1. Структура сонетов Пушкина и избранных сонетов русских поэтов его времени в сравнении с СМ.

Среди этих стихотворений «Любовь» Баратынского выделяется в нескольких отношениях: единственная написана четырехстопным ямбом, имеет чередующиеся мужские и дактилические рифмы (в других чередуются мужские и женские) и напечатан без пробелов между сегментами. «Аю-Даг» Козлова напечатан с пробелом только между восьмистишьем и шестистишьем. Три сонета Дельвига, один из сонетов Веневитинова и «Аю-Даг» Козлова имеют в шестистишьях только по две рифменные серии. «Любовь» Баратынского и оба сонета Веневитинова имеют в восьмистишии четыре рифменные серии (AbAb CdCd) вместо двух. В пушкинских сонетах — отдельных текстах восьмистишья содержат по две рифменные серии; но два из них, «Поэту» и «Мадона», имеют опоясывающие рифмы в одном катрене и перекрестные — в другом. В рассмотренных сонетах знаки препинания, обозначающие конец предложения, не всегда стоят в конце каждого из четырех сегментов или по крайней мере после обоих четверостиший и в конце сонета. Эти сонеты имеют весьма разнообразный порядок рифм в шестистишьях; один Дельвиг тут постоянен. В «Сонете» Пушкина, в отличие от всех остальных рассмотренных стихотворений, одна мужская рифменная серия проходит через весь текст. Между сегмен-

тами некоторых сонетов имеются синтаксические переносы (*enjambements*). Ни одно из этих стихотворений не начинается мужской рифмой и не завершается женской; лишь четыре из них начинаются женской и завершаются мужской («Сонет» Веневитинова, «Аю-Даг» Козлова, «Любовь» Баратынского и СМ). Схема почти каждого стихотворения, рассматриваемого в качестве сонета, чем-то отличается от всех остальных.

СМ по сравнению с другими отличается большей свободой формы, хотя в некоторых отношениях он почти стандартен. Основные знаки препинания стоят после двух четверостиший и шестистишья, в котором запятая отделяет два простых предложения, образующих сложное; хотя пробелов между сегментами на печати нет, они, как и в других сонетах, разделены знаками препинания. СМ, как и ряд других, написан Я5 с цезурой. В отличие от большинства, но подобно трем другим, СМ имеет в восьмистишии четыре рифменных серии вместо двух; и как в двух пушкинских сонетах 1830 г., в четверостишьях изменяется порядок рифм (перекрестная в первом, опоясывающая во втором: *AbAb CddC*). СМ единственный среди всех рассмотренных выше имеет не только четыре рифменных серии вместо двух, но и одно четверостишье с перекрестной, а другое — с опоясывающей рифмовкой (хотя сонеты Пушкина и его современников имеют все особенности, отмеченные нами в СМ). Таким образом, в России пушкинского времени для сонета не существовало единой модели. Если при этом все другие рассмотренные тексты воспринимались как сонеты, нет оснований называть иначе четырнадцать строк монолога Мнишка. Есть, однако, и принципиальное отличие: все остальные тексты образуют отдельные стихотворения, самодостаточные и написанные с точки зрения поэтической личности. СМ — драматическая речь, он написан с точки зрения персонажа, может быть вполне воспринят лишь в контексте пьесы и составляет важную часть структуры сцены.

5. СМ: СТРУКТУРА, СТИЛЬ, ТЕМЫ, ОБРАЗЫ И ДРАМАТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ

По общей структуре и тематическому развитию СМ следует итальянской традиции. На всем его протяжении

«старый» Мнишек обращается к своему «старому» другу Вишневецкому. Основная тема восьмистишья — поведение молодых людей и девушек во время действия пьесы в отличие от поведения в дни их юности нынешних «стариков». Сходным образом основная тема шестиштишья — что должны делать «старики» в отличие от поведения юношей, описанного в восьмистишии. Основная тема восьмистишия распадается на две подтемы в четверостишьях: старых людей уже не радуют удовольствия молодости; современная молодежь уступает нынешним старикам поры их молодости: мужчины в смелости, женщины в любезности. Два трехстишия тоже представляют собой две ступени развития темы шестиштишья: в первом трехстишии говорящий (Мнишек) предлагает собеседнику удалиться и велеть подать «венгерского»; во втором он предлагает «за бутылкой» «посудить кой о чем». Каждое четверостишье содержит законченный период, необходимый в структуре сонета. В то же время первое трехстишье завершается запятой вместо точки или аналогичного знака; его конец разделяет и тонко уравнивает две ступени — приказ подать вина и приглашение выпить и побеседовать.

В контексте пьесы СМ вполне естественно и определенно выражает «европейскую» природу польского общества того времени по контрасту со сценами в России, а не только изображает младшее поколение по контрасту со старшим. Западные обычаи находят выражение и в рифме «танцуем»: «цалуем». Мнишек начинает монолог, вспоминая музыку бальных танцев и «проказы» того времени, когда нынешние старики были молоды. Во втором четверостишии он противопоставляет молодое поколение своему собственному; когда он напоминает то, что «было», его охватывает меланхолия («приуныло»). Центральная рифма четверостишья подчеркивает противоположность между молодежью нынешнего и прошлого времени: мужская часть «не так смела», женская — «не так уж весела». Замечание о том, что современной молодежи не хватает веселости, особенно относится к Марине, которая не проявляет «веселости» ни в этой, ни в какой-либо другой сцене. Наблюдение Мнишка совпадает с замечанием «кавалера» о том, что Марина — это «мраморная нимфа: глаза, уста без жизни, без улыбки» (15—16). Никто из польской

молодежи не действует столь решительно ни здесь, ни в каком-либо ином месте пьесы. Образы, основанные на непосредственно-чувственном восприятии, сосредоточены в теме вина и фигурируют в обоих трехстишиях: Мнишек проявляет себя «европейцем», предлагая распить «венгерского... бутылку вековую» и подробно описывая ее вид («обросшую травой»), когда ее принесут из винного подвала; он предвкушает, как они насладутся букетом вина («...потянем-ка вдвоем / Душистый ток, струю, как жир, густую») и обсудят свои дела («А между тем посудим кой о чем»).

Стиль и язык СМ на удивление не отвечает ожидаемой стилистике сонета вообще, петрарковского сонета эпохи создания пьесы в частности. В нем совсем нет игры слов и узуального образного словоупотребления — за исключением связанного с вином — и многое противоположно тому, что Гизо определял как «сонетные» образы и язык РД, а Пушкин — как выражение местного колорита. Выражения Мнишка «ох», «ей-ей», «потянем-ка», «кой о чем» никак не напоминают полной игры слов, приподнятый, сжатый, концентрированный стиль, ожидаемый в сонете и присущий ДС в РД. Стиль СМ не концентрирован, а естественен. Если сравнивать с РД, речь Мнишка напоминает беседу двух Капулетти, цитированную выше, с ее просторечными выражениями и общим тоном. В ней есть также и повторения как стилистический прием, выражающий тоску по ушедшей молодости: «О нет, не так давно, не так давно!» (РД, пер. Б. Пастернака) и «Теперь не то, не то, что прежде было» (БГ). Следует отметить, что в соответствии с правилами итальянского сонета подобных повторений следовало избегать. В самом деле, только в стихе маленьких трагедий с их совершенно «несонетным» стилем Пушкин допускает столько разговорных выражений, как в СМ. Старое вино обыгрывается разными способами: «столетнее» вино внушает представление о возрасте и высоком уровне утонченности двух «стариков» и их культуры; одновременно возникают воспоминания о молодости, о «добрых старых днях»; воспоминания согревают их сердца, когда вино согревает их желудки.

СМ — не вставной текст, не цитируемый документ и даже, строго говоря, не монолог, а разговорный эпизод в драматическом контексте, часть сценического дейст-

вия. Весь рифмованный эпизод в конце сцены вместе с нерифмованным разговором Мнишка и Вишневецкого в начале сцены образует обрамление действия, во время которого Марина назначает свидание Самозванцу. СМ — это замечания, обращенные к старому другу и вызванные тем, что он только что видел: в танцах по возрасту они уже не участвуют, и он предлагает выпить вина и потолковать. В заключительном стихе сцены (непосредственно вслед за сонетом) Мнишек коротко повторяет свое приглашение. Сцена завершается рифмой (продолжающей рифменную серию сонета), передающей согласие Вишневецкого не только с приглашением Мнишка, но и со всем вообще, что было сказано: «И дело, друг, пойдем». Сонет и даже весь эпизод может быть прочитан как довольно сдержанное изображение «старости» перед лицом «брачных игр» молодежи. Они с грустью вспоминают свою молодость (как Капулетти в РД) и приходят к выводу, что в их время мужчины были смелее, а женщины — веселее (эта тема в РД отсутствует); на их долю остаются вино и воспоминания. С этой точки зрения СМ может быть истолкован как сонет с трудом; скорее это небольшое стихотворение без претензий в разговорном и даже просторечном стиле, в котором старый человек принимает смену поколений и советует старому другу сделать то же самое. При таком взгляде данный текст естественен для «старого» Мнишка, но замечателен для Пушкина, написавшего его в 25 или 26 лет. Это напоминает драматические монологи Роберта Браунинга.

Однако в контексте целого СМ, как и весь рифмованный эпизод в конце сцены, представляет собой нечто иное. Подобно ДС в РД, сами по себе слова СМ создают лишь поверхностный уровень понимания. Сонет Ромео и Джульетты завершается поцелуем, они страстно влюбляются друг в друга. В СМ — после того, как Мнишек с удовлетворением видит, что их с Вишневецким надежды относительно Марины и Самозванца начинают сбываться — он решает, что достаточно насмотрелся на бал и приглашает выпить вина и потолковать. В начале сцены Мнишек без обиняков говорит, что Марина, следуя его советам, держит Самозванца в своих «сетях»; они с Вишневецким могли видеть и слышать (или, во всяком случае, догадаться), что во время тан-

цев Марина назначила свидание для решительного разговора; у них было мало оснований сомневаться, что объяснение приведет к предложению вступить в брак. В начале сцены выясняется, что у Мнишка есть большие виды на будущее если не для себя непосредственно, то для своей дочери. Если она станет царицей и у нее будут дети, его внуки будут править в Москве. Пушкин мог предполагать, что будущие читатели его пьесы (или зрители спектакля) могли читать «Историю Карамзина и им известно, как далеко простирались надежды Мнишка в отношении его дочери и его самого. Мнишек добился письменного обязательства, что Самозванец, если он станет царем, а Марина выйдет за него замуж, кроме всего прочего сделает ее самодержавной правительницей Новгорода и Пскова. Далее он добился другого обязательства, предусматривавшего, что если Самозванец станет царем, он выплатит Мнишку «миллион золотых монет» (1 375 000 рублей серебром по курсу того времени) из московской казны и отдаст ему в «наследственное владение» различные земли, принадлежавшие Москве, — княжества Смоленское и Северское; значительные земли были также обещаны польскому королю. (Карамзин, 83). Карамзин также подчеркивает (78), что Вишневецкий тоже стремился извлечь пользу из своего положения и влияния в том случае, если Самозванец взойдет на трон, поскольку именно он обеспечил Самозванцу внимание и поддержку польского короля.

Таким образом, заключительный стих СМ «А между тем посудим кой о чем» в действительности значительно более содержателен, чем может показаться на первый взгляд. Когда «старики» собираются посудить «кой о чем», они имеют в виду не только воспоминания своей молодости, но и планы на будущее³⁵. Ясно, что у них есть причины быть довольными собой, поздравлять себя, даже торжествовать по поводу условий, на которых Самозванец получит поддержку польских отрядов и согласие на брак с дочерью Мнишка. Слово «проказы» в пьесе имеет весьма определенный смысл. В связи с разговорами о юности «стариков» оно обозначает легкомысленные отношения с молодыми женщинами (ср. слова старого Капулетти: «Дамам, было время, / И я признанья на ухо шептал»; пер. Б. Пастерна-

ка). В конце же сцены из БГ слово «проказы» приобретает более широкий смысл. В сущности, все поступки Самозванца в пьесе суть «проказы» — за исключением его попытки в следующей сцене выяснить, любит ли Марина его самого или только царевича в нем. В равной мере «проказами» оказываются все поступки старого Мнишка, Вишневецкого, даже Марины, как это выясняется в следующей же сцене: полякам выгодно, чтобы Самозванец достиг своей цели, и их не интересует, подлинный царевич он или нет. Старикам Мнишку и Вишневецкому и правда было о чем потолковать за бутылкой столетнего вина.

6. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящая статья показывает, как Пушкин в сцене большого бала в замке Мнишка (БГ, с. 12) использовал заключительную сцену д. I РД как исходный пункт для создания польского «местного колорита» в противоположность московскому. Каждая из двух сцен, помимо прочего, представляет бал, на котором встречаются герой и героиня, причем эта встреча подготавливает новую в одной из следующих сцен, где они решают вступить в брак. Хозяин бала, «старый» отец героини, озабочен поисками достойного мужа для своей дочери и ностальгически вспоминает с другим «стариком» их общую молодость. На обоих балах встает вопрос о личности героя: Ромео приходит в маске в дом «враждебной семьи»; личность Самозванца «замаскирована» среди враждебного народа. (Возможность устранения семейной или национальной вражды посредством брака молодой пары обсуждается в РД и подразумевается в БГ).

В этой сцене Пушкин по примеру Шекспира с целью драматизации вводит рифмование в белый стих пьесы. Он отметил рифмование и, более того, употребление сонета в РД как эффективный прием создания итальянского местного колорита того времени. Способы использования и преобразования шекспировской техники рифмования демонстрируют хорошее знакомство Пушкина с шекспировским текстом в английском оригинале, как и в прозаическом французском переводе Гизо-Летурнера. В этой сцене Пушкин использует приемы или темы из трех эпизодов финальной сцены д. I РД: (1) сонета

с дополнительным рифмованным стихом в конце сцены; (2) драматического сонета, помещенного в середине этой сцены (и играющего существенную роль в действии пьесы), и (3) нерифмованного эпизода РД (старый Капулетти ностальгически вспоминает ушедшую молодость), непосредственно отразившегося в СМ.

Мы указали многочисленные приемы камуфлирования СМ и его зависимости от Шекспира. Собственно говоря, здесь применен двойной камуфляж. В шекспировских пьесах достаточно часто в конце сцены под занавес помещается рифмованное двустушие; в некоторые из них, в том числе в РД (как обнаружил Пушкин), включены сонеты. В известных Пушкину изданиях действие могло кончаться сонетом в комбинации с рифмованными стихами. Он выявил оба приема и изменил их порядок по сравнению с РД. Он подменил свободную форму итальянского (петрарковского) сонета, известного в Польше эпохи действия пьесы, шекспировской, что сделало сонет более узнаваемым для русского читателя. В заключительном эпизоде с. 12 БГ всего 15 стихов, а не 16. Более того, общее число стихов на первый взгляд различимо с трудом, потому что заключительный стих разделен между двумя собеседниками и напечатан в двух разных строках. Два заключительных стиха связаны рифмой и на первый взгляд образуют двустушие; только внимательное рассмотрение (или припоминание) показывает, что оба заключительных стиха образуют единую рифменную серию с одним из предыдущих (стихом 12). Таким образом, вместо «чистого» сонета или «чистого» рифмованного двустушия весь эпизод образует структуру, хорошо известную у Пушкина, — астрфический текст с рифмованной серией из трех стихов в конце. Если, тем не менее, в первых 14 стихах можно заподозрить сонет, то далее он закумуфлирован особенностями, неожиданными для «русской» формы петрарковского сонета начала XIX в., существующими по отдельности: (1) отсутствием пробелов между четырьмя основными сегментами петрарковского сонета; (2) четырьмя рифмами вместо двух в восьмистишии; (3) двумя рифменными моделями — перекрестной и опоясывающей — вместо единой в четверостишиях восьмистишия; (4) естественным, ненапряженным стилем вместо интенсивного лиризма, ожидаемого в сонете как особом

стихотворении; (5) разговорной, даже просторечной лексикой вместо строгой, даже приподнятой речи, ожидаемой в сонете; (6) отсутствием манерной игры слов, типичной для сонета (и присутствующей в ДС РД). И далее (7) вместо того, чтобы выражать самодостаточную тему, СМ представляет собой драматический монолог, обращенный к другому персонажу и вызывающий немедленную ответную реакцию: Мнишек и Вишневецкий оба уходят. Подобно ДС в середине заключительной сцены д. 1 РД, СМ содержит два разных уровня значений: на одном слова воспринимаются в их обычных значениях независимо от фабулы пьесы; на другом понимание зависит от контекста пьесы. На одном старость рассматривается в противопоставлении молодости и связывается с удовольствием пить вино; на другом важнее всего оказывается дальнейшее развитие темы, с которой сцена начинается: какие выгоды можно будет извлечь, когда Самозванец в своем стремлении к славе сделает Марину царицей и сам станет царем.

В контексте БГ рифменный эпизод, завершающий с. 12, приобретает особое, неожиданное значение. Пушкин заимствует из РД сцену, которая, на его взгляд, хорошо выражает итальянский местный колорит времени действия пьесы, и трансформирует ее для создания польского местного колорита. Все другие рифмованные эпизоды более чем из четырех стихов в БГ содержатся в монологах или репликах главных действующих лиц: самого Бориса Годунова, Шуйского и Самозванца — или в речах других персонажей, обращенных к ним. Эпизод в конце с. 12 содержит девять рифменных пар — больше, чем другие рифмованные эпизоды БГ. Все они входят в СМ за исключением последней ответной реплики Вишневецкого, которая рифмуется с заключительным стихом СМ.

Никакой другой рифмованный эпизод БГ не образует относительно самостоятельную строфическую структуру и не содержит возможности быть воспринятым изолированно от основного текста. Все другие рифмованные стихи в БГ, привлекающие к себе внимание, скорее случайны, чем системны. С точки зрения центральных тем, персонажей, событий СМ — наиболее интересный и значительный рифмованный эпизод БГ, хотя и в других сценах рифмы и рифмованные стихи крайне интересны.

Любопытно, что «местный колорит», противопоставленный СМ, сосредоточен не в рифмованных стихах или эпизодах, а в сказовом стихе Варлаама, включенном в прозу с. 8 «Корчма на литовской границе»³⁶. В СМ и сказовом стихе есть общие темы: Варлаам — человек преклонного возраста, он еще ни разу не появлялся в пьесе, он связан с Самозванцем, в молодости увлекался женщинами, о чем свидетельствует выбор песни, но теперь его желания сосредоточены на «вине» (так он называет «водку»). Как и у Мнишка, у Варлаама есть товарищ его же возраста, Мисаил, который разделяет его интересы и во всем соглашается с ним — подобно тому, как Вишневецкий соглашается с Мнишкой («и дело»). Народная песня, которую поет Варлаам, указывает, что в молодости у него было другое увлечение, помимо вина — молодые женщины. Гнев Варлаама против Григория уменьшается, когда он решает, что его интересует не «водка», а «молодка». Есть и другое эхо СМ в шутливой рифме Варлаама «подтяги-ваешь»: «потягиваешь», когда Варлаам начинает сердиться на Григория, который не хочет ни пить, ни есть. Что касается Варлаама, любителя выпить, то его словцо «потягиваешь» откликается у Мнишка: «потянем-ка». Мы уже заметили, что разговорные речения Мнишка (ох, ей-ей, как-то, кой о чем) необычны для сонета и вообще для Пушкина; они не имеют параллелей, например, и в поэтическом словоупотреблении Батюшкова. Варлаам и Мнишек оба употребляют составные рифмы («Русь ли»: «гусли»; «вдвоем»: «кой о чем»: «пойдем»), необычные для пушкинского времени и противопоказанные высокому стилю. Стиль Мнишка, скорее разговорный, чем фольклорный, ближе к «прозе» Варлаама (и всей остальной прозе пьесы), чем к стихотворной речи Шуйского, Бориса Годунова или Самозванца. Рифмованная речь и Мнишка, и Варлаама выполняет свою роль в действии пьесы, но еще важнее ее значение в стилистике, в создании местного и исторического колорита. В БГ больше всего рифмованных стихов в с. 12 с СМ и заключительным стихом, всего девять рифменных пар; но сцена Варлаама содержит еще больше, двенадцать пар рифм, в сказовом стихе — своеобразном народном стихе, введенном в прозаический диалог.

Таким образом, системное рифмование применено в

двух сценах БГ; в обеих оно характеризует общество определенного места и времени и одновременно является важным поэтическим средством. Рифменные модели в обеих сценах схожи, но стиховые системы, в которых они употреблены, различны. В эпоху, к которой относится действие БГ, в России не было регулярного стихосложения; однако Пушкин мог предполагать, что сказовый стих тогда существовал, и вложил его в уста Варлаама в, быть может, наиболее «русской» сцене пьесы. Как метрический белый стих представляет для нас речь заглавного персонажа БГ, так рифмованный стих воспринимается в качестве стилизации и условности для воссоздания другого времени и другой страны. Ясно, что диалог в сцене в замке Мнишка воспринимается как ведущийся на польском языке, хотя исползован не силлабический, а силлабо-тонический стих. Рифмованный эпизод в конце с. 12 представляет собой дальнейшую стилизацию. С точки зрения поэтической формы стилизация СМ соотносима со стилизацией у Шекспира: в РД не только английский язык заменяет итальянский, но и английский (шекспировская) форма сонета заменяет итальянскую (петрарковскую). Итальянскую, (петрарковскую) форму сонета, распространенную в Польше того времени, Пушкин заменил шекспировской; однако он употребил принятый в его время и в его стране русский пятистопный ямб с цезурой и чередованием мужских и женских рифм вместо польского силлабического стиха со сплошными женскими рифмами.

Итак, заключительная сцена первого действия РД стала отправной точкой центральной «польской» с. 12 БГ, включая оформление, взаимоотношения персонажей, национальный и местный колорит и роль в драматическом действии двух рифмованных структур — сонета и стиха под занавес. Однако многообразные связи с Шекспиром здесь настолько сложны и закамуфлированы, что пушкинский текст выглядит вполне оригинальным, и только в процессе подробного изучения всей системы пушкинского рифмования — не только в БГ — они могут быть выявлены и описаны^{37*}.

* Значение СМ подчеркивается и его композиционной ролью: он расположен точно в центре БГ — в с. 12 из общего числа 23 сцен. (Примеч. переводчика).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Пушкинская заметка, получившая редакторское заглавие «О «Ромео и Джульетте» Шекспира» (11, 83), впервые была опубликована в альманахе «Северные цветы на 1830 год» (1829) Дельвига с подзаголовком в скобках: «Извлечено из рукописного сочинения А. С. Пушкина». То, что она сопровождала перевод сцены из РД, показывает, что эта маленькая заметка представляет обдуманное мнение Пушкина о пьесе. О «рукописном сочинении» более ничего не известно. В ссылках на тексты использованы сокращения «Словаря языка Пушкина». Хочу поблагодарить отдел пушкиноведения Пушкинского Дома, который предоставил в мое распоряжение микрофильмы всех книг Пушкина, изданных при его жизни, в том числе единственного прижизненного издания БГ. Приношу благодарность И. Т. Краснобородько, которая помогла мне ознакомиться с изданиями Шекспира в библиотеке Пушкина, хранящейся в Пушкинском Доме.

² В сонете «Суровый Дант не презирал сонета...» (3:151.3) Пушкин еще раз упомянул о Шекспире как создателе сонетов: «Игру его любил творец Макбета». Заметим, что в «Макбете» сонетов нет.

³ «Словарь языка Пушкина» (2:566) определяет слово «местность» в пушкинском выражении «драматическая местность» как «местный колорит в драматическом произведении» «Местность» и «народность» (национальный характер) были двумя главными понятиями, обсуждавшимися многими теоретиками романтизма того времени, как например Орестом Сомовым в его статье «О романтической поэзии» (1823) (см. Мерсеро, 42—44). В черновом наброске «О народности в литературе» Пушкин говорит о «большой народности» Шекспира в «Отелло», «Гамлете», «Мере за меру» (11:40).

⁴ Важнейшие работы об английском языке Пушкина — «Пушкин и английский язык» М. Цявловского и «Пушкин и Шекспир» М. П. Алексеева (обе содержат ссылки на различные свидетельства); см. также Г. О. Винокур (489) и Ю. Д. Левин («Некоторые вопросы...», 63—65 и, в сжатом виде, его «Пушкин», 33). Цявловский отмечает появление случайных английских фраз и намеков в сочинениях и письмах Пушкина начиная с 1828 г. Имеется, однако, на крайней мере один пример игры Пушкина на расхождении между английским произношением и правописанием значительно более ранний, относящийся ко времени его работы над БГ. В письме от 20—23 декабря 1824 г. (13:131) он называет брата Льва английским эквивалентом этого имени «Лайон». Все письмо может быть понято как своеобразная рождественская открытка; здесь содержится первый образец пушкинского сказового стиха — ранее, чем он появился в устах Варлаама в с. 8 БГ (Шоу, «Рифмы Варлаама», 554—556).

⁵ См. в особенности два письма Пушкина к Н. Н. Раевскому от 1825 и 1829 гг., где он говорит не только о «единствах», но и о стиле и о правдоподобии в воссоздании эпох и характеров (13:196—198, 14:46—47).

⁶ Знакомство Шевырева с Пушкиным началось в 1826 г., когда Пушкин, вернувшись из ссылки, читал эпизоды из БГ на литературных собраниях.

⁷ Согласно свидетельству М. В. Юзefовича (100), у Пушкина во время путешествия в Арзрум в 1829 г. было с собой английское издание Шекспира — скорее всего, экземпляр из его библиотеки; знание им английского языка в это время было засвидетельствовано на основании чтения и перевода вслух экспертом, знавшим «английский язык как свой родной». См. также в примеч. 4 об имени Лев — Лайон.

⁸ Тома этого издания в библиотеке Пушкина имеют дату 1821 на титульном листе и 1827 — на мягкой обложке. Тома и страницы, разрезанные в библиотеке Пушкина: «Избранные сонеты В. Шекспира» и «Гамлет» (1:145—377) и «Сон в летнюю ночь» и РД (4:151—466) (Модзалевский 337, запись 1389).

⁹ Английские цитаты из РД приведены по этому изданию. Мы рассмотрели десяток изданий Шекспира на английском языке с 1790 по 1860 гг.; все они имеют такие же типографские особенности, как и издания из библиотеки Пушкина, указанные нами в данной статье. По-видимому, Пушкин хотел приобрести полное собрание сочинений Шекспира, когда просил своего друга П. А. Плетнева в письме от 26 марта 1831 г. приказать книгопродавцу Белизару прислать ему «Grabbe, Worsworth, Southey, and Schakspear» (написание и подчеркивание Пушкина — 14:158).

¹⁰ Лучшим источником по этому вопросу является сообщение сестры Пушкина Ольги, записанное для П. А. Анненкова в 1851 г., когда он работал над первой подробной библиографией Пушкина. Она утверждает, что он учился по-английски «без успеха» (Павлицева, 1:47). Ее свидетельство противоречит свидетельству ее отца, утверждавшему, что когда Александр поступил в Царскосельский лицей, он «уже этот язык знал, как знают все дети, с которыми дома говорят на этом языке» (С. Л. Пушкин, 376).

¹¹ Разные члены семьи Раевских в различное время много лет спустя после смерти Пушкина в биографических заметках рассказывали о чтении (или попытках чтения) Байрона по-английски с их помощью; см. Цявловский (Летопись, 237 и примечания).

¹² Письмо к П. А. Вяземскому (или В. К. Кюхельбекеру (?), 13:92).

¹³ «О Мильтоне и Шатобриановом переводе „Потерянного рая“», незавершенная статья, опубликованная посмертно в 1837 г. (12: 137—146). Пушкин указывает, что критики (включая его самого) «пожелали видеть Данте, Шекспира и Сервантеса в их собственном виде, в их народной одежде». Гизо в своем издании перевода Летуэрнера (которое было у Пушкина) пересмотрел текст, восстановил ряд эпизодов, опущенных Летуэрнером, ввел в примечаниях перевод ряда эпизодов, ограничив или исключив сексуальные темы, и решительно уклонился от перевода неприличных выражений Шекспира.

¹⁴ См. выше примеч. 6.

¹⁵ Имеется, однако, новейшее (1988 г.) подробное исследование неожиданных рифм в одной из прозаических сцен (Шоу, «Рифмы Варлаама»).

¹⁶ Сравнивая вторжение Самозванца в Россию с триумфальным возвращением Наполеона с Эльбы, Ефим Эткинд в новейшем исследовании (1987:58—59) цитирует 13 стихов, которые в нашем исследовании относятся к СМ, и описывает их как «прекрасную элегию».

¹⁷ Обзор Алексеева «Пушкин и Шекспир» содержит наиболее полную и тщательную сводку мнений об отношении Пушкина к Шекспиру; он включает лучшую библиографию вопроса. Удивительно, однако, что Алексеев даже не упоминает случайных рифм и в том случае, когда излагает взгляды Винокура. Алексеев твердо уверен (хотя на этот счет существуют одни предположения и нет никаких убедительных свидетельств), что англоязычное издание пьес Шекспира из библиотеки Пушкина «было приобретено им значительно позже» (243).

¹⁸ Имея в виду существенно иное понимание вопроса английскими учеными сегодня, возможно имеет смысл процитировать строки об итальянском сонете после Петрарки из современной истории итальянской литературы: «Разумеется, «Canzoniere» (Петрарки) несмотря на все их совершенство, не всегда свободны от некоторой искусственности (как например, игра со словом «Лаура» — «лавр», слишком надуманные противопоставления и расчетливые аллегории), которую надо рассматривать как эхо поэзии трубадуров, естественную для провансальского поэта. К несчастью бесчисленные подражатели Петрарки — как и все подражатели — сосредоточились именно на этих несущественных подробностях и воспроизводили и повторяли их до тошноты, пока слово «петраркист» не стало означать «фальшивый и искусственный поэт». Однако Петрарка неизмеримо выше своих подражателей, и ведущие критика нового времени, начиная с Фосколо, превосходно отличали его от них» (Донадони, 1:103—104).

¹⁹ В черновом наброске «О ничтожестве литературы русской» (11:265) Пушкин говорит о французской литературе начала XVI в. в сущности то же самое, что и десятью годами раньше. В незавершенном стихотворении 1833 г. «Французских рифмачей суровый судия...» Пушкин говорит, обращаясь к Буало: «Ты слишком превознес достоинства сонета...» (3:213.3), имея в виду афоризм Буало, согласно которому «Сонет без промахов — поэмы стоит длинной».

²⁰ Основной труд на эту тему — «Строфика Пушкина» Томашевского (1958); о пушкинском сонете см. с. 96 и 147. Также см. его статью «Сонет» в «Путеводителе по Пушкину» (1931:340).

²¹ В его книге «Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма».

²² Подсчет рифменных пар ограничен 23 сценами, которые сам Пушкин отобрал для печати в 1831 г. Одна из исключенных сцен зарифмована полностью, так что говорить о неожиданных случайных рифмах не приходится (как и в двух песнях из «Пира во время чумы» рифмы не «случайны» и не «неожиданны»). Способ определения рифмующих слов и рифменных пар (а также количества рифменных пар в длинных рифменных сериях) указан в книге «Рифмы Пушкина: Словарь» Шоу (см. «Определение рифмующих слов и рифменных серий», XX—XXXI). Более детальное обоснование см. в работах Шоу «Длинные рифменные серии» и «Обогащенные рифмы и теория рифмы».

²³ Вот что о слове «фонтан» говорит Фасмер: «начиная с Петра I... Через польск. fontana или непосредственно из ит. fontana от народнoлат fontana: лат. fons, род. п. -ntis «источник, ключ» (4:202).

²⁴ О польской культуре этого времени см., напр., Кридл, в частности с. 39—103.

²⁵ То было время возрастания могущества и влияния иезуитов на процесс римско-католической контрреформации в Польше, что и отражено в предшествующей сцене БГ.

²⁶ Подробно о рифмовании в шекспировских пьесах см. у Несса; итог современных взглядов на этот предмет см. у Райта. Приношу благодарность профессору Ричарду Ноулзу из университета Висконсин-Мэдисон за полезное обсуждение вопроса о рифмовании у Шекспира.

²⁷ Если РД печатается так, что хор открывает д. 2, рифмование связывает последнюю сцену д. 1 и начало следующего. Пушкин в БГ только однажды кончил рифмованными стихами одну сцену и начал следующую: с. 10 «Царские палаты» и с. 11 «Кракков. Дом Вишневецкого».

²⁸ Сонет завершается поцелуем Ромео. После этого рифмованный разговор продолжается, и Ромео целует снова и снова:

Thus from my lips, by thing, my sin is purg'd./Kissing her
Jul. Then have my lips the sin that they have took.
Rom. Sin from thy lips? O trespass sweetly urg'd.
Give me my sin again./Kissing her again
Jul. You kiss by the book.

²⁹ См. Смит, 1746—1747. Для удобства, 73 сонет цитируется по этому изданию. В данном случае несущественно, что у Пушкина в принадлежавшем ему издании Гизо-Летурнера этот сонет был во французском прозаическом переводе (1:151). В принадлежавшем Пушкину экземпляре этого издания сонеты разрезаны (см. выше примеч. 8); Пушкин несомненно читал этот сонет во французском переводе в 1830 г., если не раньше. Однако нет свидетельств того, что он читал этот сонет в 1825 г., когда писал БГ.

³⁰ Ни у кого, кто знает английскую литературу и место в ней сонетов Шекспира, не вызвала бы удивления мысль, что Пушкин знал форму шекспировского сонета, когда изобрел онегинскую строфу в 1823 г. Таких свидетельств нет. На первый взгляд, между формой шекспировского сонета и онегинской строфой имеется глубокое сходство. Онегинская строфа содержит 14 стихов, среди которых с помощью рифмования выделяется три четверостишия (со всеми возможными способами рифмования): AbAb CCdd EfiE gg. Однако если в сонетах Шекспира каждое четверостишие относительно обособленно, то в онегинской строфе этого нет. В этом фундаментальном отношении строфы «Евгения Онегина» мало похожи на сонеты и могут изучаться вообще без упоминания о сонете (как это и делает Томашевский в «Строфике Пушкина», с. 111—127). Русские сонеты, включая написанные в пушкинское время, обычно печатались с пробелом между восьмистишьем и шестиштишьем, а также с пробелами между четырехстишьями восьмистишия и трехстишьями шестиштишия (см. § 4 настоящей статьи). Обычно русские сонеты писались пятистопным или шестистопным ямбом, однако, как показывает сонет Баратынского (см. выше табл. 1), сонет легко отождествляется и тогда, когда он написан четырехстопным ямбом с чередованием мужских и дактилических, а не мужских и женских рифм.

³¹ Помнил ли Пушкин диалог Ромео и Джульетты, когда характеризовал в своем «Сонете» 1830 г. Шекспира словами «Игру его любил творец Макбета», сознательно заменяя ими слова Вордсворта «with this key (the sonnet)/Shakespeare unlocked his heart» (in «Scorn not the sonnet, critic»)?

³² Например, «Сонет» («Спокойно дни мои цвели в долине жизни...») Веневитинова, «Шекспир» Л. Якубовича, «Есть люди честные, а низкими сльвут...», «Я жизнью утомлен, а смерть— моя мечта...» В. Бенедиктова явно распадаются на три четверостишия и двустишие и между тем, как ни странно, печатаются так, что заключительные шесть стихов образуют два трехстишия. Сонеты, упомянутые здесь и в табл. 1, напечатаны в «Русских сонетах». Тексты, датировки, пунктуация и сегментация при помощи пробелов заимствованы нами из этого издания. Составитель Б. Романов замечает, что Бенедиктов «вольно перевел 12 сонетов Шекспира, придав им каноническую (он имеет в виду обычную) форму итальянского сонета» (459).

³³ Интересные рассуждения о том, как в России усваивались строгие «законы» итальянского сонета, насколько им следовал и не следовал Пушкин в трех своих известных сонетах, см. у Л. П. Гроссмана.

³⁴ См. примеч. 32. Нет доказательств того, что Пушкин, когда писал СМ, знал русские сонеты, указанные в табл. 1, за исключением Дельвига. Однако он без сомнения знал их, когда писал три своих известных сонета.

³⁵ Понимая первые 13 стихов СМ как особое единство, как «прекрасную элегию», Эткинд (1987: 58—59) характеризует Мнишка иначе. «Старый Мнишек, который у Карамзина незначителен и смешон, выглядит у Пушкина совсем по-другому; Пушкин влагает ему в уста прелестные стихи — едва ли он одарил бы таким монологом безрассудного честолюбца... он лиричен, талантлив». СМ в контексте всей сцены свидетельствует, что он действительно лиричен и талантлив, но он не только честолюбив, но и расчетлив. Эпитеты, прилагаемые Карамзиным к Мнишку, едва ли находятся в соответствии с характером карамзинского Мнишка, каким он оканчивается, сумев вытребовать важные документы у Самозванца.

³⁶ Подробно о сказовом стихе в с. 8 БГ см. «Рифмы Варлаама» Шоу, с. 546. Рифмы в сказовом стихе находятся в конце словосочетаний или предложений, определенный метр в нем отсутствует, количество ударений и слогов в различных синтаксических единствах сильно различается, рифма парная и иногда тройная, чередование мужских и женских рифм в соседних предложениях отсутствует, а стиль ему присущ энергичный, сжатый, насыщенный шутками и поговорками.

³⁷ Я обязан благодарностью за полезное обсуждение коллегам — профессорам Джеймсу Бейли, Дэвиду Бетеа, Гэри Розеншильду, Галине Филипович и Юрию Щеглову.

ЦИТИРОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Алексеев М. П. Пушкин и Шекспир//Алексеев М. П. Сравнительно-исторические исследования. — Л.: Наука, 1972.

- Алексеев М. П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг». — Л.: Наука, 1967.
- Бонди С. Драматургия Пушкина и русская литература XVIII века.//Пушкин — родоначальник новой русской литературы. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941.
- Вацуро В. Э. и др. (сост.). А. С. Пушкин в воспоминаниях современников в 2 т. — М.: Художественная лит., 1974.
- Винокур Г. О. Комментарий к БГ//Пушкин. Полное собрание сочинений. — Изд-во АН СССР, 1935 (вышел единственный том этого издания).
- Городецкий Б. П. Драматургия Пушкина. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1953.
- Городецкий Б. П. Трагедия Пушкина БГ: Комментарий. — Л.: Просвещение, 1969.
- Гроссман Л. П. Поэтика русского сонета//Гроссман Л. П. Борьба за стиль. — М.: Никитинские субботники, 1927.
- Карамзин Н. М. История государства Российского. — СПб.: Евдокимов, 1892. — Т. 11.
- Левин Ю. Д. Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина//Пушкин: Исследования и материалы. — Л.: Наука, 1974. — Т. 7.
- Левин Ю. Д. Пушкин//Левин Ю. Д. Шекспир и русская литература XIX века. — Л.: Наука, 1988.
- Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина//Пушкин и его современники. — СПб., 1910. — Вып. 9-10.
- Павлищева О. С. Воспоминания о детстве А. С. Пушкина//Вацуро и др.
- Пушкин А. С. Борис Годунов. — СПб.: Типография департамента народного просвещения, 1831.
- Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 17 т. — М.; Л.: АН СССР, 1937—1959.
- Пушкин С. Л. Замечания на так называемую биографию А. С. Пушкина, 1841//Цявловский М. А. Книга воспоминаний о Пушкине. — М.: Мир, 1931.
- Русские сонеты. — М.: Сов. Россия, 1983.
- Словарь языка Пушкина в 4 т. — М.: Гос. издат. иностранных словарей, 1956—1961.
- Томашевский Б. В. Сонет//Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 6 т. — М.; Л.: Художественная лит., 1930—1931.
- Томашевский Б. В. Строфика Пушкина//Пушкин: Исследования и материалы. — Л.: Наука, 1958. — Т. 2.
- Фасмер М. Этимологический словарь русского языка в 4 т. — М.: Прогресс, 1964—1973.
- Шевырев С. П. Рассказы о Пушкине//Вацуро и др.
- Цявловский М. А. Пушкин и английский язык//Пушкин и его современники. — СПб., 1913. — Вып. 17-18.
- Цявловский М. А. Книга воспоминаний о Пушкине. — М.: Мир, 1931.
- Цявловский М. А. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. — М.: Изд-во АН СССР, 1951. — Т. 1.
- Цявловский М. А. (ред.) Летопись государственного музея. Кн. 1. — М.: Журнално-газетное объединение, 1936.
- Эткинд Е. «Сей ратник, вольностью венчанный»: Гришка Отрепьев, император Наполеон, маршал Ней и другие//Revue des études slaves. 59 (1987).

- Юзефович М. Ф. Памяти Пушкина//Вацуро и др.
Яковлев Н. В. Сопеты Пушкина в сравнительно-историческом освещении//Пушкин в мировой литературе. — Л.: Госиздат, 1926.
- Donadoni E. A History of Italian Literature. 3 vols. New York University Press, 1969. (Донадони).
- Kridl M. A Survey of Polish Literature and Culture. The Hague: Mouton, 1956. (Кридл).
- Mersereau J, Jr. Orest Somov. Ann Arbor, Mich.: Ardis, 1989. (Мерсеро).
- Nabokov V., tr. and ed. Eugene Onegin: A Novel in Verse by A. Pushkin. 4 vols. Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 1964. (Набоков).
- Ness F. W. The Use of Rhyme in Shakespeare's Plays. n.p.: Archon Books, 1969. (Rpt.; orig. pub. Yale Univ. Press, 1941) (Несс).
- Puškín A. S. The Letters of Alexander Pushkin, tr. and ed. by J. Thomas Shaw. 3 vols. Philadelphia: Pennsylvania UP. and Bloomington: Indiana UP, 1963. Rpt. as 3 vols in one, Madison: Wisconsin UP, 1967.
- Schlegel A. W. Course Lectures of Dramatic Art and Literature. New York: AMS Press, 1965. (Шлегель).
- Shakespeare W. The Dramatic Works of Shakespeare. Leipsic (sic): G. Fletcher, 1824.
- Shakespeare W. Oeuvres complètes de Shakespeare. 13 vols. Paris: Ladvocat, 1821.
- Shakespeare W. The Riverside Shakespeare. Boston: Houghton Mifflin, 1974.
- Shaw J. T. Large Phyme Sets and Puskin's Poetry//SEEJ 18 (1974). (Шой).
- Shaw J. T. Pushkin's Phymes: A Dictionary. Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1974.
- Shaw J. T. Vertical Enrichment in Puskin's Phymed Poetry// American Contributions 1. Columbus, Ohio: Slavica, 1978.
- Shaw J. T. Puskin's Phyming and the Uncompleted Completion: Occasional Nonrhymes in the Completed Narratives//Russian Literature 24 (1988).
- Shaw J. T. Phymes in a «Prose» Context: Varlaam's Phyming in «Boris Godunov»//SEEJ, 32 (1988).
- Shaw J. T. Horizontal Enrichment and Rhyme Theory: The Poetry of Batiuskov, Puskin and Baratynskij//Russian Verse Theory. Columbus, Ohio: Slavica, 1989.
- Smith H. Sonnets//The Riverside Shakespeare. (Смит).
- Wright G. T. Shakespeare's Poetic Techniques//William Shakespeare. 3 vols. New York: Charles Scribner's Sons, 1985. (Пайт).

«СТИХОТВОРЕНИЯ АЛЕКСАНДРА ПУШКИНА» И РУССКИЙ СТИХОТВОРНЫЙ СБОРНИК ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

Заглавие «Стихотворения Александра Пушкина» объединяет три или даже четыре сборника стихотворных произведений поэта, изданных или задуманных им на протяжении десятилетия с 1826 по 1836 год. Четыре потому, что в качестве самостоятельного сборника условно можно рассматривать четвертую часть «Стихотворений Александра Пушкина» (1835), резко отличную от предыдущих трех. Напечатанная в другой типографии, она даже внешне мало похожа на первые три части, изданные в 1829—1832 годах. По принципу составления она скорее напоминает книжку «Стихотворения А. С. Пушкина. (Из Северных цветов 1832 года)», представлявшую собой подборку произведений, напечатанных в упомянутом альманахе. Подобным же образом четвертая часть «Стихотворений Александра Пушкина», за исключением «Разговора книгопродавца с поэтом», состояла из произведений, незадолго перед тем напечатанных в «Библиотеке для чтения» 1834 и 1835 годов.

История названных изданий — это история изменения представлений Пушкина о том, каким должен быть стихотворный сборник, представляющий читателю корпус произведений, отобранных для создания определенного впечатления о составе и характере его поэтического творчества, главным образом лирического. В общих чертах она сводится, как известно, к тому, что жанровый принцип композиции, принятый в «Стихотворениях Александра Пушкина» 1826 года, сменяется хронологическим, на котором строится одноименный сборник 1829 года, две части которого были продолжены третьей, вышедшей в 1832 году. Четвертая же часть продемонстрировала разрушение этого принципа: композиция

сборника повторяет в основном последовательность появления помещенных в ней произведений в книжках «Библиотеки для чтения» независимо от их хронологии. Наконец, в задуманном в конце 1836 года новом стихотворном сборнике, состав которого должен был повторить содержание четырех частей «Стихотворений Александра Пушкина», поэт отказывается от хронологического принципа расположения произведений и внешне возвращается к несколько видоизмененному жанровому принципу. Налицо, таким образом, эволюция эдиционных принципов Пушкина; она не раз привлекала внимание исследователей¹, но далека еще от сколько-нибудь полного освещения.

Для ответа на многочисленные вопросы, возникающие при исследовании истории изданий стихотворений Пушкина, важное значение приобретает обращение к той традиции, которая сложилась в пушкинское время, поскольку тенденции развития русского стихотворного сборника, несомненно, учитывались поэтом. За отказом от традиционного жанрового построения, как и за неудовлетворенностью строго хронологическим расположением стихотворений, можно увидеть движение, хотя и не целиком совпадающее с эволюцией авторского сборника в России, но учитывающее тенденции, в ней отражившиеся. Изучение этой проблемы затруднено тем, что история русского стихотворного сборника первой трети XIX века практически не изучалась². Конечно, существуют работы, посвященные сборникам отдельных поэтов, особенно К. Н. Батюшкова и Е. А. Баратынского³; сопоставлялись с ними и «Стихотворения Александра Пушкина». И тем не менее наши знания о том, какими путями развивался русский стихотворный сборник, каковы ведущие тенденции его эволюции, слишком еще незначительны для того, чтобы строить далеко идущие обобщения. Только обстоятельное обследование всего наличного материала создаст условия для основательного решения той задачи, которая вынесена в заглавие предлагаемой статьи.

Ее задача значительно скромнее. на основе наблюдений над относительно большим числом русских стихотворных сборников конца XVIII — первой трети XIX века высказать некоторые соображения о том, как пушкинские издания соотносились с тенденциями, закреп-

ленными в изменениях, которые претерпевало построение авторского сборника в русской литературе первых десятилетий XIX века.

При сопоставлении «Стихотворений Александра Пушкина» 1826 и 1829 годов с предшествующими им и последующими русскими стихотворными сборниками может показаться, что, совпадая в своем первом сборнике с преобладающими принципами их построения, Пушкин затем сворачивает с того пути, которым в основном пошли другие поэты его времени. В самом деле, принятый в «Стихотворениях Александра Пушкина» 1829 года (и продолженный в 1832 году третьей их частью) принцип хронологического расположения стихотворений не был воспринят ими и дальнейшее развитие русского стихотворного сборника оказалось иным. Вместе с тем, сколь бы неожиданными и неповторенными ни казались принятые Пушкиным композиционные решения, они опирались на тенденции, пробивавшие себе дорогу уже с начала XIX века. Жанровый принцип, усвоенный поэтом в «Стихотворениях Александра Пушкина» 1826 года, повторял традиционное построение стихотворного сборника, восходящее к эпохе классицизма и с некоторыми модификациями повторенное ближайшими предшественниками Пушкина В. А. Жуковским и Батюшковым. Нет необходимости подробнее останавливаться на связи пушкинского сборника с изданиями стихотворений названных поэтов, поскольку вопрос этот в большей мере, чем другие, рассмотрен в литературе⁴. Менее замеченным оказалось то, что в процессе разложения жанровой системы классицизма появляются и сборники другого типа, основанные на свободном расположении текстов, демонстрирующем поэтическую индивидуальность автора. Первые из них появляются еще в конце XVIII века: «Мой безделки» Н. М. Карамзина (М., 1794) и варьирующий это заглавие сборник И. И. Дмитриева «И мой безделки» (М., 1795). Оба сборника тяготеют к свободе расположения стихотворений, не исключаяющей, однако, и некоторой оглядки на традицию: в начале каждого из них ставятся стихотворения, тяготеющие к «лирическому» (в характерном для классицизма словоупотреблении) жанрам, — духовным или торжественным одам («Опытная Соломонова мудрость, или Мысли, выбранные из Экклезиаста» и «К милости»

Карамзина, «Гимн Богу» и «Глас патриота на взятие Варшавы» Дмитриева). Во всем же остальном трудно проследить сколько-нибудь определенную систему; композиционная неупорядоченность выступает как очевидный противовес классической традиции. Композицию «Моих безделок» Карамзин в основном сохраняет и в первом томе собрания своих сочинений⁵, причем в третьем их издании стихотворения датируются, дополнительно обнаруживая свободу их расположения. Дмитриев же, в отличие от Карамзина, восстанавливает традиционное жанровое расположение стихотворений⁶.

Вслед за сборниками Карамзина и Дмитриева появляются и другие издания, авторы которых отказываются от прежней традиции. Таково, например, «Бытие сердца моего, или Стихотворения кн. Ивана Михайловича Долгорукого» (М., 1802, 3-е изд. в 4-х кн. — М., 1817—1818). Как поэт И. М. Долгоруков противопоставлял себя цеховой поэзии («Я писал не для образования системы нового вкуса, а собственно для удовольствия своего и тех, кому перо мое нравится»)⁷; этим мотивируется свободное расположение стихотворений (в 3-м изд. оно, правда, сменяется некоторой, хотя и нетрадиционной систематизацией)⁸. Стихотворения в сборниках Долгорукова не датированы; читателю, однако, предлагается проследить в них развитие поэта: «перемену в образе мыслей, ход их в разных возрастах жизни и постепенное развитие малых моих способностей <...> словом, мне приятно себя находить ребенком, мальчиком, мужем совершенным и наконец стариком, — и видеть, какую ниткою рассудок мой от 15 лет и до 50 прокладывал себе пути к счастью в том глубоком лабиринте, что анатомисты назвали *сердцем*»⁹. В центре внимания, таким образом, оказывается не жанровая структура творчества поэта, но его личность, предстоящая в развитии, отраженном в последовательности появления стихотворений, составляющих сборник.

Еще нагляднее тенденция эта предстает в «Опытах лирических и других мелких сочинениях в стихах» А. Х. Востокова (СПб., 1805. Ч. 1—2); в «Предупреждении» к первой части сборника сообщается, что «первые пятнадцать пьес принадлежат собственно Автору, и вообще распределены по порядку времени...»¹⁰ (например, «Зима, ода к другу» — 1799 г., «Ода достой-

ным» — в 1801 г., «К солнцу» — 1802, «Августа 25-го во время болезни» и т. д.). То же сохраняется и в издании «Стихотворений» Востокова (СПб., 1821), впрочем, их композиция несколько отлична от сборника 1805 года.

Из этих и подобных примеров видно, что хронологический принцип пробивал себе дорогу, начиная с ранних стихотворных сборников XIX века. Тенденция эта закрепляется и в имевшем несравненно более важное значение издании Сочинений Г. Р. Державина (СПб., 1808—1816. Ч. 1—5); поэт, хотя и не совсем пренебрег классическими традициями, но внес в них очень существенные коррективы. По замечанию Г. А. Гуковского, в двух первых частях этого издания «материал расположен не хронологически. Общая схема расположения такова: Богу — царю — людям — себе <...>. Внутри этих разделов (ничем не разграниченных) расположение стихотворений обусловлено соображениями различного порядка (тематический, эмоциональный характер и т. п.), не всегда уловимыми»¹¹. Однако, отказавшись от хронологического расположения стихотворений внутри первой и второй частей своего издания¹², Державин не чужд стремления представить развитие своей поэзии во времени: в первой части помещены произведения, связанные с екатерининским, а во второй — александровским царствованием (сюда же вошли и немногие стихотворения, относящиеся ко времени Павла I).

В основу композиции державинского собрания стихотворений, как и охарактеризованных выше сборников, была положена ориентация на авторскую личность, объединяющую творчество поэта; небезразличным при этом оказалось представление и о движении времени, в котором осуществляется проявление этой личности. Все это, разумеется, не могло пройти мимо внимания Пушкина. Разумеется, я далек от мысли утверждать, что, скажем, сборники Долгорукова или Востокова оказали прямое и существенное воздействие на его решение перейти от жанрового принципа к хронологическому; значение имеет лишь то, что поэт не остался безразличен к тенденциям, в них обнаружившихся. Впрочем, не говоря уже о его постоянном интересе к Державину, Пушкин несомненно был знаком и с другими упомянутыми выше изданиями. Известно, например, что произведениями кн. Долгорукова он интересовался еще в Киши-

неве (сын последнего, сослуживец Пушкина, сообщает в своем дневнике 12 марта 1822 года: «Пушкин присылал ко мне сегодня просить батюшкиных сочинений»)¹³. В библиотеке поэта сохранились четыре части «Бытия сердца моего», находилось в ней и издание стихотворений Востокова 1821 года¹⁴. Поэтому нет ничего невероятного в предположении, что в процессе подготовки своего сборника 1829 года Пушкин мог обращаться к некоторым аналогичным изданиям своих предшественников. Важнее, однако, то, что, оказав предпочтение хронологическому принципу, поэт уловил тенденцию, намечавшуюся в русских стихотворных сборниках с начала XIX века.

Идее движения творчества поэта как конструктивному принципу издания стихотворений не чужды были и поэты, сохранявшие приверженность жанровой композиции стихотворного сборника. Относится это и к изданиям, в наибольшей степени повлиявшим на Пушкина: датировались, хотя и не совсем последовательно, произведения, помещенные в «Стихотворениях Василия Жуковского», начиная с первого их издания (СПб., 1815—1816. Ч. 1—2); в «Опыты в стихах» Батюшкова (СПб., 1817), несмотря на принципиальный отказ от датировки стихотворений, также была заложена идея развития творчества поэта: «Издатель надеется, что читатели сами легко отличат последние произведения от первых и найдут в них большую зрелость в мыслях и строгость в выборе предметов»¹⁵. Все это открывало путь к признанию необходимым располагать стихотворения по годам их написания, и Пушкин в конце концов приходит к такому решению.

Движение в этом направлении наметили уже «Стихотворения Александра Пушкина» 1826 года. Хотя поэт и сохранил в первом своем сборнике верность жанровому принципу, мысль об эволюции его творчества оказалась для него не менее актуальной. В переписке Пушкина, касающейся подготовки сборника 1826 года, есть любопытное письмо, адресованное брату (27 марта 1825 г.); в нем поэт в шуточной форме высказывает свои соображения относительно содержания предисловия к «Стихотворениям Александра Пушкина»: «Вот в чем должно состоять предисловие: многие из сих стихотворений — дрянь и недостойны внимания российской пуб-

лики — но как они часто бывали печатаны Бог весть кем, черт знает под каким заглавиями, с поправками наборщика и с ошибками издателя — так вот они, извольте-с кушать-с <...> 2/ Мы (сиречь Издатели) должны были из полного собрания выбросить многие штуки, которые могли бы показаться темными, будучи написаны в обстоятельствах неизвестных или малозанимательных для почтеннейшей публики (россейской) или могущие быть занимательными единственно некоторым частным лицам, или слишком незрелые, ибо г. Пшк. изволил печатать свои стишки в 1814 году (т. е. 14<-ти> лет), или как угодно. <...> 4/ Все это должно быть выражено романтически, без буфонства. Напротив. Во всем этом полагаюсь на Плетнева» (XIII, 157—158).

Пушкин, таким образом, высказывает соображения относительно того, как должен быть объяснен отбор стихотворений, включенных в сборник: отбрасывались, во-первых, стихотворения «домашние» — этот критерий был еще значим для Пушкина, хотя реально с середины 1820-х годов границы между ними и общезначимой лирикой в его поэзии уже подвергались разрушению; во-вторых же, к исключению предназначались произведения «слишком незрелые», прежде всего, относившиеся к раннему периоду творчества поэта. Характерно, что Пушкин подчеркивает дату своей первой публикации — 1814 год. Внимательный читатель, обратившись к оглавлению сборника 1826 года, легко мог заметить, что ни одно стихотворение не датируется этим годом, а под 1815-м обозначены лишь два — «Гроб Анакреона» и «Лицинию». Таким образом, в основном только относительно более многочисленные стихотворения 1816 и 1817 годов представляли наиболее ранний этап творческого развития автора. Правда, в процессе подготовки «Стихотворений Александра Пушкина» 1826 года в сборник предполагалось ввести два стихотворения 1814 года — «Воспоминания в Царском Селе» и «Романс» («Под вечер осенью ненастной...»), и исключены они были в самый последний момент, причем первое из них по явно внелитературным соображениям¹⁶.

Предполагая напечатать «Воспоминания в Царском Селе» в составе «Стихотворений Александра Пушкина», поэт намеревался было сопроводить их Нотой, т. е. примечанием, «что они писаны мною 14<-ти> лет — и с

выписками из моих Записок (об Державине)...» (XIII, 159; ср. там же, с. 175). Это было бы лишним напоминанием читателю о четырнадцатилетнем возрасте как исходном для поэтического творчества Пушкина, от которого и следовало вести отсчет его последующей эволюции. Однако если внимательно проследить процесс подготовки первого собрания стихотворений Пушкина, то можно заметить, что лицейская лирика подверглась весьма решительному сокращению: отбор здесь был особенно жестким. Но Пушкину все же важно было сохранить хотя бы некоторые лицейские стихотворения для того, чтобы не прерывать связь с ранним периодом его творчества. Идея его эволюции явно просматривается в пушкинском проекте предисловия; П. А. Плетнев, по видимому, уловил это, и хотя предисловие «От Издателя», предпосланное «Стихотворениям Александра Пушкина» 1826 года, не учло вполне всех пожеланий поэта, данная его мысль все же в нем отразилась: «Любопытно, даже поучительно будет для занимающихся словесностию, сравнить четырнадцатилетнего Пушкина с автором Руслана и Людмилы и других поэм. Мы желаем, чтобы на собрание наше смотрели как на историю поэтических его досугов в первое десятилетие авторской жизни»¹⁷. Такую возможность открывало, в частности, и то, что большинство помещенных в сборнике стихотворений (за исключением раздела «Эпиграмм и надписей») в оглавлении было датировано, и хотя сами произведения помещались вне хронологической последовательности, выстроить их в определенный ряд по времени их создания не составляло большого труда. В этом отношении читатели «Стихотворений Александра Пушкина» имели очевидное преимущество перед читателями «Опытов в стихах» Батюшкова: принципиальный отказ от какой-либо хронологии отличал это издание от пушкинского и затруднял решение предложенной в предисловии к нему задачи.

Известно, правда, что Пушкин не придавал пока особого значения датированию стихотворений и даже сомневался в его целесообразности («Годы везде назначены, но думаю, что это лишнее») ¹⁸, уступив, однако, настроениям Плетнева («Это будет удовлетворительнее для читателя и красивее для оглавления»; XIII, 234). Так пробивало себе дорогу «влияние века», которое, по

словам Б. В. Томашевского, «перевесило классические навыки»¹⁹; позднее оно заставило Пушкина отказаться от жанрового принципа композиции поэтического сборника и перейти к принципу хронологическому. Эволюция творчества представлялась теперь важнее его жанровой структуры.

Правда, в «Стихотворениях Александра Пушкина» 1829 года там, где содержание сборника совпадало с материалом «Стихотворений...» 1826 года, хронологический принцип применялся лишь к распределению произведений по годам; внутри же годовых рубрик сохранялось в основном прежнее расположение стихотворений. В результате, как заметил Б. В. Томашевский, «получилась смесь между распределением по жанрам и случайным распределением — по времени включения в сборник»²⁰. Это обстоятельство не позволяет абсолютизировать хронологический принцип распределения стихотворений в трех частях «Стихотворений Александра Пушкина» 1829—1832 годов; критикуя последующих издателей, в частности П. А. Ефремова, Б. В. Томашевский отмечал, что «расположение стихотворений по годам было лишь приемом нейтрализации традиционных классических жанров» и что «внутри годов Пушкин не чуждался эстетических мотивов объединения стихов...»²¹. Взаимодействие обеих тенденций — «расположения стихотворений по годам» и «эстетических мотивов объединения стихов» — сказался в последующей эволюции эдичионных принципов Пушкина. К тому же дальнейший путь русского стихотворного сборника разошелся с пушкинским; в изданиях 1830-х годов в основном был принят принцип свободного расположения стихотворений, не лишенный, правда, трудно уловимой для читателя логики. В нем находит свое воплощение как поэтическое сознание, свойственное романтизму, так и реалистические тенденции. В первом случае, как справедливо утверждает современная исследовательница, бессистемность «выражает особый род единства»; оно демонстрирует «цельность поэтического мира, то, что создает единство сборника и является условием единства авторской личности»; во втором — «разноречивое собрание стихотворений мыслилось <...> как правдивое отражение действительности, а не произвольное создание романтического духа»²². Результатом обеих тенденций

оказывается возникновение стремления к циклизации поэтических произведений.

Пушкин, однако, отказывается от подобной «бессистемности»; отдав некоторую дань ей в четвертой части «Стихотворений...», в новом своем замысле 1836 года он казалось бы возвращается к жанровой композиции, отвергнутой после сборника 1826 года. Замысел этот мало изучен; к тому же из-за неполноты и неупорядоченности сохранившихся материалов он с трудом поддается исследованию. Первым относящиеся к нему материалы изучил Л. Б. Модзалевский²³. Наиболее подробно замысел Пушкина исследован Н. В. Измайловым. Ученый пришел к важному выводу о том, что, отметив хронологический принцип расположения произведений, Пушкин все же не возвращается к композиционному решению издания 1826 года, но группирует материал «частично по внутренне-тематическим признакам <...>, совпадающим в иных случаях с жанровыми», и лишь некоторые отделы «образованы по жанровому признаку в его классическом, чисто формальном понимании»²⁴. В целом, однако, в новом замысле Пушкина Н. В. Измайлов готов увидеть «странное явление», возврат, «хотя и не в полной мере, к устарелой для него и для русской поэзии вообще жанровой классификации»²⁵. Возникновение проекта издания 1836 года он объясняет исключительно внешними случайными обстоятельствами; например, тем, что, ограничив состав сборника лишь произведениями, уже опубликованными в четырех частях «Стихотворений Александра Пушкина», в которых хронологически прослеживается поэзия лишь до 1831 года, поэт не хотел подтвердить расхожее представление об упадке его лирической поэзии²⁶. Внешние обстоятельства, несомненно, сыграли свою роль, однако объяснения Н. В. Измайлова недостаточно для того, чтобы вполне разобраться в причинах пушкинского выбора. За ним стояло, по-видимому, и признание того очевидного факта, что путь русского стихотворного сборника 1830-х годов разошелся с хронологическим построением, предложенным тремя частями «Стихотворений Александра Пушкина» (1829—1832); в нем обнаружилось тяготение к иной, более сложной организации материала. Принцип свободного расположения стихотворений, хотя и по-новому систематизированных, доминирует в плане нового пуш-

кинского издания. Произведения объединяются в нем сразу по нескольким признакам: традиционные рубрики «Послания», «Эпиграммы, надписи и проч.», «Баллады и песни», как и отсутствующие в сохранившихся материалах, но, несомненно, предполагавшиеся «Элегии», совмещены здесь с разделами другого рода; «Стихи, сочиненные во время путешествия» (1829) и «Песни западных славян» представляют уже образования, тяготеющие к форме поэтического цикла. Заглавия же такого рода, как «Подражания древним», утрачивают характер жанрового обозначения. В сборнике 1826 года «Подражания древним» включали в себя антологические стихотворения, примыкавшие к элегиям; в составе же задуманного в 1836 году сборника они оказались бы рядом со стихотворениями «(Из Ксенофана Колофонского)» и «(Из Афенея)», представляющими собой произведения, ориентированные на подлинную античность и имеющими уже мало общего с романтическими антологическими стихотворениями 1820-х годов. Как и другое заглавие — «Вольные подражания восточным стихотворениям» — обозначение «Подражания древним» в составе несостоявшегося пушкинского сборника указывало бы лишь на объединение произведений, тяготеющее к циклизации по тематическому признаку.

Все это говорит о том, что композиционная система сборника 1826 года в плане 1836 года претерпела существенные изменения: жанровый принцип сменяется, по определению Н. В. Измайлова, «жанрово-тематическим», тяготеющим к более свободному расположению материала²⁷. Справедливо утверждая, что мы не вправе считать план издания 1836 года последним словом поэта в представлении корпуса его стихотворных произведений, Н. В. Измайлов одновременно явно преувеличивает случайность происхождения этого замысла. Речь, по-видимому, должна идти о кризисе не только жанрового, но и хронологического принципа составления авторского поэтического сборника; не подкрепленный дальнейшей эволюцией последнего, он был признан Пушкиным недостаточным. Принцип организации материала, предполагавшийся замыслом 1836 года, развивает тенденции, наметившиеся в трех первых частях «Стихотворений Александра Пушкина» и способствовавшие разрушению хронологического принципа в четвертой их

части. При всей неполноте сведений о проекте издания 1836 года очевидно, что речь не может идти о реанимации прежней жанровой системы; новый принцип нес в себе новое начало, в значительной мере совпадавшее с эволюцией русского стихотворного сборника в 1830-е годы. Особенно важным представляется появление в составе сборника, задуманного Пушкиным, «Стихов, сочиненных во время путешествия», закрепляющих возникновение внутри стихотворного сборника лирического цикла как особой формы организации стихотворного материала²⁸. Подобное намечалось уже в составе «Стихотворений Александра Пушкина» 1826 года выделением «Подражаний Корану»; однако там их специфика как поэтического цикла нейтрализовалась жанровой композицией сборника. В проекте же 1836 года цикл «Подражаний Корану» мыслился в составе «Вольных подражаний восточным стихотворениям», подчеркивая нежанровую природу этого заголовка.

Таким образом, намечавшаяся трансформация стихотворного сборника Пушкина, совпадавшая во многом с тенденциями, воплотившимися в сборниках других поэтов в 1830-е годы, открывала дорогу для появления таких сборников-циклов как «Сумерки» Баратынского (1842), предвосхищавших будущий феномен «книги стихов». Как этап эволюции эдиционных приемов Пушкина сборник, задуманный им в 1836 году, мог стать свидетельством внимания поэта к тенденциям, воплощенным в развитии русского стихотворного сборника первой трети XIX века. Исследование стихотворных сборников Пушкина как осуществленных, так и задуманных, в контексте эволюции авторского поэтического сборника его времени, далеко не исчерпанное в данной статье, способно значительно обогатить представление не только об их происхождении и логике построения, но и существенно углубить понимание того, в каком виде представляется поэту корпус его поэзии на разных этапах ее развития. Это имеет немаловажное значение при решении многих и теоретических, и практических проблем изучения и издания Пушкина.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См., напр.: Томашевский Б. В. Пушкин: Современные проблемы историко-литературного изучения. — Л., 1925. — С. 5—19; Гессен С. Я. Книгоиздатель Александр Пушкин. — Л., 1930. (Факсимильное издание. М., 1987); Смирнов-Сокольский Н. П. Рассказы о прижизненных изданиях Пушкина. — М., 1962. — С. 113—126, 218—225, 304—308, 377—386; Измайлов Н. В. Лирические циклы в поэзии Пушкина конца 20—30-х годов//Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. — Л., 1975. — С. 213—269; Сайтанов В. А. Стихотворная книга: Пушкин и рождение хронологического принципа//Редактор и книга. — М., 1986. — Вып. 10. — С. 123—160.

² Ср.: Булкина И. С. Жанр и художественные особенности сборника Е. А. Баратынского «Сумерки»//Пути развития русской литературы: Литературоведение: Труды по русской и славянской филологии. — Тарту, 1990. — С. 20—26. Ученые записки Тарту-ун-та. Вып. 883.

³ См., напр.: Семенко И. М. Батюшков и его «Опыты»//Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. — М., 1977. — С. 433—492. (Литературные памятники); Зубков Н. Опыты на пути к славе: О единственном прижизненном издании К. Н. Батюшкова//Свой подвиг свершив... — М., 1987. — С. 265—350; Фризман Л. Г. Поэт и его книги//Баратынский Е. А. Стихотворения; Поэмы. — М., 1982. — С. 497—557. (Литературные памятники).

⁴ См., напр., указ. соч. В. А. Сайтанова.

⁵ Карамзин <Н. М.> Сочинения. — М., 1803. — Т. 1 (3-е изд. — 1820).

⁶ См.: Дмитриев И. Сочинения и переводы. — М., 1803. — Ч. 1—3. (6-е изд., «исправленное и уменьшенное», СПб., 1823).

⁷ Долгоруков И. М. Бытие сердца моего. — М., 1817. — Ч. 1. — С. XIII.

⁸ См. разделы сборника: Богу. Мертвым. Надгробные. Оды. На разные предметы. Послания. Ср. подзаголовок ч. 3-й: Содержащая в себе стихотворения забавные, песни и всякие мелкие отрывки.

⁹ Долгоруков И. М. Бытие сердца моего. — Ч. 1. — С. XV.

¹⁰ Востоков А. Опыты лирические и другие мелкие сочинения в стихах. — СПб., 1805. — Ч. 1. — С. 11.

¹¹ Державин <Г. Р.> Стихотворения. — Л., 1933. — С. 425. (Библиотека поэта. Большая серия).

¹² 3-я ч. Сочинений Державина совпадает со сборником «Анакреонтических песен» (1804), 4-я отведена драматургии; 5-я, вышедшая в год смерти поэта, включила в себя его поздние стихотворения.

¹³ Долгоруков П. И. 35-й год моей жизни, или два дни вёдра на 363 ненастья//Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. — М., 1985. — Т. 1. — С. 370.

¹⁴ См.: Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина: (Библиографическое описание). — СПб., 1910. — С. 24, 36/№№ 80, 129. (Репринтное изд. М., 1988).

¹⁵ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. — М., 1977. — С. 198.

¹⁶ См.: Томашевский Б. В. Тетрадь Всеволожского//Летописи Гос. Лит. музея. — М., 1936. — Кн. 1: Пушкин. — С. 70—71.

¹⁷ Пушкин А. Стихотворения. — СПб., 1826. — С. XI—XII.

¹⁸ Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. — М.; Л., 1935. — С. 230.

¹⁹ Томашевский Б. В. Пушкин: Современные проблемы историко-литературного изучения. — С. 11.

²⁰ Там же. — С. 12.

²¹ Там же. — С. 22—23. Ср. мысль Н. В. Измайлова о том, что, наряду с «почти механически проведенным расположением стихотворений по годам», в первых двух частях «Стихотворений Александра Пушкина» 1829 года «проведена; хотя и непоследовательно, другая система, основанная на идейно-тематическом значении важнейших, определяющих и опорных произведений, выделенных почти в каждом году». См.: Измайлов Н. В. Указ. соч. — С. 216. Тенденция эта закрепляется в третьей части пушкинского сборника (1832). См. там же. — С. 219.

²² Булкина И. С. Указ. соч. — С. 22, 23.

²³ См.: Модзалевский Л. Б. Новое о неосуществленном издании стихотворений Пушкина 1836 г. // Книжные новости. — 1936. — № 7. — С. 19—21.

²⁴ Измайлов Н. В. Указ. соч. — С. 266—267.

²⁵ Там же. — С. 267.

²⁶ См. там же. — С. 267—268.

²⁷ См. там же. — С. 268.

²⁸ См.: Измайлов Н. В. Указ. соч. — С. 219—223; Слина Э. В. Лирика Пушкина 1820—30-х годов: проблемы становления личности поэта: (учебное пособие по спецкурсу). — Псков, 1990. — С. 38—48.

ПУШКИН У ИСТОКОВ СЛАВЯНОФИЛЬСТВА

Общепризнанной датой рождения русского славянофильства считается 1839 год. «Ранее этой даты, — замечал С. С. Дмитриев, один из «пионеров» изучения славянофильства в советской исторической науке, — нет оснований говорить о славянофильстве: его еще не было как системы определенных взглядов»¹. Указание конкретной «даты» разграничивало славянофильство в его конкретно-историческом смысле (строго определенное общественно-литературное течение) и славянофильство в его общих «самобытных» поисках (которые можно отыскать еще у митрополита Илариона). В нашей работе речь пойдет только о славянофильстве в его конкретно-историческом толковании.

Применительно к этому толкованию названная «исходная» дата оказывается, однако, достаточно условной и нечеткой и основывается лишь на том обстоятельстве, что зимой 1838/39 гг. (или 1839/40 гг., «или около того», как добавляли дотошные комментаторы) А. С. Хомяков и И. В. Киреевский выступили в московских салонах с двумя статьями, не предназначавшимися для печати, в которых в полемической и «заостренной» форме были изложены основные моменты славянофильской концепции. «Система определенных взглядов», отраженная в этих статьях («О старом и новом» и «В ответ А. С. Хомякову»), выглядит еще весьма нечеткой², и не случайно для окончательного формирования учения славянофилам потребовалось еще 5—6 лет: до 1844/45 гг., когда они впервые выступили «публично» (в первых номерах «Москвитянина» 1845 года).

Вместе с тем, опять-таки общепризнанно, что славянофильское учение возникло как непосредственный отклик на публикацию в журнале «Телескоп» в конце сентября 1836 г. знаменитого «Философического пись-

ма» П. Я. Чаадаева. «Если бы воля Николая I, — заметил Л. Г. Фризман, — не пресекла уже в зародыше обсуждение «Философического письма» и опровержения, которые писали на него А. Хомяков и его единомышленники, были созданы и увидели бы свет, то годом рождения славянофильства мы скорее всего числили бы 1836»³. Но и эта дата, что называется, «не последняя».

Немецкий исследователь славянофильства Э. Мюллер обратил внимание на то, что создание Чаадаевым «философских писем» (1828—1831 гг.) непосредственно предшествовало статьям И. Киреевского, напечатанным в журнале «Европеец» 1832 г., и указал целый ряд значимых переключек в суждениях будущих «бойцов» двух противоположных станов (сопоставив первое «философическое письмо» и статью Киреевского «Деятельный век»). Это позволило исследователю не без основания предположить, что если бы статья Киреевского появилась в печати после опубликования чаадаевского «Письма», то «Европеец» не был бы запрещен правительством: «там те же идеи, только выраженные мягче, чем у Чаадаева»⁴.

Но как известно, Чаадаев не делал секрета из своих «писем», а напротив, активно распространял их. Уже давно было высказано далеко не безосновательное предположение, что будущие славянофилы познакомились с сочинением Чаадаева в самом начале 1830-х годов⁵. Во всяком случае, уже тогда проявились первые признаки их «отторжения» от «проклятой чаадаевщины» и первые контуры будущего славянофильского учения.

Один из ранних вариантов такого «отторжения» находим в известном письме П. В. Киреевского к Н. М. Языкову от 17 июля 1833 г. В это время автор письма начал активную работу над Собранием народных песен (в 1831—32 гг. он предпринял специальные поездки по России и установил связи с многочисленными корреспондентами), рассматривая деятельность по собиранию фольклора как прямую реализацию насущных общественных потребностей.

«Вы там собрали такие сокровища, — замечает Киреевский, получивший от Языковых «симбирское» собрание народных песен, — каких я даже не ожидал. Мы не только можем гордиться богатством и величием нашей народной поэзии перед всеми другими народами,

но, может быть, даже и самой Испании в этом не уступим; несмотря на то, что там все благоприятствовало сохранению народных преданий, а у нас какая-то странная судьба беспрестанно старалась их изгладить из памяти; особенно в последние 150 лет, разрушивших, может быть, не меньше воспоминаний, нежели самое татарское нашествие»⁶.

Уже в этом утверждении содержится скрытая полемика с известными П. Киреевскому отправными тезисами первого «Письма» Чаадаева: «Мы существуем как бы вне времени, и всемирное образование человеческого рода не коснулось нас» (с. 508)⁷; «Нет в памяти чарующих воспоминаний, нет сильных наставительных примеров в народных преданиях» (с. 509); «Первые годы нашего существования, проведенные в неподвижном невежестве, не оставили никакого следа на умах наших» (с. 510) и т. п. Чаадаев представил русское общество объединением, в котором отсутствуют естественные исторические традиции, и, соответственно этому, намечал следующий «выход»: «Чтобы сравниться с прочими образованными народами, нам надо переначать для себя снова все воспитание человеческого рода. Для этого перед нами история народов и плоды движения веков» (с. 510). Чаадаевская концепция была строго логичной: общество без традиций должно себя «переначать» и «перестроить» в соответствии с воспринятыми извне культурными установлениями. Дезавуировать ее можно было, лишь оспорив исходный пункт рассуждений — тезис об отсутствии «чарующих воспоминаний», утверждение о том, что «мы существуем как бы вне времени». На этом пути возникали естественные трудности: состояние исторической науки 1830-х годов не давало достаточно материала для прямого «уличения» Чаадаева, представившего вполне допустимую интерпретацию известных исторических фактов, которая к тому же соответствовала мироощущению большинства современников. П. Киреевский, близко связанный с фольклором и, соответственно, с преданиями «темной старины», может противопоставить Чаадаеву лишь чисто эмоциональное предположение: дело не в том, что у нас нет «воспоминаний», а в том, что мы их «не помним»; последние полтора столетия русской истории много способствовали этому насильственному «забвению».

«Эта проклятая Чаадаевщина, — продолжает П. Киреевский, — которая в своем бессмысленном самопоклонении ругается над могилами отцов и силится истребить все великое откровение воспоминаний, чтобы поставить на их месте *свою* одномоментную премудрость, которая только что доведена ad absurdum в сумасшедшей голове Ч<аадаева>, но отзывается, по несчастью, во многих, не чувствующих всей унизости этой мысли, — так меня бесит, что мне часто кажется, как будто вся великая жизнь Петра родила больше злых, нежели добрых плодов»⁸.

Здесь интересно прежде всего «странное сближение»: заявление П. Киреевского о «сумасшедшей голове» Чаадаева как будто предвещает будущие практические шаги николаевского правительства. И дело здесь не в том, что Киреевский был близок официальным идеологическим устремлениям (напротив, он был в оппозиции к николаевскому режиму), — а в том, что объявление Чаадаева «сумасшедшим» было, по существу, признанием бессилия его оппонентов, ибо для опровержения тезисов Чаадаева требовались и крупные собственно исторические разыскания, и серьезная, детально разработанная историософская концепция. Ни П. Киреевский в 1833-м, ни официальная идеология в 1836 г. не могли противопоставить «чаадаевщине» ничего подобного: «джинн» оказался выпущенным из бутылки. Сам Чаадаев, между прочим, прекрасно понял это бессилие оппонентов и не без удовольствия принял на себя навязанную роль «сумасшедшего».

Пока же П. Киреевскому остается только вздыхать: «Я с каждым часом чувствую живее, что отличительное, существенное свойство варварства — *беспамятность*; что нет ни высокого дела, ни стройного слова без живого чувства своего достоинства, что чувства собственного достоинства нет без национальной гордости, а национальной гордости нет без национальной памяти»⁹.

Для нас в данном случае важно, что в этих рассуждениях и инвективах одного из основоположников славянофильства, высказанных в частном письме 1833 года, содержались почти все отправные постулаты будущего учения славянофилов:

- наше давнее прошлое разрушено и разрушается;
- процесс сознательного уничтожения собственных

исторических «воспоминаний» усилился после переворота Петра I, родившего «больше злых, нежели добрых плодов»;

— в настоящее время родилась идея отрицания каких бы то ни было «воспоминаний», которые заменяются «одноминутной премудростью»;

— без восстановления «национальной памяти» невозможно цивилизованная жизнь народа и, соответственно, его будущее.

Одну из перспектив этого восстановления Киреевский видел в своей собирательской деятельности. «Знаешь ли ты, — пишет он Языкову, — что готовящееся собрание русских песен будет не только лучшая книга нашей литературы, не только из замечательнейших явлений литературы вообще, но что оно, если дойдет до сведения иностранцев в должной степени и будет ими понято, то должно ошеломить их так, как они ошеломлены быть не ожидают! Это будет явление беспримерное. У меня теперь под рукою большая часть знаменитейших собраний иностранных народных песен, из которых мне все больше и больше открывается их ничтожество в сравнении с нашими. ...мне кажется, можно доказать, что живая народная литература там *никогда не была* распространена *до такой* степени, как у нас. А из этого, если точно удостовериться, могут быть важные выводы». Это стремление «доказать» и «точно удостовериться», прийти к «важным выводам» на основе точного знания — характерный показатель возможностей противостояния «чаадаевщине».

Это письмо датировано 14 октября 1833 г. А годом раньше, 12 октября 1832 г., Киреевский сообщал о том, что Пушкин, общавшийся с ним в Москве, «намерен как можно скорее издавать русские песни, которых у него собрано довольно много» и что сам Киреевский готов для этого издания предоставить свое собрание¹⁰. Идеологические мотивы этого несостоявшегося замысла Пушкина практически не отличаются от мотивов, заставивших П. Киреевского рассматривать свою собирательскую деятельность как выражение сегодняшних и настоящих требований времени.

Однако «оформление» этих мотивов до сентября 1836 г. оставалось еще делом «частным» и, следовательно, не обязательным: сочинения Чаадаева являли

собою комплекс мнений, еще не ставших достоянием широкой публики. Любая же идеологическая борьба возможна только при необходимом для нее элементе *публичности*. И не случайно «Философические письма» Чаадаева, когда Пушкин впервые познакомился с ними в рукописи (в 1830—31 гг.), почти не заинтересовали его: летом 1830 г. он спрашивал мнение о них М. П. Погодина (XIV, 100)¹¹, в мае 1831 г. увез 6-е и 7-е «Письма» в Петербург, для передачи книгоиздателю Ф. М. Беллинару (у которого Чаадаев надеялся их опубликовать), а в письме от 6 июля высказал автору ряд частных замечаний, упомянув о том, что ему «мало понятны первые страницы», а общая тональность произведений напоминает ему «беседы, начатые в свое время в Царском Селе» (в юношеские еще годы) и т. д. (XIV, 187—188); затем развернулась длинная история возвращения Чаадаеву рукописи¹², после которой Пушкин, кажется, вовсе охладел к сочинениям своего друга. Они стали для него *фактом* только тогда, когда были опубликованы.

Характерно, что и в 1836 г., когда «Письмо первое» стало *фактом* общественно-литературной борьбы, Пушкин заинтересовался прежде всего теми внешними обстоятельствами, которые позволили ему стать таковым фактом. «И что скажешь ты о цензуре, пропустившей все это? — изумлялась С. Н. Карамзина в письме к брату. — Пушкин очень хорошо сравнивает ее с пугливой лошадию, которая ни за что, хоть убейте ее, не перепрыгнет через белый платок, подобный запрещенным словам, вроде слов «свобода», «революция» и пр., но которая бросится через ров потому, что он черный, и сломает там себе шею»¹³. При этом показательно, что не только Пушкин, но и большинство современников, собиравшихся публично отвечать Чаадаеву или высказавших свое мнение в частных письмах, были знакомы с его сочинением еще до напечатания, — но идеологически восприняли его только после знаменитой цензурной оплошности.

В переданном Карамзиной ироническом пассаже Пушкина о цензуре чувствуется некоторое раздражение. И не случайно, ибо цензура, столь оплошно допустившая к печати «Письмо», «перевернула» изначальную ситуацию возможного спора с его автором. В 1836 г.

П. Киреевский уже не решился бы написать (а тем более — напечатать) что-то подобное приведенному выше отзыву. Сам факт публикации подобного рода статьи был однозначно воспринят как проявление безоглядной смелости автора, — ибо к середине 30-х годов инвективы Чаадаева оказались «зеркально» противопоставлены официальным воззрениям, выраженным в знаменитой формуле А. Х. Бенкендорфа: «Прошлое России было блестяще, ее настоящее более чем великолепно, а что касается до ее будущего, оно превосходит все, что может представить себе самое смелое воображение». Сама эта формула была «сконструирована» в духе нарождающейся тогда же идеологии «православия-самодержавия-народности» и вполне соответствовала аналогичным (правда, не столь афористичным) формулам коронационного манифеста царствующего императора¹⁴. Последующие трагические события — ссылка издателя Н. И. Надеждина, отставка цензора А. В. Болдырева и «высочайшее» признание сумасшествия автора «Письма» — только усугубляли ситуацию: Чаадаев оказывался единственным «сумасшедшим», осмелившимся противостоять «разнузданному патриотизму» эпохи.

В этом смысле общественное значение чаадаевского выступления оказывалось неотделимо от личности самого Чаадаева, что блестяще выразил (уже после смерти автора «Письма») его непримиримый противник А. С. Хомяков: «Почти все мы знали Чаадаева, многие его любили, и, может быть, никому не был он так дорог, как тем, которые считались его противниками. Просвещенный ум, художественное чувство, благородное сердце, — таковы те качества, которые всех к нему привлекали. Но в такое время, когда, по-видимому, мысль погружалась в тяжкий и невольный сон, он особенно был дорог тем, что он и сам бодрствовал, и других побуждал; тем, что в сгущающемся сумраке того времени он не давал потухать лампаде и играл в ту игру, которая известна под именем: «жив курилка». Есть эпохи, в которые такая игра есть уже большая заслуга»¹⁵.

Соответственно изменившимся обстоятельствам оппоненты Чаадаева оказались в очень трудном положении: необходимо было выработать такую формулу противостояния «чаадаевщине», какая не могла бы быть соотнесена с насаждаемым сверху «разнузданным пат-

риотизмом». Утверждения чувства национальной гордости было уже явно недостаточно — требовалось нечто принципиально новое... То, что подобная формула уже зрела в умах людей 30-х годов, было понято и правительством. Когда С. С. Уваров запретил печатно высказываться о «Письме» каким бы то ни было образом, «даже и в опровержение», — он боялся появления именно такой формулы, которая могла бы быть значительно действеннее, чем «зеркальные» тезисы Чаадаева...

Возникла ситуация некоторой идеологической растерянности, осложнившаяся еще тремя обстоятельствами.

Во-первых, «шум», произведенный напечатанным «Письмом», не ограничился, по обыкновению, узким кругом интеллигенции. М. И. Жихарев, племянник и душеприказчик Чаадаева, свидетельствует: «Около месяца среди целой Москвы не было дома, в котором не говорили бы про «чаадаевскую статью» и про «чаадаевскую историю»; люди, никогда не занимавшиеся никаким литературным делом, круглые неучи, барыни, по степени интеллектуального развития мало чем разнившиеся от своих кухарок и прихвостниц, подьячие и чиновники, увязшие и потонувшие в казнокрадстве и взяточничестве, тупоумные, невежественные, полупомешанные попы, святоши, изуверы или ханжи, поседевшие и одичалые в пьянстве, распутстве или суеверии, молодые отчизнолюбцы и старые патриоты — все соединилось в одном общем вопле проклятия и презрения человеку, дерзнувшему оскорбить Россию»¹⁶. В этой атмосфере возникли откровенные доносы, посланные «по началству» (Ф. Ф. Вигеля, митрополита Серафима, Д. П. Татищева и др.¹⁷) — и П. А. Вяземский точно заметил однозначность возникшей тактической ситуации: в ней всякое опровержение «было бы обвинением, доносом»... В обстановке такого ажиотажа не могут не определиться и «молодые отчизнолюбцы». 19-летний К. С. Аксаков, правоверный член кружка Станкевича, «старинный собеседник и сомечтатель» отправленного в ссылку Надеждина, констатирует (в письме к М. Г. Карташевской): «Статья, за которую запрещен журнал, наделала ужасно шуму в Москве; не осталось человека, который бы не говорил об ней. Люди самые не литературные, люди, едва знающие грамоте, люди, которые никогда в руки не брали русской книги, — все теперь читают

15 номер «Телескопа», шумят и по большей части негодуют и бранят сочинителя». И тут же — уточняет свою позицию: по его мнению, статью «точно, не следовало помещать» в «Телескопе», ибо она «противоречила всегдашнему его направлению»¹⁸. И тут же, испугавшись, что эту констатацию воспримут как «донос», выстраивает довольно шаткую концепцию «журнала» как «единого организма» и, запутавшись, уточняет, что говорит «не очень складно»...

Показательно, что самого Чаадаева, как личности, в этой накаленной обстановке как бы «не существует». Проницательный Жихарев заметил: «Замечательно, что и правительство, наказывая Чаадаева, не спросило его: «Признает ли он себя или нет автором статьи?» Тогда говорили, что если бы он вздумал от нее отпереться, то поставил бы всех в еще более, в логическом смысле, запутанное положение»¹⁹. Выход из этой «запутанной» ситуации — исключение «несуществующего» Чаадаева из числа мыслящих людей — по закону парадокса только добавил ему авторитета как мыслителю.

Во-вторых, С. С. Уваров, точно «просчитавший» ситуацию и понявший, «что в настоящий момент обсуждение этой диатрибы «Телескопа» только усилило бы зло», вместе с тем никоим образом не мог допустить, чтобы такого рода «диатриба» осталась вовсе безответной. В личном письме к императору он заметил, что «опровержение это требовало бы такта, настолько утонченного, что его нельзя было бы поручить журналистам, писателям»²⁰. Под последними в данном случае понимаются те, чью «ливрейную кокарду никто не принял за отличительный знак мнения» (Герцен): Уварову требовались чаадаевские оппоненты с устойчивой репутацией «либералов». В запланированном «опровержении», естественно, не должен был поминаться «несуществующий» Чаадаев, надлежало лишь выделить «противовес» заданной «диатрибе» и высказать ряд «положительных» оснований. В петербургской печати в качестве такого рода «либерала» выступил молодой А. А. Краевский со статьей «Мысли о России», напечатанной в первых двух номерах «Литературных прибавлений к Русскому инвалиду» за 1837 г. В московской, четыре года спустя, появились программные статьи еще двух «либералов» — М. П. Погодина («Петр Великий») и

С. П. Шевырева («Взгляд русского на образование Европы») — обе были напечатаны в первом номере «Москвитянина» на 1841 г. и навсегда определили дальнейшую репутацию этого журнала. Между тем, показательно, что будущие славянофилы против Чаадаева не выступили, именно это было им впоследствии поставлено в заслугу: «Алексей Степанович Хомяков сию минуту вслед за прочтением статьи готовил на нее, по своему мнению, уничтожающее громовое опровержение. Как только разнеслась весть о наказании, он своему намерению не дал никакого хода, говоря, что «и без него уже Чаадаеву достаточно неучтиво отвечали». Отказать себе в блистательной победе над сильным противником из расчета утонченной деликатности — великодушные малообыкновенные»²¹.

Наконец, третье особенное обстоятельство заключалось в том, что сам Чаадаев 1829 г. (авторская дата «Письма первого», проставленная в «Телескопе»: «1829, Декабря 1-го») уже плохо соотносился с Чаадаевым 1836 года. Между этими датами — европейские революции 1830—1831 гг., продемонстрировавшие крах стародворянской, католической Франции и невольно внесшие изменения в ту стройную историческую концепцию, какая представлена в «Письме», и приведшие к мучительным раздумьям Чаадаева о роли и месте России, о ее будущем предназначении. Раздумья эти наиболее ярко отразились в его переписке с А. И. Тургеневым. Вот фраза из письма Чаадаева от 1 мая 1835 г., как будто она взята из сочинений не Чаадаева, а Хомякова: «Вы знаете, что я держусь того взгляда, что Россия призвана к необъятному умственному делу: ее задача дать в свое время разрешение всем вопросам, возбуждающим споры в Европе» (с. 373). Концепция «предназначения» России детально разрабатывается Чаадаевым. В то самое время, когда бушует «буря» вокруг его «Письма», он сам пишет собственный отклик на «телескопскую» статью: неоконченная «Апология сумасшедшего» (1836—1837), которая вновь перевернула «зеркальную» плоскость опубликованного «Письма», причем — в самом неожиданном направлении²². Эти изменения Чаадаева не были секретом для москвичей (бывавших у него по понедельникам на «утренних съездах» на Басманной), ни для петербургского круга. И,

конечно, для Пушкина.

Знаменитое неотправленное письмо Пушкина к Чаадаеву от 19 октября 1836 г. воспринимается нами преимущественно под знаком той блестящей формулы «уступления», которая завершает пушкинские рассуждения: «..я далеко не восторгаюсь всем, что вижу вокруг себя; как литератора — меня раздражают, как человек с предрассудками — я оскорблен, — но клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество, или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой нам Бог ее дал» (XVI, 393). По своей тональности эта формула близка приведенным выше высказываниям П. Киреевского, но по существу — она несколько не идеологична. И не полемична: под ней мог бы подписаться и сам Чаадаев.

Тем более, что желание «иметь другую историю» нелепо уже по своей сути, что подметил, например, П. А. Вяземский «Что за глупость пророчествовать о прошедшем? Пророков и о будущем сажают в желтый дом, когда они предсказывают преставление света, а тут предсказание о бывшем преставлении народа» (письмо к А. И. Тургеневу, 28 октября 1836. Чаадаев, приложение, с. 533). Опять-таки: угроза «желтого дома» исходит не от правительства, а от оппозиционера (и друга!), и основная вина Чаадаева сводится не к тому, что он свои «пророчества» высказывал, а к тому, что он их напечатал. «Такого рода парадоксы хороши у камина для оживления разговора, но далее пускать их нельзя, особенно же у нас, где умы не приготовлены и не обдержаны прениями противоположных мнений» (с. 533). С Вяземским вполне солидарен и его адресат, выступающий от имени «москвичей»: «Я и сам не на шутку напал на Ч<аадаева>, как скоро узнал, что письмо его напечатано...» (с. 530). Пушкин тоже начинает разговор о чаадаевской «брошюре» с того, что «очень удивился, что она переведена и напечатана» (XVI, 392). Это «удивление» относится равным образом и к «глупости цензуры», и к недалекости самого Чаадаева, столь оплошно перепутавшего «жанры». Ответ Пушкина изначально не «публичен»: он включен в состав интимного письма, написанного по-французски (то есть предназначенного не для «всей Москвы», а в лучшем случае для «избранных» — как, впрочем, и изначально, а не «те-

лескопский» текст самого Чаадаева). Ответ этот и отправлен-то не был не оттого, что Пушкин «убоялся» возможности его перлюстрации (XVI, 176): при подобной возможности «распространения» его «парадоксов у камина» был бы изначально нарушен жанр предлагаемого Чаадаеву *разговора*, исключавшего ненужную в данном случае «публичность».

Ответ Пушкина идеологически и композиционно выстроен вокруг двух основных проблем, поставленных Чаадаевым: Россия в ее прошлом и настоящем. При этом Пушкин соглашается с автором «Письма» как раз в отношении его инвектив по поводу современности: «Действительно, нужно сознаться, что наша общественная жизнь — прустная вещь. Что это отсутствие общественного мнения, это равнодушие ко всякому долгу, справедливости и истине, это циничное презрение к человеческой мысли и достоинству — поистине могут привести в отчаяние» (XVI, 393). В черновом варианте письма эта мысль дана в еще более сильных выражениях (см. XVI, 422)²³.

«Что же касается нашей исторической ничтожности, то я решительно не могу с вами согласиться» (XVI, 393), — заявляет Пушкин. И вовсе не оригинален в этом несогласии: именно «в части русской истории» обрушилось на Чаадаева большинство оппонентов. На прямой противоположности чаадаевским заявлениям строил свои «ответы» Н. И. Надеждин (он намеревался поместить их в «Телескопе» после завершения публикации «Писем»): «Но что значит тысяча лет существования русского имени с тех пор, как Рюрик положил первый камень общественного благоустройства на отдаленнейшем Севере Европы, с тех пор, как Олег двинул этот север на юг и прибил щит русский на стенах гордой столицы древнего мира, с тех пор, как равноапостольный Владимир...» и т. д. вплоть до Николая I (Чаадаев, приложения, с. 534—535). А известный дипломат Д. П. Татищев в pendant Чаадаеву препарировал историю народов Европы (в письме к Уварову): «Где это XV веков единения между христианами Запада? До IX и даже позже, половина Германии, Скандинавия, Богемия, Венгрия были языческими странами... Сравнение народов Запада с греческой империей не заслуживает доверия. Упадок этой страны в эту эпоху — историче-

ский факт, но где та нация, которая имела право презирать византийцев? Беспорядок был в Италии, в Испании; история наследников Карла Великого во Франции — это собрание ужасов» и т. д. (с. 531). Вяземский глубже почувствовал сильную сторону исторических инвектив Чаадаева и заметил почти в славянофильском духе: «...и древность для нас мертвая буква. Все это от других причин» (с. 526).

Пушкин, солидарный с этим ощущением, подчеркивает в своем ответе, что Россия исторически отъединена «от остальной Европы», ибо «у нас было свое особое предназначение», заключавшееся, в частности, в спасении самой «христианской цивилизации»: «Для достижения этой цели мы должны были вести совершенно особое существование, которое, оставив нас христианами, сделало нас совершенно чуждыми христианскому миру, так что нашим мученичеством энергичное развитие католической Европы было избавлено от всяких помех» (XVI, 392). Далее все исторические факты, отбираемые Пушкиным, группируются вокруг проблемы «Россия — Запад». Часто это прямое сопоставление по типу: «Завоевания Рюрика стоят завоеваний Нормандского Бастарда» (XVI, 422). Иногда — сопоставление скрытое (как в рассуждении о греческой и римской церкви в их отношении к «Евангелию и преданиям»).

Показательно, что в этом отборе фактов Пушкин ничуть не умиляется какими-то априорными национальными достоинствами, — но тут же намечает оригинальные историософские параллели, которые, между прочим, очень напоминают позднейшие славянофильские концепции.

«Наше духовенство, до Феофана, было достойно уважения, оно никогда не пятнало себя низостями папизма и, конечно, никогда не вызвало бы реформации в тот момент, когда человечество больше всего нуждалось в единстве. Согласен, что нынешнее наше духовенство отстало. Хотите знать причину? Оно носит бороду, вот и все» (XVI, 393). Это замечание Пушкина прямо предваряет подробные рассуждения на эту тему А. С. Хомякова, высказанные в его французских богословских брошюрах «Несколько слов православного христианина о западных вероисповеданиях», в которых «папизм» и «реформация» противопоставляются «пра-

вославию» именно по признаку изначальной «неподчиненности» последнего юветской власти и устремленности к духовному единению человечества.

Последнее замечание, о «бородатости» современного духовенства, развернуто в черновом варианте пушкинского письма: «Что касается духовенства, оно вне общества, оно еще носит бороду... Оно не принадлежит к хорошему обществу. Оно не хочет быть народом. Наши государи сочли удобным оставить его там, где они его нашли» (XVI, 422). Это рассуждение, в свою очередь намечает основную социологическую антиномию славянофильских публицистических выступлений: «хорошее общество» («публика») — «народ». Согласно исторической концепции К. Аксакова, «зло Петровского переворота» заключалось вовсе не в стремлении к сближению с Европой (это «было и до Петра»), а в том, что «царственный преобразователь» декларировал «исключительное отрицание всего русского» и выделил «безбородые», образованные по инациональному типу, верхние слои общества. Вследствие этого «Россия раскололась надвое», между «хорошим обществом» и «народом» оказалась «разрушена связь понимания»²⁴. Духовенство же заняло между этими двумя материальными и культурными крайностями «среднюю» позицию — что и определило его «бесплодие». Даже в этом сравнении Пушкин рассуждает точно так же: он сравнивает позицию духовенства с ролью «евнухов» (XVI, 422).

«А Петр Великий, который один есть целая всемирная история!» (XVI, 393). И это восклицание Пушкина полностью соответствует славянофильской историософской модели: не случайно оно было детально развернуто в статье М. П. Погодина «Петр Великий» (1840)²⁵. Именно под знаком «всемирно-исторического переворота» (Хомяков) рассматривали 30-летнюю деятельность Петра все славянофилы, неизбежно признавали ее необходимость и то, что «реформа Петра не могла быть случайна» (Ю. Самарин), — и мучались в поисках «отторжения» от ее негативных последствий на новом историческом этапе.

«...правительство все еще единственный Европейец в России. И сколь бы грубо и цинично оно ни было, от него зависело бы стать сто крат хуже. Никто не обратил бы на это ни малейшего внимания» (XVI, 422). А

это наблюдение Пушкина прямо предваряет аксаковскую концепцию «Земли» и «Государства» как двух отделенных друг от друга «стихий», существующих независимо одна от другой и становящихся двумя составляющими воздействия на историческое развитие нации. При этом отделение «народа» от «государственности», имманентное развитие «правительства» рассматривается как изначальное «добро», как необходимая гарантия внутренней свободы общества²⁶.

Эти и подобные «предславянофильские» замечания Пушкина были отнюдь не случайны и должны быть оценены в общем контексте полемики вокруг чаадаевского «Письма». Такая оценка оказывается возможной при сопоставлении исторической концепции пушкинского ответа и упомянутого выше «уничтожающего промового опровержения» А. С. Хомякова.

Долгое время это «опровержение» оставалось неизвестным. Оно сохранилось в составе библиотеки А. И. Тургенева в виде корректурных страниц, предназначенных для журнала «Московский наблюдатель» (1836, ч. 2). Обнаруженная в 1938 г. Я. И. Ясинским, атрибутированная Хомякову в 1950 г. Н. И. Мордовченко²⁷, статья «Несколько слов о философическом письме (напечатанном в 15 книжке «Телескопа») (Письмо к г-же Н.)» была напечатана лишь в 1986 г., и то не у нас, а в Париже (с развернутой атрибуцией и комментариями Р. Темпеста)²⁸. В соответствии с цензурным запретом (и с желанием самого Хомякова, о котором писал Жихарев) она была вырезана из отпечатанных уже книжек «Московского наблюдателя».

Поразительна прежде всего тональность этого «опровержения»: на поверку оно не оказывается ни «уничтожающим», ни «громовым». А. И. Тургенев в письме к Жуковскому и Вяземскому от 24 октября 1836 г. даже назвал его «слабым» (имея в виду не литературную «слабость», а мягкость публицистического отпора) (Чаадаев, с. 530). Для нас, привыкших к расстановке популярнейших идеологических знаков, подобная «слабость» кажется неожиданной, но в конкретной ситуации 30-х годов такая тональность была вполне естественна. Хомяков, как и большинство современников, намекает на неуместность возникшей «публичности», пытается оправдать в глазах правительства некоторые чересчур острые

выводы оппонента и как бы приглашает Чаадаева **вновь** вернуться к «спорам у камина», допускающим «частные» позиции: недаром ответ Хомякова стилизован (как и вызов Чаадаева) под «письмо к г-же Н.» (не к той ли самой «госпоже?»).

И вместе с тем Хомяков, «мягко, но твердо», возражает Чаадаеву буквально по всем пунктам исходного «Письма». Помимо того, что эти возражения Хомякова очень близки пушкинским, они показательны тем, что демонстрируют путь рождения той новой идеологической модели, о которой Н. А. Бердяев писал именно в связи с Хомяковым. Заявив, что «славянофильство — первая попытка нашего самосознания, первая самостоятельная у нас идеология», Бердяев выстраивал такую систему представлений: «До славянофилов, до Чаадаева в России было лишь поверхностное, наносное, не выстраданное западничество русского барства и полуварварского просветительства да официально-казенный национализм, — скорее практика власти, чем идеология. Славянофильскому самосознанию предшествовало явление Пушкина, русского национального гения. Но Пушкин был великим явлением национального *бытия*, а не национального *самосознания*»²⁹.

Тезисы Пушкина, спорящего с Чаадаевым, — это отголоски самосознающего бытия. Тезисы Хомякова (писавшиеся практически одновременно) — это уже элементы строящейся концепции сознания, системы, в которой заострены прежде всего аксиологические показатели.

Пушкин начинает с мысли о том, что у России «было свое особое предназначение». Хомяков тоже начинает с этого, — но конкретизирует: «Положение наше ограничено влиянием всех четырех частей света, и мы — *ничто*, как говорит сочинитель «Философического письма»; но мы — центр в человечестве европейского полушария, море, в которое стекаются все понятия. Когда оно переполнится истинами частными, тогда потопит свои берега истиной общей. Вот, кажется мне, то таинственное предназначение России, о котором беспокоится сочинитель... (Сим., с. 126).

Пушкин пишет о «мученической» роли Руси в деле избавления Европы от татарского нашествия. Хомяков как бы продолжает: «Покуда Русь переносила детские

Болезни, невольно покорствовала истукану ханскому и была, между тем, стеной, защитившей христианский мир от магометанского, — Европа в это время училась у преков и наследников их наукам и искусствам. Всемирное вещественное преобладание падшего Рима оснащалось снова в Ватикане, мнимо преобразаясь в форме духовного преобладания; но это преобладание было не преобладание слова, а преобладание меча, — только скрытого. Русь устояла во благо общее — это заслуга ее» (Сим., с. 130).

Пушкин энергично возражает чаадаевскому тезису об изначальной «нечистоте» источника, «откуда мы черпали христианство». Хомяков тут же выстраивает собственную историософскую концепцию (непосредственно предшествующую его знаменитой антиномии «иранства» и «кушитства»): «Было трое сильных владык в первых веках христианского мира: Греция, Рим и Север (мир тевтонический). От добровольного соединения Греции и Севера родилась Русь; от насильственного соединения Рима с Севером родились западные царства. Греция и Рим отжили. Русь — одна наследница Греции; у Рима много было наследников» (Сим., с. 129).

«Ах, мой друг, — восклицает Пушкин, — разве сам Иисус Христос не родился евреем и разве Иерусалим не был притчею во языцех? Евангелие от этого разве менее изумительно?» (XVI, 392). Хомяков и здесь доходит до формулы, предвещающей его последующие экуменические построения: «Бог не требует ни крови, ни гонений на веру: мечом не доказывают истины. Бог слова покоряет словом. Гроб Господень не яблоко распри; он — достояние всего человечества» (Сим., с. 131).

Пушкин опровергает чаадаевский тезис о «нашей ничтожности» историческими примерами: «разве вы не находите чего-то значительного» и т. п.? Хомяков ограничивается риторическим вопросом: «Виновата ли летопись старого русского быта, что ее не читают?» (Сим., с. 131), — но тут же дает серию заостренных примеров из сферы культуры: «...ни одно царство, возникшее из средних времен, не представит нам памятников XII столетия, подобных Слово Игоря, Посланию Даниила к Георгию Долгорукому и многим другим сочинениям на славянском языке, даже и IX и X столетий ...Прочтите сборник Кирилла Данилова древнейших народных пре-

даний-поэм. У какого христианского народа есть Нестор? у кого из народов есть столько ума в пословицах? а пословицы не есть ли плод пышной давней народной жизни?... Довольно против мнения, что мы ничтожны» (Сим., с. 131—132).

Наконец, Хомяков очень точно определяет логический тип рассуждений Чаадаева и характер возможного опровержения его (и самим Хомяковым, и Пушкиным): «Сочинитель идет от народа к человеку, а мы пойдем от человека к народу...» (Сим., с. 127). Знаменитая пушкинская формула «уступления» (цитированная выше) становится показателем именно второго логического пути рассуждений.

Хомяков идет дальше. Тезисы Чаадаева, заданные в «дедуктивной» форме, он пересматривает в «индуктивном» ракурсе и подробно излагает их со своими комментариями. Таким же способом Хомяков развенчивает чаадаевскую историософию. Чаадаев в «Письмах» интерпретировал историю Западной Европы как процесс развития, в основе которого лежит Провидение и «всемирное разумение» (то есть коллективное сознание человечества). Целью этого развития оказывается единение всех нравственных сил человечества. Но поскольку Россия — это страна, не имеющая, по Чаадаеву, ни своей истории, ни самобытной цивилизации (некая гигантская «страна-исключение»), — то указанный процесс развития к России не приложим. Уловив этот парадокс, Хомяков переносит его на самого сочинителя: «Таким образом, слова господина сочинителя: «Где наши мудрецы, где наши мыслители? когда и кто думал за нас, кто думает в настоящее время?» — сказаны им противу собственного в пользу общую мышления. Он отрицает этим собственную свою мыслительную деятельность. Наши мудрецы! кто за нас думает!» (Сим., с. 129—130).

И тут же предлагается выход из заданного Чаадаевым логического тупика, и искомая формула противостояния как «чаадаевщине», так и «разнузданному патриотизму». Рождение этой формулы как раз и обозначало появление славянофильства: «...сравнение преимущества своего с ничтожеством других делает человека гордым, презрение трогает самолюбие и убивает силы; но религиозное состояние человека не требует породы.

Следовательно, для человеческой гордости и уважения нашего к самим себе — нам нужно родословие народа; а для религии России нужно только уважение ее к собственной религии, которой «святость и могущество проходит так мирно чрез века» (Сим., с. 128).

В поисках «родословия народа» Хомяков в том же 1836/37 гг. начинает работу над «Семирамидой», в которой спор с Чаадаевым был продолжен (и вновь без предлагаемой «публичности»). Уже на первых страницах этого капитального труда упоминается некий «наблюдатель», которому русская жизнь представилась «глубоко, вполне, без возврата искаженной»³⁰. А все содержание «Семирамиды» было попыткой создать тот комплекс исторических и философских наблюдений, которые бы «с безусловностью» доказывали оригинальность и естественность русского (и шире — славянского) пути исторического развития. Эти же проблемы, в конечном итоге, стали основой первых славянофильских споров.

Все эти будущие споры покоились на тех основополагающих «бытийных» наблюдениях, которые высказал в полемике с Чаадаевым Пушкин. Находясь «у истоков» славянофильства, он сумел почувствовать широкие возможности этой, еще не родившейся идеологии и в немалой степени предугадал ее появление и основные направления ее развития.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Историк-марксист. — 1941. — № 1. — С. 87.

² См.: Кошелев В. А. Эстетические и литературные воззрения русских славянофилов (1840—1850-е годы). — Л.: Наука, 1984. — С. 30—31; Цимбаев Н. И. Славянофильство. Из истории русской общественно-политической мысли XIX века. — М.: МГУ, 1986. — С. 72—73.

³ Вопросы литературы. — 1969. — № 7. — С. 143.

⁴ Maller E. Russischer Intellekt in Europäischer Krise; Ivan V. Kireevski (1806—1856). — Köln-Gras: Bohlau, 1966. — S. 95—121.

⁵ См.: Виноградов П. И., П. В. Киреевский и начало московского славянофильства. — Вопросы философии и психологии. — М., 1892. — Кн. 13. — С. 98—126; Riasanovsky N. V. Russia and the West in the teaching of the Slavophiles: A study of romantic ideology. — Cambridge, 1952. — P. 29—31; Christoff P. K. An Introduction to nineteenth-century Russian Slavophilism: A study in ideas. — Vol. 2. J. V. Kireevski. — Mouton, 1972. — P. 46—61.

⁶ Письма П. В. Киреевского к Н. М. Языкову./Ред., вступ. ст. и комм. М. К. Азадовского. — М.; Л., 1935. — С. 42—43.

⁷ Здесь и далее сочинения Чаадаева приводятся по изд.: Чаадаев П. Я. Соч. — М.: Правда, 1989 (в тексте указывается страница издания). «Письмо первое» во всех случаях цитируется по переводу «Телескопа» 1836 г.

⁸ Письма П. В. Киреевского к Н. М. Языкову. — С. 43.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же. — С. 48, 24—25.

¹¹ Пушкинские тексты и отсылки к ним приводятся (с указанием тома и страницы) по изд.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 1—16. — М.; Л.: АН СССР, 1937—1949.

¹² См о ней в комментариях Л. Б. Модзалевского: Пушкин. Письма. — М.; Л.: Academia, 1935. — Т. 3. — С. 334—336.

¹³ Пушкин в письмах Карамзиных 1836—1837 гг. — М.; Л.: АН СССР, 1960. — С. 128, 278.

¹⁴ См.: Цимбаев Н. И. «Под бременем познания и сомнения...» (Идейные искания 1830-х годов). // Русское общество 30-х годов XIX в./Мемуары современников. — М.: МГУ, 1989. — С. 5—47.

¹⁵ Хомяков А. С. О старом и новом. Статьи и очерки. — М.: Современник, 1988. — С. 340—341.

¹⁶ Жихарев М. И. Докладная записка потомству о Петре Яковлевиче Чаадаеве. — Русское общество 30-х годов XIX в. — С. 99—100. См. также: Свербеев Д. Н. Записки. — М., 1988. — Т. 11. — С. 396.

¹⁷ Русская старина. — 1870. — № 2. — С. 162—164; № 3. — С. 291—293.

¹⁸ ИРЛИ, 10604, XV с. 1, лл. 112 об. — 113 об.

¹⁹ Русское общество 30-х годов XIX в. — С. 100, примечание.

²⁰ Символ (Париж). — кн. 16, 1986. — С. 122—123. Публикация Р. Темпеста по материалам ИРЛИ.

²¹ Русское общество 30-х годов XIX в. — С. 104, примечание.

²² См. об этом: Гершензон М. П. Я. Чаадаев. Жизнь и мышление. — СПб., 1908; Философов Д. В. Слова и жизнь. Литературные споры новейшего времени. — СПб., 1909. — С. 236—244; Лебедев А. Чаадаев. — М.: Мол. гвардия, 1965; Тарасов Б. Чаадаев. — М.: Мол. гвардия, 1986; Mc. Nally R. T. Chaadayv and his friends. Tallhassee. — Florida, 1971.

²³ См.: Шаховской Д. Два выстрела. — 30 дней, 1937, № 2; Эйдельман Н. Пушкин и Чаадаев. — Россия (Russia), 1988, № 6.

²⁴ Аксаков К. С. Полн. собр. соч. — М., 1861. — Т. 1. — С. 43—49.

²⁵ См.: Погодин М. Историко-критические отрывки. — М., 1846. — С. 333—364.

²⁶ Аксаков К. О внутреннем состоянии России (Записка, представленная Александру II в 1855 г.) — Русь, 1881, № 26. — С. 6—7.

²⁷ См.: Очерки по истории русской журналистики и критики. — Л.: ЛГУ, 1950. — Т. 1. — С. 376, примечание.

²⁸ Темпест Р. Неизданная статья А. С. Хомякова. — Символ (Париж). — 1986. — № 16. — С. 121—134. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

²⁹ Бердяев Н. А. С. Хомяков. — М.: Путь, 1912. — С. 2.

³⁰ Хомяков А. С. Полн. собр. соч. — М., 1990. — Т. 5. — С. 128.

В. С. БАЕВСКИЙ

ИЗ ПРЕДЫСТОРИИ ПУШКИНСКОЙ ЭЛЕГИИ «ПОГАСЛО ДНЕВНОЕ СВЕТИЛО...»

1

Посвящаю эту работу светлой памяти профессора Б. Я. Бухштаба, с которым мы ее подробно обсуждали в августе 1976 г. Я не думаю, что место каждого стихотворения в историко-литературном процессе непременно представляет собой историко-литературную проблему. Но «Погасло дневное светило...» — явление особое, и мы с Б. Я. Бухштабом пришли к мнению, что его традиция заслуживает более пристального изучения, чем это делалось до сих пор. Напомню, что Б. В. Томашевский дважды говорит о том, что именно этой элегией начался русский романтизм.

Среди разных подходов к изучению романтизма: исследования философских корней, социального значения, жанрового своеобразия, языковых, стилевых, стиховых особенностей, эстетической теории — важное значение имеет аспект тематический. Насколько показателен он может быть, в первом приближении видно из следующего примера. Тематика, почерпнутая из античности, с большой долей вероятности связывается с классицизмом; «скандинавская» или «восточная» экзотика, европейское средневековье соотносятся с романтическим движением; темы, заимствованные из круга повседневной жизни, соответствуют реализму.

Выявить темы и мотивы, свойственные романтическому движению и сравнительно мало распространенные вне его, проследить их эволюцию — значит прикоснуться к самой сердцевине проблемы. Конечно, тему желательно брать не отвлеченно, но в ее философском, эстетическом осмыслении и одновременно в совокупности поэтических приемов. Можно напомнить список романтических тем (разумеется, открытый): увядающий цве-

ток, опадающие листья, самоубийство обманутой девушки, буря, кладбище, любовь к мертвецу, прощание с отчизной, возвращение на родину, плавание (особенно в бурную погоду), горы, пещера; сюда же относится несколько временных тем, в первую очередь «никогда» (и вообще крайностные темы, как «всегда», «полночь», «вечность»).

Б. В. Томашевский пишет о стихотворении «Погасло дневное светило...»: «Именно в этой элегии мы встречаем те темы, которые в значительной степени характеризуют лирику южного периода, а также и замысел первой южной поэмы "Кавказский пленник,,». В первую очередь Томашевский выделяет тему пересмотра жизненного пути, воспоминаний, которая станет органичной для всей поэзии Пушкина, затем указывает темы разочарования в дружбе, «потерянной младости», внутренней неудовлетворенности как «болезни века»¹.

Необходимо выделить еще одну важную тему этой элегии — тему плавания. Оформлена она своеобразно: по-видимому, плавание совершается в тихую погоду, но странник призывает бурю. Позже эта ситуация возникнет в «Парусе» Лермонтова. Тема плавания нередко связана с прощанием с отчизной; это же мы видим в элегии Пушкина. Темой плавания «Погасло дневное светило...» подключается к мощной предромантической и романтической традиции и, в свою очередь, дает мощные импульсы развитию и продолжению этой традиции.

2

Источником темы плавания в европейской литературе является, по-видимому, «Одиссея». Море, океан в мифологических представлениях — важнейшая часть вселенной наряду с небом и землей. Наряду с этим мифологема моря, океана претворяет представления о времени и вечности, а также о других абстракциях, таких как человеческое сознание, одиночество, свобода. Река — путь жизни, стержень вселенной, синонимичный мировому дереву. Плавание по морю и по реке — это прохождение жизненного пути с его бурями и опасностями. Часто вступление в реку обозначает начало жизненно важного дела, переправа через реку — совершение такого дела. Поскольку река часто отделяет мир живых от мира мертвых (у древних греков — Лета),

переправа через реку может обозначать смерть² (отметим попутно, что богатая мифологическая семантика реализована в главе «Переправа» книги Твардовского «Василий Теркин»). Все эти интенции, как и некоторые другие, нашли воплощение в «Одиссее» и последующей литературе странствий.

Обратимся к русскому и, в необходимых случаях, западноевропейскому романтическому движению. Здесь различается плавание под парусом и на веслах. Плыть под парусом — значит быть отданным на волю ветров и волн. Жизнь с ее опасностями аллегорически соотносится с плаванием под парусом в бурю по безбрежному океану или между скалами — таковы, например, «Пловцы» Языкова.

Смело, братья! Ветром полный
Парус мой направил я, —
Полетит на скользки волны
Быстрокрылая ладья!

Облака бегут над морем,
Крепнет ветер, зыбь черней,
Будет буря, — мы поспорим
И помужествуем с ней.

(«Пловец» («Нелюдимо наше море...»), 1829)

Воют волны, скачут волны!
Под тяжелым плеском волн
Прям стоит наш парус полный,
Быстро мчится легкий челн
И расталкивает волны,
И скользит по склонам волн!

(«Пловец» («Воют волны, скачут волны!...»), 1839) *

Подобные рассуждения встречаем у Печорина в «Герое нашего времени» и у Чичикова — в «Мертвых душах» (где романтические штампы в устах нечистого на руку дельца вызывают заданный комический эффект).

Если стихотворения Языкова представляют героиче-

ский аспект темы, то наряду с этим романтизм знает и вполне благополучное плавание под парусом, например, у раннего Тютчева («Восток белел. Ладья катилась...»). Даже трагический «Воздушный корабль» Цедлица — Лермонтова успешно минует бури, тайные мели и скалы.

Плавание на веслах имеет вроде бы более направленный и надежный характер, что отражено, например, в «Варвике» Саути — Жуковского. Но «Два голоса» Тютчева дают пример иллюзорной целеустремленности плавания на веслах, а в «Арионе» Пушкина мореплаватели используют и парус, и весла и все-таки терпят крушение.

Из привычных образов под влиянием мифологических следов в сфере бессознательного выдающиеся поэты создают аллгорию, в которой бурное море соотносится с неукротимой личностью. Вяземский был близок к такому пониманию, когда писал А. И. Тургеневу 11 октября 1819 г.: «Для Байрона океан — та же жизнь: в земной жизни ему тесно, душно»⁴. «К морю» Пушкина разрабатывает параллели Наполеон — Байрон — океан — автор; «Нет, я не Байрон, я другой...» Лермонтова — параллели Я — Байрон — океан.

Плавание под парусом одинокого поэта, призывающего бурю, потому что бурный океан один близок его душе, прочь от родной земли — таков опорный тематический комплекс элегии «Погасло дневное светило...»

В России предвещавшие пушкинскую энегию темы и мотивы возникают и накапливаются в атмосфере предромантических веяний, легкой поэзии.

Аллегория жизнь — бурное море была излюбленной у М. Н. Муравьева («Жалобы Дидоны», «Ода шестая», «Неизвестность жизни», «Письмо к А. М. Брянчанинову...» и др.). Едва ли не Муравьеву принадлежит заслуга утверждения этой темы в русской поэзии на грани третьей и последней четверти XVIII в. Он же неоднократно проводит тему благополучного плавания сквозь бури к мирной гавани («Ода» 1772 г., «Жалобы Дидоны»), показательную для предромантизма и «антонимичную» центральной теме высокого романтизма (идиллия vs Weltschmerz). За Муравьевым следуют Карамзин, Батюшков, Жуковский.

«Берег» Карамзина (не позже 1802 г.) открывается жатреном:

После бури и волнения,
Всех опасностей пути,
Мореходцам нет сомненья
В пристань мирную войти⁵.

Далее выясняется, что бурное море — это жизнь, покойная пристань — смерть. Батюшков пишет «Любовь в челноке» (не позже 1810), Жуковский — «Пловца» (1811); в 1814 г. Жуковский выполняет перевод баллады Саути «Варвик» с драматическим плаванием в бурю по реке в челне. К началу 1810-х гг. тема плавания в бурю при аллегорическом соотношении плавания с жизнью становится общим местом. Часто она разрастается, входит в основные мотивы стихотворения и подчиняет себе весь сюжет; иногда локализуется в отдельном тропе (например, «У Волги-реченьки сидели...» или «Умиравший Тасс» Батюшкова).

Обратим внимание на то, что тема плавания разрабатывалась именно карамзинистами, но не поэтами противоположного лагеря. Когда в период становления этой темы, в 1810 г., С. А. Ширинский-Шихматов пишет «Возвращение в отечество любезного моего брата князя Павла», он не вводит тему плавания и счастливого возвращения там, где она, казалось бы, неизбежна. Воистину не пишут то, что видят, а видят то, что пишут. Карамзинисты осознали тему плавания в качестве одной из центральных и видели ее даже там, где речь шла о жизни и смерти, а реального плавания не было. Архансты ее не осознали и обходили даже тогда, когда речь шла о реальном плавании.

На рубеже XVIII—XIX вв. тема плавания приобретает и более близкое высокому романтизму оформление. Например, П. А. Словцов в «Дополнении к вчерашнему разговору» (1796) пишет о расставании с пристанью, о галлюте, помчавшимся по зыбям, о парусе, наполненном попутным ветром. В 1-й песне «Бовы» Радищева (1799—1802) мы видим полупародийную разработку темы, предвосхищающую «Паломничество Чайльд-Гарольда» Байрона. Герой Радищева отплывает с попутным ветром и под гусли поет грустную прощальную песнь.

По датировке Ю. М. Лотмана, между 1815 и 1818 гг. написано стихотворение близкого к «Арзамасу» и со- сланного на Урал А. И. Мещевского «Пловец»⁶. В нем описано плавание по бурным волнам жизни; перед ги- белью героя появляется тень «девы-цвета» и спасает его. Близость некоторых мотивов и образов позволяет предположить влияние «Тени друга». Этой элегией от- крывается двойной, 17—18 номер «Вестника Европы» за сентябрь 1816 г., она вряд ли могла остаться незаме- ченной Мещевским. Тогда *terminus post quem* для его «Пловца» может быть отодвинут до осени 1816 г.

Однако здесь всюду нет еще сопоставления героя с морем и противопоставления его остальному миру. Ре- шающий сдвиг произошел под влиянием Байрона. По- этому вопрос о том, когда именно и в какой мере рус- ские поэты, прежде всего Батюшков и Пушкин, позна- комились с творчеством Байрона, приобретает немалое значение.

3

Обычно считается, что Батюшков познакомился с поэзией Байрона в самом конце 1810-х гг. Так, И. М. Се- менко пишет: «В частности, вскоре после издания „Опытов“, произошло и его литературное знакомство с Байроном»⁷ («Опыты в стихах и прозе» вышли в ок- тябре 1817 г.). И в другом месте: «С поэзией Байрона Батюшков познакомился по итальянским переводам во время своего пребывания в Неаполе»⁸ (в Неаполе Ба- тюшков жил с февраля 1819 г. до конца 1820).

6 и 7 января 1820 г. А. И. Тургенев сообщает И. И. Дмитриеву и Вяземскому о письме Батюшкова из Ита- лии. Там, по словам Батюшкова, стихи Байрона пере- водят и читают с жадностью. Тургенев подчеркивает, что то же самое происходит и в России⁹. Действитель- но, ряд фактов это подтверждает. Так, Козлов в 1819 г. переводит прозой на французский язык «Абидосскую невесту»; Вяземский с восхищением постигает Байрона в Варшаве и делится своими восторгами с петербург- скими друзьями (об этом далее). Именно в 1819 г. Ба- тюшков выполнил первый поэтический перевод Байро- на на русский язык: отказавшись от спенсеровой стро- фы, он замечательными стихами передал строфу CLXXIII и начало следующей из песни IV «Паломниче-

ства Чайльд-Гарольда» («Есть наслаждение и в дикости лесов...»). По нашим предположениям, именно к 1819 г. относится недоработанное переложение строфы СХХIII той же песни IV «Паломничества Чайльд-Гарольда» (с попыткой сохранения формы спенсеровой строфы), выполненное Грибоедовым¹⁰.

Именно к концу 1810-х гг. имя Байрона приобрело всеевропейскую известность и славу.

Однако у себя на родине Байрон прославился в 1812 г., после выхода в свет двух первых песен «Паломничества Чайльд-Гарольда». И вскоре Батюшков оказался в атмосфере, подверженной облучению байроновской поэзией. С апреля 1812 г. он начал службу в Императорской публичной библиотеке, где стал сослуживцем С. С. Уварова. Уваров же наряду с Дашковым был первым русским человеком, узнавшим стихи Байрона, почувствовавшим его масштаб и заговорившим о нем в России. Ему принадлежит и первое дошедшее до нас, закреплённое в переписке, упоминание Байрона в России — в письме к Жуковскому от 20 декабря 1814 г.¹¹. В 1814 г. Батюшков две недели провёл в Англии. То была пора наивысшего расцвета прижизненной славы Байрона у себя на родине¹². Английского языка русский поэт не знал, в Англии его опекал Д. П. Северин. Батюшков общался и с немногими англичанами, которые знали французский язык. С одним из них он имел долгую беседу, в которой англичанин выражал грусть по поводу того, что надолго покидает милое отечество... Когда в октябре следующего, 1815 г., возник «Арзамас», Батюшков оказался в среде лучших в России знатоков английской культуры, романтической поэзии, Байрона — Уварова, Блудова, Северина, Дашкова, Жуковского.

На барке по пути из Англии в Швецию Батюшков написал элегию «Тень друга». Ряд стихов, особенно в начале, очень похож на стихи стансов Чайльд-Гарольда из песни первой «Паломничества».

Adieu, adieu! my native shore
Я берег покидал туманный Альбиона

Fades o'er the waters blue;
Казалось, он в волнах свинцовых утопал

The Night-winds sigh, the breakers roar
Вечерний ветр, валов плесканье

And shrieks the wild sea-mew.

За кораблем вилася Гальциона
И тихий глас ее пловцов увеселял.

Некоторые английские стихи отзываются в русском тексте дважды. Так, *The Night-winds sigh, the breakers roar*, кроме указанного выше соответствия, имеет еще параллель в стихе Батюшкова

Но ветров шум и моря колыханье.

Эпитет «туманный» из элегии Батюшкова, не имеющий эквивалента в стансах Чайльд-Гарольда, соответствует словосочетанию *the dim twilight* из строфы XIII песни первой «Паломничества», непосредственно предшествующей стансам¹³. Число подобных сближений можно было бы увеличить.

Оценивая «Есть наслаждение и в дикости лесов...», Н. В. Фридман заметил: «В вольном переводе из Байрона проявилось выдающееся мастерство Батюшкова как создателя морских пейзажей (такое мастерство называется и в элегии Батюшкова «Тень друга», где есть даже текстуальные совпадения с его вольным переводом из Байрона; например, образ «говор валов» находим в обоих произведениях»¹⁴. Тонкое наблюдение. «Тень друга», как и «Есть наслаждение и в дикости лесов...», отражает байроновские темы, образы и мотивы; отсюда и сходство двух текстов Батюшкова между собой.

Конечно, «Есть наслаждение...» — это перевод, в котором оригинал передается последовательно, стих за стихом, хотя и с известной свободой; «Тень друга» — оригинальное произведение Батюшкова, содержащее ряд совпадений и сближений со стихами Байрона; здесь большая разница. Можно осторожно предположить, что во время пребывания в Англии в 1814 г. Батюшков через посредников соприкоснулся с «Паломничеством Чайльд-Гарольда» и испытал его воздействие. Оно сказалось на элегии «Тень друга». За нею последовали «На развалинах замка в Швеции» (июнь или июль 1814) и «Песнь Гаральда Смелого» (1816), вольно перелагавшие других авторов, но содержавшие и стихи,

ориентированные на «Тень друга». Опыт «Тени друга» отчасти отразился и в «Тавриде». Можно утверждать, что с 1814 г. Батюшков пребывал в кругу тем, идей, образов песни первой «Паломничества Чайльд-Гарольда», чем и был подготовлен его приход к увлечению Байроном в 1819 г.

Как видим, Батюшков воспринял Байрона, прежде всего, в связи с темой плавания. Для поэта островной Англии она естественна и неизбежна. Русские поэты восприняли ее вместе со всем романтическим ореолом.

4

Вячеслав Иванов в статье «Байронизм как событие в жизни русского духа»¹⁵ показал, что встреча поэзии Байрона с русской культурой стала значительным явлением философско-религиозной мысли, предопределила постановку проблем достойного бытия человека, свободы воли, веры в личного, живого Бога. Согласно В. Иванову, во времена Пушкина и Лермонтова поэзия Байрона была воспитательной силой русского духа. Когда же Пушкин встретился с поэзией Байрона?

Акад. В. М. Жирмунский связывает начало увлечения Пушкина поэзией Байрона со знакомством с Н. Н. Раевским (младшим) летом 1820 г.¹⁶ Сведения о том, что Пушкин под руководством Н. Н. Раевского читал по-английски Байрона в Гурзуфе летом 1820 г., содержатся в воспоминаниях Е. Н. Раевской, однако там нет утверждения, что поэт в то время только узнал Байрона¹⁷. Отметим еще одну неточность: Пушкин познакомился с Н. Н. Раевским ранее, в лицейские годы в Царском Селе.

Б. В. Томашевский пишет, что ко времени написания элегии «Погасло дневное светило...» (ночь с 18 на 19 августа 1820 г.) Пушкин вряд ли настолько проникся чтением Байрона, чтобы произвольно ему подражать¹⁸. Помету «Подражание Байрону» он объясняет стремлением поэта обезопасить себя от нападков критики — упреков в подражательности его элегии.

В. В. Набоков утверждает, что Пушкин впервые познакомился со стихами Байрона в бледных и искаженных прозаических переводах А. Пишо и Е. де Саль на французский язык летом 1820 г. во время путешествия в Пятигорск и в Пятигорске¹⁹.

У всех трех авторов можно заметить стремление (вероятно, невольное) преуменьшить влияние Байрона на Пушкина, чтобы не нанести ущерба представлениям о самобытности Пушкина. Подход В. Иванова представляется более убедительным: соприкосновение русского гения с плодами творчества английского гения имело важнейшее значение для становления именно русского самосознания.

Давно известен источник, который был обойден В. М. Жирмунским и Б. В. Томашевским и недооценен В. В. Набоковым. Как было сказано ранее, в разгар своих свободолобивых мечтаний Вяземский живет в Варшаве, находит поляка, владеющего английским и французским языком, и этот человек переводит Вяземскому фрагменты «Паломничества Чайльд-Гарольда» прозой на французский язык (Вяземский, мать которого была ирландка, английского языка не знал). Вяземский пересылает стихи Байрона в французских переводах или в собственных переводах с французского на русский (т. е. через язык-посредник) друзьям в Россию, сопровождая их восторженными комментариями. Две темы привлекают внимание Вяземского в первую очередь. Одна — свободолобие Байрона; другая, с нею связанная, — бегство из Отчизны, в которой нет свободы²⁰. Уже в 1819 г. гигантская фигура Байрона соединяется в сознании Вяземского с обликом юного Пушкина: «Я все это время купаюсь в пучине поэзии: читаю и перечитываю лорда Байрона, разумеется, в бледных выписках французских. Что за окала, из коей бьет море поэзии! Племянник читает ли по-английски? Кто в России читает по-английски и пишет по-русски? Давайте его мне сюда! Я за каждый стих Байрона заплачу ему жизнью своею» (письмо к А. И. Тургеневу от 11 октября 1819 г.)²¹. «Племянник» — Александр Пушкин, в отличие от дядюшки Василия Львовича. А. Пушкин с самого детства пребывал в сфере влияния А. И. Тургенева, и нет ни малейшего сомнения, что письма Вяземского с обширными выписками из Байрона и восторженными отзывами были ему хорошо известны.

Прозаический перевод «Абидосской невесты» на французский язык, выполненный И. И. Козловым в 1819 г., знали Жуковский, Вяземский, братья Тургеневы. Через них с Козловым познакомился А. Пушкин, и

исследователь прав, предполагая, что А. Пушкин был знаком с переводом Козлова²². Невозможно себе представить, что А. Пушкину осталось неизвестным письмо Батюшкова из Италии, полное восторгов по поводу Байрона, упомянутое выше.

Таким образом, есть все основания утверждать, что знакомство Пушкина с поэзией Байрона произошло в Петербурге в 1819 г. через посредство петербургских (Уваров, Козлов), варшавских (Вяземский), итальянских (Батюшков) источников.

Теперь мы полнее видим соотношение «Погасло дневное светило...» и «Паломничества Чайльд-Гарольда». Написав «Погасло дневное светило...», Пушкин поспешил послать текст А. И. Тургеневу и Вяземскому. В ранней молодости Пушкин нередко писал стихи, отвечая ожиданиям старших авторитетов и как бы сдавая им экзамен на овладение определенным жанром и стилем, кругом идей и образов. «Воспоминаниями в Царском Селе» он сдал экзамен на овладение жанром оды (предромантической по стилю!) Державину — экзамен в буквальном смысле слова. «Городком» был блестяще сдан экзамен Батюшкову, Жуковскому, Вяземскому на овладение жанром дружеского послания, стилем «легкой поэзии». «Вольность» — в известном смысле отчет о системе идей, почерпнутых в доме Н. И. Тургенева, — сочетание гражданского пафоса, теории общественного договора, дворянской революционности. Первое послание к Чаадаеву («Любви, надежды, тихой славы...») возвращает старшему другу в поэтической форме почерпнутые от него убеждения и надежды. Таким же образом «Погасло дневное светило...», с определенной точки зрения, отчет перед Вяземским и А. И. Тургеневым в овладении идеями, образами, стилем Байрона. По получении пушкинской элегии А. И. Тургенев запросил Вяземского, знаком ли он уже с нею. Вяземский ответил 27 ноября 1820 г.: «Не только читал Пушкина, но с ума сошел от его стихов. Что за шельма! Не я ли наговорил ему эту Байронщизну:

Но только не к брегам печальным
Туманной родины моей...»²³

Наконец-то Вяземский имеет возможность процитировать прекрасные русские стихи, несущие те мысли

Байрона, которые еще недавно должен был приводить в прозаическом французском переводе. «Племянник» оправдал надежды. Правда, Вяземский не удержался и от упрека; зачем Пушкин, выразив байроновское разочарование, не передал его революционности? Вяземский еще не осознал, что гений Пушкина входит в сложный, плодотворный кризис, который от юношеского свободолюбия, веры в близкую революцию, через романтическое разочарование, приведет к историзму, объективности, поискам национальных устоев и свободы внутренней, к реализму.

В ответе Тургенева Вяземскому от 8 декабря 1820 г. содержится указание на то, как Пушкин, не зная в ту пору английского языка, мог воссоздать Байрона порусски, опираясь на французские и русские переводы и комментарии друзей: «Пушкин угадает все, что захочет»²⁴.

В свете приведенных фактов и мнений современников Пушкина приходится пересмотреть мнение Томашевского о том, что в «Погасло дневное светило...» Пушкин не подражает Байрону. Томашевский говорит, что можно усмотреть лишь одно текстуальное сближение пушкинской элегии и песни Чайльд-Гарольда из первой песни поэмы:

Nor care what land thou bear'st me to,
So not again to mine.

Неси меня, корабль, носи к пределам дальным < . >
Но только не к брегам печальным
Туманной родины моей.

(Томашевский цитирует по первой публикации элегии). В действительности общих образов и мотивов значительно больше, так что Вяземский был прав, увидев в элегии «Байронщизну», и сам Пушкин имел основание дать указание «Подражание Байрону». Покажем несколько сближений.

Adieu, adieu! my native shore
Fades o'er the waters blue;
The Night-winds sigh, the breakers roar <...>
Yon Sun that sets upon the sea <...>

Погасло дневное светило;
На море синее вечерний пал туман <...>
Волнуйся подо мной, угрюмый океан

But not my mother earth.
Но только не к брегам печальным
Туманной родины моей.

Let winds be shrill, let waves roll high <...>
Волнуйся подо мной, упрямый океан.

For I have from my father gone <...>
Я вас бежал, отечески края <...>

And have no friend <...>
Я вас бежал, питомцы наслаждений,
Минутной младости минутные друзья <...>

For who would trust the seeming sighs
Of wife of paramour?
И вы, наперстницы порочных заблуждений <...>
И вы забыты мной...

With thee, my bark, I'll swiftly go
Athwart the foaming brine;
Nor care what land thou bear'st me to,
So not again to mine.

Лети, корабль, носи меня к пределам дальным
По грозной прихоти обманчивых морей,
Но только не к брегам печальным
Туманной родины моей <...>²⁵

Следует отметить — это тоже говорит о силе влияния Байрона — что еще один стих много лет спустя отразился в «Осени»:

The sails were fill'd, and fair the light winds blew.
И паруса надулись, ветра полны <...>²⁶

5

Закончим несколькими замечаниями общего характера.

В самом общем измерении жизнь и творческая биография Пушкина складываются из двух частей. С возрастной точки зрения это юность и зрелость. Психологически юность — время горьких опытов сердца, ухода из родительского дома, из семьи, бытия вне быта. В плане философском юность — период рационализма и атеизма в духе французского Просвещения XVIII в. С точки зрения общественно-политической это время ре-

волюционных устремлений и надежд. Наконец, в плане литературном — предромантизм; гениальный ученик усваивает все существенное из мировой и русской литературы; Жуковский, два десятилетия идущий во главе русской литературы, признает его победителем.

Зрелость Пушкина проходит под знаком стремления построить свой дом, свою семью. Никакие философские системы теперь, по-видимому, не владеют сознанием поэта, его мирозерцание широко, независимо, динамично и всеобъемлюще. Это период движения от неверия к вере. Вл. Соловьев указывает, что Пушкин пришел вполне к христианским убеждениям, но не научился подчинять им свои страсти («Судьба Пушкина»). Место политических систем молодости заняли совсем другие взгляды: требование полной независимости от любой власти — царя или народа в равной степени — во имя внутренней свободы духа. В литературном плане период зрелости приходится определить как реализм, создавая, сколько при этом следовало бы сделать дополнительных и пояснений...

Теперь скажем о хронологических границах двух периодов. Первый завершается в середине 1820 г. Второй начинается в середине 1824 г.

Между ними — четыре года кризиса, мучительной борьбы с самим собой, переоценки всех ценностей — и одновременно создания элегий от «Погасло дневное светило...» до «К морю», поэм от «Кавказского пленника» до «Цыган», формирования целого литературного направления высокого романтизма. Если в юности Пушкин был известен сравнительно немногим как надежда русской литературы, а в зрелости настолько опередил свое время, что оказался, при исключительной своей известности, обречен на непонимание даже самыми близкими людьми, даже самыми тонкими критиками, то именно в годы южной ссылки к нему пришла огромная слава первого и несравненного русского поэта. Именно здесь началась и далеко продвинулась работа над «Евгением Онегиным». Вообще был подготовлен переход Пушкина к зрелости — а вместе с Пушкиным и всей русской литературы, а вместе с нею — и всего русского общества.

А начался этот плодотворнейший кризис встречей Пушкина с Байроном на фоне большой традиции европейской и русской поэзии, сочетающей темы бегства с

родины, плавания, порыва к безграничной свободе, разочарования в возможности счастья. Так раскрывается перед нами событие в жизни русского духа, о котором писал Вячеслав Иванов. Таков самый общий смысл элегии «Погасло дневное светило...».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Томашевский Б. В. Пушкин. Кн. 1. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. — С. 388—389.

² Ad de Vries. Dictionary of Symbols and Imagery. Amsterdam; London: North-Holland Publ. Company, 1981. P. 387; Lexikon der Antike. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1987. S. 409, 520; Мифы народов мира. — М.: Сов. энциклопедия, 1982. — Т. 2. — С. 374—376.

³ Языков Н. М. Стихотворения и поэмы. — Л.: Сов. писатель, 1958. — С. 191, 234.

⁴ Остафьевский архив князей Вяземских. — СПб., 1899. — Т. 1. — С. 330.

⁵ Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. — М.; Л.: Сов. писатель, 1966. — С. 286.

⁶ Поэты 1790—1810-х годов. — Л.: Сов. писатель, 1971. — С. 710.

⁷ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. — М.: Наука, 1977. — С. 471.

⁸ Батюшков К. Н. Опыты... — С. 575.

⁹ Остафьевский архив... — СПб., 1899. — Т. 2. — С. 5.

¹⁰ Баевский В. С. «Прости, Отечество!» Грибоедова — «Из Байрона»? // Рус. литература. — 1980. — № 2.

¹¹ Маслов В. И. Начальный период байронизма в России. — Киев, 1915. — С. 23.

¹² Алексеев М. П. Из истории английской литературы. — М.; Л.: ГИХЛ, 1960. — С. 359.

¹³ The Works of Lord Byron. Vol. 2. Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1866. P. 11; Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе... С. 222.

¹⁴ Фридман Н. В. Поэзия Батюшкова. — М.: Наука, 1971. — С. 229.

¹⁵ Русская мысль. — 1916. — № 5. — С. 94—96.

¹⁶ Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. — Л.: Наука, 1978. — С. 32.

¹⁷ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. — М.: Художественная лит., 1974. — Т. 1. — С. 217, 488.

¹⁸ Томашевский Б. В. Пушкин... С. 388—389.

¹⁹ Eugene Oegin... with a Commentary by Vladimir Nabokov. Vol. 2. Princeton University Press, 1981. P. 159.

²⁰ Остафьевский архив князей Вяземских. — СПб., 1899. — Т. 1. — С. 354. — СПб., 1899. — Т. 2. — С. 170—171 и др.

²¹ Остафьевский архив... Т. 1. — С. 326—327.

²² Гликман И. Д. И. И. Козлов // Козлов И. И. Полн. собр. стихотворений. — Л.: Сов. писатель, 1960. — С. 12.

²³ Остафьевский архив... Т. 2. — С. 107.

²⁴ Остафьевский архив... Т. 2. — С. 118.

²⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 16 т. 1948. — Т. 2. — Кн. 1. — С. 146.

²⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. ... Т. 3. Кн. 1. 1948. — С. 321. Напомним, что Алексей Н. Веселовский указывал, что Байрон стал «властитель наших дум» в 1819—1820 гг. (Западное влияние в новой русской литературе. — М., 1906. — С. 158). Стих батюшковского переложения из Байрона 1819 г. «Шумы же ты, шуми, огромный океан!» справедливо считается предшественником рефрена пушкинской элегии: Гершензон М. О. Статья о Пушкине. — М.: ГАХН, 1926. — С. 122; Виноградов В. В. Стиль Пушкина. — М.: ГИХЛ, 1941. — С. 407—408. В двух работах уже приводились факты, свидетельствующие, что Пушкин познакомился с поэзией Байрона в 1819 г.: Бродский Н. Л. Байрон в русской литературе // Лит. критик. — 1938. — № 4. — С. 114—119; Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1813—1826). — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. — С. 251.

Э. В. СЛИНИНА

СТИХОТВОРЕНИЕ «БЕСЫ» В КОНТЕКСТЕ БОЛДИНСКОЙ ЛИРИКИ 1830 ГОДА

Стихотворение «Бесы», написанное осенью 1830 года, отличается редкой напряженностью мысли и чувства; и слово, и ритм выражают предчувствие беды, «мутную тревогу. Сопоставляя дату стихотворения и его характер, комментаторы заметили странное несоответствие. Стихи написаны 7 сентября, ранней осенью, но говорится в них «о зиме и тревоге»¹.

На фоне естественно музыкальной пушкинской лирики это стихотворение поражает каким-то неживым, «механическим» ритмом, особенно в первом стихе:

Мчатся тучи, вьются тучи...².

Четырехстопный хорей, здесь столь ритмически четкий и динамичный, задает тон звучанию всего стихотворения. Атмосфера враждебности по отношению к человеку всего происходящего создана в первую очередь ритмически. Нечто колдовское есть в этом, заклинательном, механизме стиха. Можно предположить, что самим шаманским ритмом наговаривается или под его воздействием рождается фантастический сюжет балладного стихотворения. «Бесы» — баллада, с ярко выраженным личностным и сильным лирическим началом. В первой строфе лирический повествователь признается:

...Страшно, страшно поневоле...

и тем самым мотивирует затем переключение нашего сознания в область балладно-сказочную.

Балладой о путнике и ямщике назвал стихотворение «Бесы» Н. В. Измайлов; замечают и признают фольклорные мотивы в «Бесах» почти все, кто обращал вни-

мание на это стихотворение. Назвать «Бесы» балладой есть основания: и некоторая, хотя и лирически ослабленная сюжетность, и динамика, и глубокий лиризм.

Баллада драматизирована: события увидены и восприняты не одним, а двумя героями, путником и ямщиком, поэтому главное в событии сначала определяет их диалог, а затем — лирические признания путника. Вначале создается впечатление, что бесы — лишь игра воображения перепуганного ямщика, только его видение. Главный герой, путник, поддается бесовскому наваждению не сразу, сопротивляется его разум, здравый смысл. Но оказывается, он все же готов увидеть то, что пугает ямщика. Драматизм мгновения усиливается лейтмотивным повтором:

Мчатся тучи, вьются тучи...

Вскоре и путник признается:

Вижу: духи собралися...

Бесовское кружение захватило его, и ритм стиха, и нервное напряжение слов передают озноб страха и смятения.

Герой определенно пытается перевести страшное впечатление в план бытовой, привычный; к примеру, отрезвляюще реально сравнение «будто листья в ноябре»:

Бесконечны, безобразны,
В мутной месяца игре
Закружились бесы разны,
Будто листья в ноябре...

Пользуясь точным пушкинским словом, сказанным им об «Аде» Данте, герой «предает осязанию» кружение бесов, сравнивая их с ноябрьскими листьями. В сказке о Балде, тоже болдинской и почти одновременно написанной, в системе фольклорной, иронической свободы бесовская нечисть воплощена в смешном и жалком бесенке. Автор иронически играет материалом. Но здесь — иначе. Герой лишь делает попытку смягчить происходящее, объяснить его хотя бы предположительно мотивами иронически сказочными:

Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж выдают...

И бытовое, и сказочно-ироническое осмысление оказываются неоправданными: бесовское действие не поддается ни здравому смыслу, ни иронии. Ужас и страх хотя и ослаблены, но лишь на мгновение.

Вместе с тем стихи построены так, что невозможно до конца решить, является ли рассказанное реальностью, или это ночное, полуосознанное видение во время метели. Было бы легче, яснее и автору, и читателю, если бы бесы оказались сновидением. Но автор не дарит нам утешительной радости пробуждения, как в «Светлане» Жуковского или как хотя бы в сне Татьяны. Автор или не хочет, или, скорее, не может перевести происходящее в область сколько-нибудь знакомых представлений, бытовых, фольклорных, литературных. Пушкинское точное зрение и редкостный слух сталкиваются с бесовской неясностью, неопределенностью. Он не может до конца, проясненно ни рассмотреть их, ни расслышать («...Бесконечны, безобразны...», «Что так жалобно поют?..»). Бесовская сила не имеет образа, мутно расплывчата.

Остается с большой долей уверенности считать, что лирический герой на самом деле непосредственно встречается со злом, с иррациональными силами, которые вызывают в нем тяжелое чувство тоски и смятения. Может быть, «Бесы» — одно из немногих, если не единственное пушкинское стихотворение, где герой не преодолевает внутреннее смятение, и нет ему надежды вырваться из жуткого бесовского хора:

Мчатся бесы рой за роем
В беспредельной вышине,
Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне...

Построением стихов создано символическое кольцо, круг замыкается. Герой вместе с ямщиком оказались в замкнутом круге беды. Зловещий смысл имеет и трижды повторенная, ритмически и по смыслу ключевая картина: тучи, луна, снег, небо и ночь. Сама природа в ночном круженье метели, как на странно, служит или подчиняется бесовской силе.

В последней строфе в третий раз повторяется, вну-

шается впечатление от ночной метели, и оно вступает в прямую смысловую параллель с бесовским роем:

...Мчатся тучи, выются тучи...

...Мчатся бесы рой за роєм...

В концовке бесовское круженье относительно локализовано («в беспредельной вышине»), бесовская нечисть окружила героев и на земле, и заслонила небо. В этих условиях вопросы потерявшегося героя остаются без ответа и на ответ не рассчитаны.

В «Бесах» отражен момент столкновения сознания с темной и злой силой, момент внутренней борьбы с собственным страхом. Смятение ума и души не преодолены, но поэтическая логика стихов устремлена к внутренней самозащите. С неприязнью и обостренным вниманием герой пытается рассмотреть, расслышать, понять бесовское наваждение. В эти минуты для него само время остановилось; его дух и разум подавлены одиночеством.

Стихотворение это символично в первооснове. Но символику «Бесов» чаще всего, к сожалению, сводят к простейшей аллегории, к тезисам назидательным, а то и вульгарно-социологическим. Предлагаются прямолинейные и одновременно фантастичные истолкования. В «Бесах» видели и декабристскую тему, и проблему судьбы России, и «веру в народную Россию» (Г. П. Макогоненко)³; и космический «вихрь мировой бессмыслицы» (Д. Д. Благой)⁴. Аллегорический смысл удалось обнаружить даже в упоминании коней, которые спасают человека в метель и тем якобы выявляют «пушкинский оптимизм» (Г. П. Макогоненко). Особую роль видят некоторые авторы и в мотиве бесовской жалобы: говорят о «страдании» самой природы, сострадательно рассуждают даже о мучениях бесов («они сами есть воплощенная мука»)⁵. Станным образом удается при этом поставить знак равенства между природой и бесами.

С. С. Аверинцев в статье о символе говорит о том, что «смысл символа нельзя дешифровать простым усилием рассудка, в него надо «вжиться»⁶. Символ оценен им, пользуясь словом поэта, как «образ мира, в слове явленный»: символ поэтому, утверждает ученый, имеет «бесконечную смысловую перспективу»⁷. Соглашаемся

с этими теоретическими выводами и будем считать, что символика пушкинских «Бесов» не может быть сведена нами ни к какому рациональному тезису. Возможно лишь воспринять характер поэтического момента в жизни поэта, в котором содержится множество смыслов, наплывающих друг на друга, нерасчлененных. Они, эти смыслы, соединяются в образ поэтического сознания и определяют положение поэта в мире, но сплавлены в одном поэтическом моменте, одном из мгновений его жизни. В письме из Болдина по поводу предстоящей женитьбы поэт произносит вполне символические слова, хотя прикрепляются они к сиюминутным событиям: «...человек мыслящий беспокоен и волнуем будущим» (X, 308).

Пушкинистами замечено, что время создания «Бесов» очень близко к времени рождения «Элегии» («Безумных лет угасшее веселье...»). Комментаторы Н. Я. Эйдельман и В. И. Порудоминский говорят об их «тревожном соседстве»⁸.

Предчувствие вмешательства сил зла и разрушения в человеческую судьбу воспринимается в лирике Пушкина особенно драматично потому, что поэт не позволяет себе иллюзий и самоутешения. В болдинской «Элегии» совсем другая, по сравнению с «Бесами», внешне спокойная, почти эпическая интонация, характерная для пятистопного ямба:

Минувших лет угасшее веселье... (III, 178).

Сознание героя здесь оказалось непосредственно перед открытой дверью в будущее:

Мой путь уныл: сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море...

Открывается просторный горизонт, и метафора моря-грядущего полна печали, смутная и неутешительная. Но интонация речи к концу стихотворения становится уверенной и настойчивой, мысль выражает надежду на преодоление зла, разум и душа устремляются к высшим жизненным ценностям:

Но не хочу, о други, умирать:
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать;
И ведаю, мне будут наслажденья...

Поэт решает довериться Провидению в надежде на возможное и желанное равновесие мысли, страдания, творческой радости и любви. В «Элегии» усилием духа побеждает в поэте надежда, и состояние наплывающей на душу безысходности все-таки не безысходно.

Родственно «Бесам» и другое болдинское лирическое размышление, «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы». Родство мы устанавливаем не по внешним совпадениям, временным и локальным, такое сближение часто оказывается случайным («Зимняя дорога», «Зимний вечер», «В поле чистом серебрится...»). В изучаемом тексте главное даже не в мотивах зимнего пути, и тем более не в какой-либо цели пути. Важнее внутреннее состояние поэта, столкнувшегося со злой, чужеродной силой.

Близость болдинских стихотворений внутренне сложнее, их родство в общей духовной атмосфере. Странное заглавие «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» настраивает на восприятие явлений, рожденных условиями, выпадающими из привычной нормы (ночь, бессонница). Шепоты и шорохи ночи воспринимаются как тайные знаки, имеющие неявный смысл («смысла я в тебе ищущу») или как сигналы неизвестного языка («темный твой язык учу»). Но мы слышим при этом голос внутренне свободного человека, бросающего вызов иррациональности. Образы и живые, и полуфантастические («парки бабье лепетанье», «жизни мышья беготня») обступают героя внешне почти так же, как странный хоростовод в «Бесах». Подвижные, зыбкие и отчетливо звучащие, они выражают драматизм внутреннего состояния: и тревогу, и неясное чувство вины перед собой, и смутные предчувствия неизвестного. Герой испытывает себя, он призывает эти странные ночные силы к общению, не зная сколько-нибудь определенно, что они такое — добро или зло. Столкнувшись с тайной, он, почти как сказочно-мифологический персонаж, искушает судьбу. Повторяем: здесь поэт свободен, и напряжение психологическое, и дерзость вызова только усиливают и углубляют представление о человеке, владеющем собой и своей свободой. Вопросы поэта обращены к высшей тайне существования. Душа его переживает смятение, но смятение в эти минуты поэтически

прекрасно, потому что в нем нет и следа ожесточения или растерянности.

Между тем в «Бесах» мы сталкиваемся с моментом иного смятения. И разница очень заметная: в «Бесах» герой определенно знает, с какими силами он имеет дело.

Символичны в «Бесах» и мотив дороги, и сбивающая с дороги метель, зимняя буря. И буря, и дорога в русской лирике всегда были активно значимы, и всегда, с большей или меньшей условностью, вызывали представление о бесконечности пространства и времени, о драматизме пути. Путь и дорога притягивают к себе время и пространство, их символика безгранична. В декабристскую эпоху мотивы пути-судьбы и мотивы бури были, скорее, аллегорическими и содержали иносказание о гражданском служении и политической буре. В таком ключе прочитывается, к примеру, пушкинский «Арион». Но «Бесы» создают другую символику.

В письмах и статьях Пушкина встречаем не однажды метафорическое слияние слов «бури судьбы». Для Пушкина это была характерная поэтическая фразеология его времени. Поэтому стихотворение «Бесы», с его тревогой, ночной метелью, ночной дорогой, может быть поставлено рядом со многими стихотворениями 30-х годов, с их мыслью о бурях и страстях, о драматизме жизненного пути («Дорожные жалобы», «Я возмужал среди печальных бурь...», «Туча», «Не дай мне бог сойти с ума...»). При некотором усилии обобщающей мысли и объединяющего взгляда на лирику 30-х годов, она вся может быть воспринята как стихи о пути и судьбе, как большое смысловое единство. «Бесы», таким образом, во многих отношениях характерное стихотворение начала 30-х годов. Характерное, но и единственное, особенное.

По наблюдению Н. В. Измайлова, в «Бесах» передано состояние человека, «одинокого и захваченного вихрем пустой и мертвящей жизни»⁹. Согласимся с мыслью об одиночестве героя. Но нам очень важно увидеть, что бесовский рой у Пушкина не имеет прямого отношения к жизни, даже самой «пустой и мертвящей». Бесы у Пушкина чужеродны поэту, чужеродны природе, красоте и ценности жизни, они иной мир, со своими странными событиями и невидными «законами». Поэт

задает вопросы о бесовском действе, но ответа на них не ожидает, его разум отказывается проникать в область отталкивающе чуждую, в антимир. «Бесы» и «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», и тем более «Элегия», по внутреннему смыслу противоположны. В «Бесах» позиция поэта — понять отказываюсь, в «Стихах, сочиненных ночью...» и в «Элегии» — «понять хочу». В «Бесах» герой словно бы теряется от бес-силія перед злом, страх тормозит его сознание и чувство. Самообладания он не теряет, но отворачивается от увиденного. Заметим далее, что само его смятение может быть названо созидающим: лирическое развитие текста предсказывает, предчувствует более цельное духовное состояние. Поэт отвергает бесовское действо, которое для него равно несвободе. В «Бесах» герой оказывается у бездны на краю и до конца стихотворения на краю этой бездны остается:

...Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне ..

И все же слабая надежда на преодоление зла сохраняется. Как ни странно, она подсказана опять-таки ритмически. К концу стихотворения подчеркнуто простой и однообразный ритмический рисунок достигает кульминационного предела: поэтически герой уже готов освободиться от динамичного, механистичного бесовского кружения. В том, как поэту удалось замкнуть и завершить балладное действо, есть возможность увидеть зло уже со стороны, отделить себя, выйти из круга. Герой пушкинской лирики не может оставить нас без такой надежды: на нас при этом естественно и сильно действует обаяние авторской личности, и весь контекст его лирики.

Вопреки сложившимся и несколько стандартизованным рассуждениям о Протее русской поэзии, в философской критике XX века высказана мысль о трагизме пушкинского восприятия жизни. С. Л. Франк говорит следующее «...его исповедание личной жизни и судьбы никогда не есть простое субъективное признание (...), а всегда преображено мудростью, слито с познанием объективной закономерности жизни», «глубокий трагизм и пессимизм пушкинского жизнечувствия, пронизывающий всю его поэзию, не заражает среднего чита-

теля так непосредственно, как признания субъективных поэтов, и часто совсем не замечается»¹⁰.

Трагическое жизнечувствие предполагает некоторый духовный предел, за которым следует катарсис. Ничего общего с вульгарным оптимизмом такое состояние ума и души не имеет. В многослойном и многообразном духовном мире Пушкина, замечает далее С. Л. Франк, было «острое чувство трансцендентности, потусторонности». «Я дерзаю утверждать, — пишет он, — что у Пушкина есть нечто вроде философии трагизма человеческой жизни»¹¹.

Следуя выводам философа, в «Бесах» мы сталкиваемся с выражением трагического жизнеощущения, с выражением чувства трансцендентности и с пониманием «одинокости в мире глубин человеческого духа»¹².

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Болдинская осень. Стихотворения, поэмы...//Сопроводительный текст В. И. Порудоминского и Н. Я. Эйдельмана. — М.: Молодая гвардия, 1974. — С. 27.

² Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 10-ти томах. — М.: Наука, 1962—1965. — Т. 3. — С. 176. Далее цитируется по этому изданию с указанием тома и страницы.

³ Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы. — Л., 1974. — С. 99—102.

⁴ Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). — М., 1967. — С. 479.

⁵ Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»//Система пейзажных образов в поэзии. — М., 1990. — С. 177.

⁶ Аверинцев С. С. Символ//Краткая литературная энциклопедия в 9-ти томах. — М., 1962—1978. — Т. 6. — С. 826.

⁷ Там же, с. 828.

⁸ Болдинская осень..., с. 28.

⁹ Измайлов Н. В. Лирические циклы в поэзии Пушкина конца 20—30-х годов//Очерки творчества Пушкина. — Л., 1975. — С. 224.

¹⁰ Франк С. Л. О задачах познания Пушкина//Пушкин в русской философской критике. — М., 1990. — С. 442—443.

¹¹ Франк С. Л. Светлая печаль. — Там же. — С. 469.

¹² Там же. — С. 472.

«ПОДРАЖАНИЕ ИТАЛЬЯНСКОМУ» И ЕГО ИСТОЧНИКИ

В последний год жизни Пушкин написал сравнительно немного стихотворений. Большинство из них было закончено летом 1836 года на Каменном острове. Среди них — «(Подражание итальянскому)» (22 июня), «Мирская власть» (5 июля), «(Из Пиндемонти)» (5 июля), «Отцы пустынноики и жены непорочны» (22 июля), «Когда за городом, задумчив, я брожу», (14 августа) и «Памятник» (21 августа). В конце июля Пушкин выбрал четыре стихотворения и пометил их римскими цифрами. Он собирался напечатать их как лирический цикл в журнале «Современник». Пушкинская нумерация указывает, что весь цикл должен был состоять из шести стихотворений:

- I неизвестно
- II «Отцы пустынноики и жены непорочны»
- III «(Подражание итальянскому)»
- IV «Мирская власть»
- V неизвестно
- VI «(Из Пиндемонти)»

Два места, предназначенных для недостающих стихотворений, свидетельствуют о том, что весь цикл принял в голове Пушкина конкретную, законченную форму. Следует заметить, что в июле, когда Пушкин пронумеровал этот цикл, два других стихотворения, «Когда за городом, задумчив, я брожу...» и «Памятник» не были еще написаны¹.

Эти четыре стихотворения объединяет ряд общих признаков. Ни одно из них не является подлинным пушкинским произведением; они полностью или частично основаны на чужом тексте нерусского происхождения. В стихотворении «Отцы пустынноики и жены непорочны...» Пушкин переложил почти дословно византийскую вели-

копостную молитву Ефрема Сирина. «Подражание итальянскому» — вольное переложение сонета итальянского импровизатора Франческо Джиганни «Sorga Iuda», который Пушкин воспроизвел по французскому переводу А. Дешана, «Supplique de Judas dans l'enfer». «Мирская власть» частично основана на тексте Евангелия, а стихотворение «Из Пиндемонти» — вольная импровизация на мотивы стихотворений итальянца Ипполито Пиндемонте («Le Opinioni Politiche»), а также на темы стихотворений Альфреда Мюссе. Все четыре стихотворения — лирические раздумия о соотношении властей, руководящих этим миром². Три смежных стихотворения, «Отцы пустынноики...», «(Подражание итальянскому)» и «Мирская власть», связаны еще более тесно. Они составляют триптих, объединенный темой Страстной недели: Стихотворение «Отцы пустынноики...» с молитвой Ефрема Сирина приходится на дни Великого поста, «(Подражание итальянскому)» приводит нас к Страстной неделе, к предательству Иуды и к его самоубийству (четверг и утро пятницы), а «Мирская власть» воспроизводит сцену распятия и смерти Христа (пятница пополудни). Цикл связан также формально: все стихотворения написаны александрийским стихом, с цезурой после третьей стопы, и чередующимися мужскими и женскими парными рифмами. Я остановлюсь на центральном стихотворении этого триптиха, или «внутренней литургии», как его удачно назвал В. Старк³.

ПОДРАЖАНИЕ ИТАЛЬЯНСКОМУ

- (1) Как с древа сорвался предатель ученик,
- (2) Дьявол прилетел, к лицу его приник,
- (3) Дхнул жизнь в его, взвился с своей добычей
смрадной.
- (4) И бросил труп живой в гортань геены гладной
- (5) Там бесы, радуясь и плеща, на рога
- (6) Прияли с хохотом всемирного врага
- (7) И шумно понесли к проклятому владыке,
- (8) И сатана, привстав, с веселием на лике
- (9) Лобзанием своим насквозь прожег уста,
- (10) В предательскую ночь лобзавшие Христа.

В 1855 году П. В. Анненков определил источник этого стихотворения как сонет об Иуде итальянского поэта-импровизатора Ф. Джанни (1760—1822) ⁴.

Francesco Gianni, «SOPRA IUDA»

Allor che Giuda di furor satollo
Piombò dal ramo, rapido si mosse
L'instigator suo Demone, e scontrollo
Battendo l'ali come fiamma rosse;

Pel nodo che al felon rettorse il collo
Giù nel bollor delle roventi fosse
Appena con le scabre ugne rotollo
Ch'arser le carni e sibillarøn l'osse;

E in mezzo al vampa della gran bufera
Con diro ghigno Satana fu visto
Spiranar le rughe della fronte altera:

Poi fra le braccia si recò quel tristo,
E con la bocca fumigante e nera
Gli rese il bacio, ch'avea dato a Cristo.

(Когда Иуда, насытившись бешенством,
сорвался с сука,
его демон-искуситель подлетел к нему,
взмахивая крыльями, подобными алому пламени,

и за узел (удавки). сжимающей шею злодея,
низверг Иуду в жар раскаленных жерл.
Как только острые когти выпустили Иуду,
его мясо загорелось и зашипели кости.

И среди огромной огнедышащей бури
показался сатана, и жестокая усмешка
разгладила морщины на его гордом челе.

И заключив несчастного в свои объятия,
(он) дымящимися и черными устами
вернул (Иуде) поцелуй, данный им Христу.)

В 1930 г. Б. В. Томашевский убедительно показал, что Пушкин знал сонет Джанни по французскому переводу А. Дешана (1800—1869), к которому были приложены лишь четыре последних стиха итальянского оригинала ⁵.

Antoni Deschamps, «Sonnet de Gianni: Supplice de Judas dans l'enfer».

Lorsqu'ayant assouvi son atroce colère
Judas enfin tomba de l'arbre solitaire,
L'effroyable démon qui l'avait excité
Sur lui fondit alors avec rapidité
Le prenant aux cheveux, sur ses ailes de flamme,
Dans l'air il emporta le corps de cet infâme,
Et descendant au fond de l'éternel enfer
Le jeta tout tremblant à ses fourches de fer.
Les chairs d'Iscairiote avec fracas blutèrent
Sa moëlle rôtit et tous ses os sifflèrent.
Satan de ses deux bras entoura le damné,
Puis, en le regardant d'une face riante,
Serein, il lui rendit de sa bouche fumante
Le baiser que le traître au Christ avait donné.

(Когда Иуда, утолив свое отвратительное бешенство, наконец сорвался с одинокого дерева, страшный демон-искуситель немедленно бросился на него.

Схватив его за волосы, он на огненных крыльях поднял на воздух окаянный труп, и, опустившись на дно вечного ада, он, трепеща, насадил его на железный трезубец.

Мясо Искарюта с треском загорелось, костный мозг жарился и кости шипели. Тут сатана заключил проклятого в свои объятия и, взглянув на него с улыбкой на лице, спокойно, дымящимися устами вернул ему поцелуй, данный предателем Христу).

Б. В. Томашевский сравнил тексты Джанни и Дешана с пушкинским стихотворением. К пронизательным наблюдениям Томашевского я бы хотел добавить несколько собственных замечок. Во-первых, перерабатывая чужой источник на русский лад, Пушкин поступил классической формой сонета, заменив ее 10-строчным стихотворением. Это связано, по-моему, с пушкинским членением адской тематики на три: строки 1—4, 5—7, 8—10. У Джанни и Дешана адская власть была представлена лишь демоном и сатаной. Пушкин прибавил к ним третью силу, бесов, сотворив таким образом в своей мистерии некую «адскую троицу». Хотя все три силы являются проявлением одного принципа, между ними существует определенная иерархия, в соответствии с которой Пушкин распределяет их роли.

Нижнюю ступень занимают «бесы». В своем творче-

стве Пушкин был наиболее оригинален в описании этих существ. Это скорее домашние бесенята, нежели метафизические бесы. Как правило, они исполняют лакейскую службу у сатаны. Их вид, повадки и хохот вносят в пушкинское стихотворение момент гротеска, которого не было у Джанни и Дешана. Однако, несмотря на веселый нрав этих бесенят, нельзя забывать, что они причиняют боль: «Там бесы, радуясь и плеща, на рога/ Приняли с хохотом всемирного врага». Своим происхождением пушкинские бесы обязаны как русскому фольклору, так и европейской классике, Данте, Гете и Гоффману⁶.

Более ответственные задания Пушкин препоручает дьяволу. Дьявол в этом стихотворении имеет мало общего с романтическим демоном-искусителем. Здесь это истинный, в теологическом смысле этого слова, дьявол. В отличие от Джанни и Дешана Пушкин счел излишним снабдить его такими материальными атрибутами, как когти, железный трезубец или огненные крылья. Самое интересное — пушкинский дьявол не причиняет физической боли, его роль духовного порядка: он, не менее не менее, как воскрешает Иуду. Поэтому и язык Пушкина в обращении с ним исполнен достоинства и архаично-затрудненный:

Диавол прилетел, к лицу его приник,
Джнул жизнь в его, взвился с своей добычей смрадной
И бросил труп живой в гортань геены гладной...

На верхушке адской иерархии восседает Сатана. Пушкин изобразил «проклятого владыку», приподнявшегося с престола, во всем величии его сатанинского могущества. Низменный хохот мелких бесов — это эхо высокого веселия, отразившегося на его лице.

В отличие от Джанни и Дешана, введение такой адской тройцы в стихотворение позволяет Пушкину изложить драматические события этой мистерии ступенчато, в три приема, причем всякий раз Пушкин усиливает истязание. В отличие от Джанни и Дешана, у которых Иуда оставался трупом во время испытаний, Пушкин воскресил Иуду. Затем он заменил «железный трезубец» (которого не было у Джанни) менее угрожающими и более привычными русскому воображению «рогами».

Пушкин также избавил Иуду от адского огня: вместо шипения мяса и костей в пушкинском аду раздаётся смех, которого не было ни у Джанни, ни у Дешана. Ослабив пиротехнические эффекты в первых двух эпизодах, Пушкин значительно повышает жар в последнем. У Джанни и Дешана сатана просто целует труп Иуды, пушкинский же сатана «лобзанием насквозь прожигает уста» своего вполне живого ученика. После всех истязаний, которым Иуду подвергли Джанни и Дешан, поцелуй сатаны в конце стихотворения походит более на избавление. У Пушкина же, как правило, берет верх здравый смысл и чувство меры, и если бы Пушкин последовал примеру своих предшественников, у такого обугленного Иуды не осталось бы губ для поцелуя⁷.

Далее всего Пушкин отошел от своих предшественников в дуализме идейного построения своего стихотворения. «(Подражание итальянскому)» построено полностью на приеме оксюморона, с помощью которого Пушкин драматизирует столкновение адской и божественной сил. Самоубийство Иуды, его воскресение, низвержение в преисподнюю повторяют в перевернутом виде таинство распятия, воскресения и вознесения Христа. Но сатана лишен истинного дара созидания. В демиургической гордыне он создает псевдо-божественную мистерию, облекая свой плагиат в атрибуты истинного творения. В этом смысле, Пушкин следует учению православной церкви об Антихристе, лже-Христе, который действует от имени Христа. (По этой же причине сатана у Мильтона цитирует Евангелие.) Возможно, что оксюморон божественного и сатанинского основан на предании, что сатана есть падший ангел, который возжаждал творения (Исайя 14: 11—15, Лука 10: 18, Откров. 12: 9). Но в сатанинском творении все вырождается в свою противоположность: поцелуй становится средством предательства, вознесение оборачивается низвержением, жизнь смертью, награда наказанием, любовь ненавистью.

Противостояние двух сил порождает глубинный смысловой парадокс, которым в стихотворении пронизано все, вплоть до мельчайших его элементов. Отдельные фразы, слова, даже морфемы одновременно принадлежат как бы двум мирам, сатанинскому и божественному. Такие словосочетания, как «предатель ученик»,

«труп живой»; «проклятый владыка», «лобзанием прожег» несут в себе свое собственное отрицание. Применение слов положительной окраски в извращенном контексте уничтожает их священное значение, создавая ощущение гротеска и кощунства. В предыдущем стихотворении «Отцы пустынники...» слово «Владыка» относилось к Богу: «Владыко дней моих!», в «(Подражании итальянскому)» оно применено к «проклятому владыке», сатане. Лицо сатаны называется ликом, т. е. словом, которым называют изображения на иконах. Слово «древо», относящееся к дереву, на котором повесился Иуда, будет применено в следующем стихотворении «Мирская власть» к святому кресту: «животворяще древо». (То же происходит и в противоположном направлении: Отрицательное слово «предатель, предательский» повторится в «Мирской власти» в положительном значении: «Христа, предавшего послушно плоть свою».) По тому же принципу неблагозвучное слово «дхнул» можно воспринять как сатанинское извращение священного значения таких слов, как «дух, душа, вдохнуть» и «вдохновение» (ср.: «И, признак Бога, вдохновенье» в «Разговоре книгопродавца с поэтом»). В пушкинском стихотворении о предательстве слова постоянно передают свое подлинное положительное значение. Этого, теологически глубоко осмысленного поэтического приема не было ни у Джанни, ни у Дешана.

Обратимся к форме пушкинского стихотворения. Было бы вполне естественно ожидать, что в произведении, озаглавленном «(Подражание итальянскому)», доминирующим элементом звуковой структуры будет эвфония. Пушкин любил батюшковские стилизации под итальянскую речь: «Любви И Очи, И ланиты» — «Звуки итальянские! Что за чудотворец этот Батюшков» (ПСС XII: 267). Однако, в пушкинском стихотворении только заглавие «(Подражание Итальянскому)» созвучно батюшковскому идеалу. В отличие от батюшковских зияний гласных, Пушкин нагромоздил в своем подражании итальянскому больше смежных согласных, чем где бы то ни было в своей поэзии. Результат — полная какофония: «КаК С ДЕРЕВА... ДИАВОЛ ПРИЛЕТЕЛ К ЛИЦУ ЕГО ПРИНК, ДХНУЛ ЖИЗНЬ В НЕГО, ВЗВИЛСЯ С СВОЕЙ ДОБЫЧЕЙ СМРАДНОЙ... БРОСИЛ ТРУП ЖИВОЙ В ГОРТАНЬ ГЕЕНЫ ГЛАДНОЙ ...С ХОХОТОМ ВСЕМИРНОГО ВРАГА... К ПРО-

клятому владыке... привстаВ С Веселием... лобзаниеМ
Своим наСКВоЗь ПРОжег уста... В ПРЕдательскую
ночь...» Самое неблагозвучное место стихотворения — это
строки 3—4, в которых дьявол «дхнул» жизнь в Иуду.
Оно состоит из семи групп тройных согласных и трой-
ной аллитерации. К тому же единственная метрическая
«погрешность» в стихотворении (спондей в 3-й строке)
падает как раз на звуковой ублюдок: «дхнул». Можно
сказать, что в «(Подражании итальянскому)» язык
Пушкина опустился в последний, 9-й круг, круг дантов-
ского ада, в «cerchi di Giuda» — «Quell'e» è 'l più
basso loco e 'l più oscuro, /e 'l piu lontan dal ciel che tut-
to gira» (Inferno 9: 27—29). Быть может, что в своем
«(Подражании итальянскому)» Пушкин воспроизвел
прием Данте, который прибегал к какофонии во многих
местах «Ада». Этот прием, который частично выдержан
у Джанни, полностью утрачен во французском переводе
Дешана. Это тем более поразительно, что сам Дешан
был переводчиком Данте. Таким образом, можно заклю-
чить, что пушкинское подражание ближе к итальян-
ской поэтической традиции, чем французский текст, по-
служивший подстрочником.

Наиболее ярко пушкинская изобретательность рас-
крывается в анаграмматическом звуковом плане. Здесь
Пушкин ушел еще дальше от своего подстрочника и под-
линника. В пушкинском стихотворении об аде ряд слов
отзывается именно этим именем: «смерАДной, глАДной,
рАДуясь, хохОТом, прокляТому влАДыке» и, конечно,
«сАТана». Включая заглавие, «ПОДражание итальян-
скому» содержит 8 анаграмм слова «ад». В таких сло-
вах, как «смерАДной, глАДной, прокляТому», мы на-
блюдаем семантический параллелизм между анаграм-
мой и словом, но в словах «рАДуясь» и «влАДыка»
анаграмма идет вразрез со значением слова, пороча его
своим присутствием⁸.

Раскрытие формальной и смысловой структуры сти-
хотворения о предательстве показало, как семантика
измени проникла в мельчайшие единицы текста. В бо-
лее отвлеченном плане стихотворение Пушкина — это
философское размышление о природе зла и о соотно-
шении власти сатаны и Бога. Христианская теология
отвергает манихейский дуализм. Сатана тоже Божие
создание, и, как таковое, обладает свободной волей, по-

рождающей зло. Сатана предал Бога и толкнул человека повторить этот грех. Лобзание, которым сатана награждает своего ученика, превращается в кару, и это, по-моему, происходит вопреки его воле. Роковым образом поцелуй сатаны осуществляет волю высшей власти. Разлад, который сатана попытался внести в божественный строй, оказался лишь временным. Раскрыв внутренний механизм сатанинской субверсии, стихотворение Пушкина утверждает первичность высшей власти: заключительное слово стихотворения об Иуде — «Христос». Отступничество завершилось теодицией.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Каменноостровский цикл обсуждали: Измайлов Н. В. Лирические циклы в поэзии Пушкина 30-х годов // Пушкин: Исследования и материалы. II. — М.; Л., 1958. — С. 7—48; Степанов Н. Л. Лирика Пушкина. — М., 1959. — С. 30—34; Алексеев М. П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...» — Л., 1967. — С. 122—127.

² Е. Г. Эткинд, редактор французского издания Пушкина, напечатал эти стихотворения под условным, но очень метким заглавием: «Les deux pouvoirs». Oeuvres poetiques II/1. Lausanne, L'age d'homme. 1983. — С. 230—232. примеч. с. 399 2-й части.

³ Старк В. П. Стихотворение «Отцы пустыньники и жены непорочны» и цикл Пушкина 1836 г // Пушкин. Исследования и материалы. — X, 1982.

⁴ Материалы для биографии А. С. Пушкина. — СПб., 1855. — С. 312.

⁵ Томашевский Б. В. Мелочи о Пушкине. // Пушкин и его современники. XXXVIII—XXXIX, 1930. — С. 79—81.

⁶ Мы находим этих мелких бесов в ряду стихотворений, а также на пушкинских рисунках к «Сказке о попе и работнике его Балде». В «Набросках к замыслу о Фаусте» (1825) они готовят бал в честь «именин» сатаны. Наиболее резвыми представляет своих «бесов» Пушкин в отрывке «И дале мы пошли» (1832), написанном дантовскими терцинами. Данте тоже пользовался приемом шутильной разрядки перед трагической развязкой: в XXII песни «Ада» происходит драка между чертями. Ср. также смешного черта у Е. Т. А. Hoffmann, «Der dumme Teufel», Serapion Brüder.

⁷ Физическая боль лобзания, прожигающего уста Иуды, которой не было ни у Джанни, ни у Дешана, может быть, тоже навеяна Данте: в последней песни «Ада» сатана кровавой пастью обгладывает голову Иуды.

⁸ В «Евангелии» сказано, что сатана вложил в сердце Иуды предательство (Иоанн 13: 2, 27). Но поскольку нет зла без приятия, небезынтересно заметить, что перевертень слова «ад» это «да». Наиболее отчетливо эта анаграмма выражена в словах «ИУДА» и «преДАтель».

ПЛАН ПОВЕСТИ О СТРЕЛЕЦКОМ СЫНЕ И РОМАНЫ В. СКОТТА

Перед нами набросок Пушкина, состоящий из шести строк и написанный им в 1834—1835 гг. Приводим полностью этот текст по большому академическому изданию, для удобства чтения раскрывая издательские конъектуры и давая в скобках разночтения пушкинской рукописи по тому же изданию:

«Сын казненного стрельца воспитан вдовою вместе с ее сыном и дочерью: он идет в службу вместо ее сына. При Пруте ему Петр поручает свое письмо —

Приказчик (сосед?) вдовы доносит на своего молодого барина, который лишен имени своего и отдан в солдаты. Стрелецкий сын посещает его семейство (посещает ее, офицер) и у Петра выпрашивает прощение молодому барину»¹.

«План повести о стрелецком сыне» сравнительно мало изучался пушкиноведением. Причиной тому не только крайняя его лаконичность, но и отсутствие развернутого исторического комментария. Недавно появившаяся фундаментальная работа В. С. Листова, основанная на изучении прежде всего «Деяний Петра Великого» И. И. Голикова, заполняет этот пробел².

Пользуясь материалами, привлекаемыми Листовым и его обширным комментарием, мы можем попытаться рассмотреть замысел Пушкина в связи с поэтикой романов Вальтера Скотта и осуществить, хотя и весьма условную реконструкцию этого замысла.

Отец главного героя служил в стрелецком войске и, как обычно стрельцы, был, видимо, человеком простого происхождения (Листов, 104). Четыре заметки, предшествующие нашему плану (Ак. 8, с. 430—431) указывают, что стрелец происходил из раскольников («сын старого раскольника»), т. е., в какой-то мере, подтверж-

дают его незнатное происхождение. При этом трудно согласиться с Б. В. Томашевским и поддержавшим его Листовым, что набросок «Сын казненного стрельца..» «возможно.. не имеет отношения к замыслу, с которым связаны первые четыре плана»³. Эти планы, может быть, и бывшие первоначально замыслом самостоятельного произведения, становятся в связи с последним наброском как бы предысторией задуманного романа. Так же как в предысторию этого романа и в детали его сюжета входит оставленный задолго до того «Арап Петра Великого»⁴.

Стрелец (отец героя нашего плана) влюбился в дочь боярина Ржевского, прикинул к заговору и во время стрелецкого бунта спас Ржевского, который обещал выдать за него дочь. Далее идут разные варианты плана, из которых можно понять, что свадьба не состоялась («выдает за него дочь (другую)», «мать торопится и выдает ее за боярина», «мать торопится и выдает ее за думного дворянина» — Ак. 8, с 430). Молодая боярышня, видимо, была выдана за другого. Стрелец, участник заговора, был казнен, вероятно, в кровавой вакханалии, которую устроил Петр I после подавления бунта, когда были казнены тысячи стрельцов.

С очень большой долей вероятности можно предположить, что «вдова» нашего плана и есть дочь Ржевского. Она взяла к себе в дом и воспитала сына человека, который спас ее отца и любил ее самое. Поступок этот требовал от вдовы немалого мужества. Как показывает Листов в своем исследовании, ссылаясь на Голикова, укрывательство родственников казненных было чревато для лиц, дававших убежище, серьезными неприятностями. К 1700 г. относится указ Петра I «О высылке из Москвы остаточных стрельцов и о недержании их никому». По этому указу запрещалось давать пристанище не только стрельцам, но и их женам и детям (Лис. 106).

Эта сюжетная линия, как справедливо заметил Д. П. Якубович, была разработана Пушкиным еще в «Арапе Петра Великого», где героиню зовут Наталья Ржевская, так же, как и в планах, предшествующих «Сыну казненного стрельца», а мальчик взят в дом потому, что «отец его во время бунта спас жизнь» отца Натальи, боярина Ржевского⁵. Не забудем, что «Арап»

к этому времени уже окончательно оставлен Пушкиным и заготовки для него, в том числе сюжетные, вполне могли быть использованы в другом романе.

В «Арапе» трагическую завязку сюжета должна была определить любовь Натальи к сироте, сыну стрельца. Видимо, по замыслу Пушкина, стрелецкий сын и дочь вдовы должны были полюбить друг друга (как Наташа и Валериан в «Арапе»).

Затем следует неожиданный и острый поворот сюжета. Приемыш идет в службу вместо законного сына. Труд Листова позволяет нам прокомментировать эти события. В 1706 году Петр I приказал призвать дворянских детей в военную службу. Указ этот выписан в пушкинской истории Петра дважды (Ак., т. 9, 98, 109), причем в первый раз со специальной отметкой NB⁶: «...недорослей из дворян *укрывающихся* (курсив мой, — М. А.) записывать в службу».

Возможно, уже выписывая этот указ и отмечая его знаком NB, Пушкин думал о будущем историческом романе. (Ср. Листов, с. 106). Таким «укрывающимся» был молодой сын вдовы. Вероятно, речь идет не о трусости молодого человека, а о сознательном нежелании служить царю-преобразователю, нарушителю традиций и устоявшихся норм жизни.

Попробуем теперь реконструировать завязку неосуществленной повести, помня, что это всего лишь неопределенные предположения, но не забывая и знаменитой пушкинской формулы: «Следовать за мыслями великого человека есть наука самая занимательная». Если справедливо наше предположение, что Стрелецкий сын и дочь вдовы полюбили друг друга, то несомненно, что любовь неродовитого приемыша да еще и сына государственного преступника должна была привести в ужас вдову-боярыню. И тут же на нее обрушивалось новое горе: сына насильственно забирали в службу. В этой ситуации молодой герой проявляет большое душевное благородство, разрубая гордые узел. Жертвуя собой, своим счастьем и счастьем любимой девушки, он не только успокаивал приемную мать, но и спасал ее от разлуки с родным сыном, обреченным идти в подневольную службу.

Вместе с тем и сам сын стрельца и пригревшее его семейство тем самым вступают в еще больший конф-

ликт с законом, вернее с самим государем, издающим антигуманные, строгие и несправедливые законы, с точки зрения которых боярское семейство становится врагом государства. Они воспитали в своем доме врага-сироту и уклоняются от обязательной службы. Сам же Стрелецкий сын не только незаконно остался в Москве, но теперь переменяет имя, изменяет свой социальный статус (из человека простого звания становится боярином-дворянином), тем самым превращается в самозванца (Ср. Листов, 106—107).

Следующая фраза: «При Пруте ему Петр поручает...» переносит нас сразу в 1711 год, к неудачному походу Петра I против турок. Из этой фразы следует, что молодой человек лично известен Петру. Как это могло получиться? Заполняя пятилетнюю лакуну в биографии сына стрельца, Листов предполагает, что молодой герой принял участие в Полтавской битве (1709), в преследовании после этой битвы разбитых наголову Карла XII и Мазелы (в пушкинской «Истории Петра» подробно и много раз в деталях упоминается о преследовании разгромленных шведов вплоть до реки Прут, где спустя два года Петр капитулировал перед турками. (См.: Ак. IX, стр. 136, 138—140).

В этих исполненных трудов, опасностей и приключений событиях, видимо, и проявил себя Стрелецкий сын, здесь он, должно быть, и получил офицерский чин и стал лично известен Петру. Он, естественно, принимает участие и в дальнейших боевых действиях, вместе с войском Петра попадает в западню на Пруте, когда царь вынужден был признать свое поражение и согласиться на все условия неприятеля.

Фраза: «При Пруте ему Петр поручает свое письмо...» — показывает, что, по замыслу Пушкина Стрелецкий сын становится одним из ближайших и доверенных лиц Петра I. Именно ему получает Петр отвезти сенаторам письмо-завещание, в котором во имя интересов государства отказывается (или готов отказаться) от власти. В этом письме царь проявляет удивительную силу воли, ясность мысли и хладнокровие: «Уведомляю вас, что я со всею армиею без всякой вины или неосмотрительности с нашей стороны, единственно по полученным ложным известиям, окружен со всех сторон турецким войском, которое вчетверо наших сильнее, и ли-

шен всех способов к получению провианта, так что без особой Божией помощи ничего иного предвидеть не могу, как что со всеми нашими людьми погибну либо взят буду в плен. В последнем случае не почитайте меня царем и государем своим и не исполняйте никаких приказаний, какие тогда, может быть, от меня были бы к вам присланы, хотя бы они и собственной моею рукой были писаны, пока сам я не возвращусь к вам. Если же я погибну и вы получите верное извещение о моей смерти, то изберите достойнейшего из вас моим преемником» (Цит. по Листов, с. 107).

Письмо Петра апокрифично, и Пушкин прекрасно это знал и первый сформулировал: «Штелин уверяет, что славное письмо в Сенат хранится в кабинете его величества при императорском дворце. Но к сожалению анекдот, кажется, выдуман и чуть ли не им самим. По крайней мере письмо не отыскано» (Ак., IX, стр. 271)⁷.

Однако волнующий документ, отвергнутый историком (Пушкин и пишет «к сожалению»), очевидно, должен был найти место в романтическом повествовании, придавая облику Петра дополнительные благородные и самоотверженные черты. Как в «Капитанской дочке» сражающийся Пугачев приобрел черты благородного разбойника, так и в романе о стрелцком сыне Петр выступал не царем, чьи указы «писаны кнутом», а внимательным, добрым и великодушным государем. Стрелецкий сын становился его верным конфидендом, выполняющим сложное, ответственное и опасное поручение: пробраться сквозь неприятельские войска и доставить в столицу документ первостепенной важности.

Анекдот, рассказанный Штелином, содержит некоторые подробности об офицере-посланце, которые Пушкин собирался использовать в своем романе. Так, здесь говорится о большом доверии, которое Петр питал к этому офицеру: «At last, when he thought all was irrecoverably lost, he entered his tent, sat down with great tranquillity, wrote and sealed a letter, and sent for the officer in whom he placed the greatest confidence (*italic is mine, -M.A.*). — «Will you undertake, — said he, — to pass through the enemy's camp, and carry a letter to Petersburg?» — The officer, who was well acquainted with the country, answered in the affirmative, and assured His Majesty that his letter should be delivered. Peter, relying on the word

of this servant, gave him the letter, addressed to the senate, kissed his forehead, and added these words: «Go, then, and God be your guard».

In nine days the officer reached the capital, and delivered his letter to the assembled senate»⁸. Можно не сомневаться, что успех молодого человека привлёк к нему ещё более благосклонное внимание государя.

Второй абзац пушкинского плана охватывает заключительные главы задуманного произведения. «Приказчик вдовы доносит на своего молодого барина...» Эта строка должна быть соотнесена с записью Пушкина в «Истории Петра», под 1711 годом, в которой конспектируется указ самодержца: «Объявить: кто сыщет скрывающегося от службы, или о таком возвестит, тому отдать все деревни того, кто ухоронивался» (Ак. IX, 255, ср. Листов, 108). После этой записи Пушкин ставит двойное nota bene⁹. Эта отметка показывает важность записи для автора. Может быть, она уже тогда предназначалась для использования в будущем романе.

К этой же теме относится и другая запись под 1713 годом: «Прибывшие из Москвы сенаторы донесли Петру, что вопреки указу 1711 года многие дворяне от службы укрываются. Тогда Петр издал тиранский свой указ (от 26 сентября), по которому доносителю, из какого звания он бы не был, отдавались поместья укрывающегося дворянина». (Ак. IX, 326, Листов, 109). Эти записи об указе, который сам Пушкин называет «тиранским», служат ключом к объяснению ситуации, в которую попадает сын вдовы и все его семейство. Разъяснение 1713 года позволяло ввести в действие романа и простолюдина («из какого звания он бы не был»), и Пушкин колеблется между двумя доносчиками: приказчиком, т. е. человеком простого звания, из холопов или дворовых, или соседом, т. е. дворянином, человеком того же круга, что вдова и ее сын, «молодой барин». Поэтому слово «сосед» появляется в плане позднее (надписано сверху) и сопровождается вопросительным знаком.

Передача имени холопу обостряла и без того трагические обстоятельства, в которые попадало благодетельствовавшее Стрелецкого сына семейство. С другой стороны, завладевший имением доносчик, может быть, был и претендентом на руку сестры молодого ба-

рина (например, обещал не доносить, не забирать имения в случае согласия молодой девушки на брак). Таким образом он становился соперником Стрелецкого сына, выступая в той роли, которая была отведена Швабрину в чуть более позднем историческом романе. На такую роль более подходил сосед, негодяй-дворянин, а не холоп-приказчик. Тогда становятся понятны колебания Пушкина и вопросительный знак возле слова «сосед».

Как бы то ни было, положение людей, которые благодетельствовали стрелецкого сына, становилось критическим. Нищие, находящиеся во власти бывшего раба или жестокого аморального соседа (доносчик), они лишались и единственной опоры в брате и сыне, насильственно отданном в солдаты.

Д. Якубович расширявает последнюю запись пушкинского плана следующим образом: «Стрелецкий сын посещает (ее) его семейство офицером и у Петра выпрашивает прощение молодому барину», — и затем интерпретирует ее: «Приемыш, уже ставший офицером, по просьбе любимой девушки, обращается к Петру, и тот, помня старую услугу, в награду прощает молодого барина»¹⁰. К сказанному следует только добавить, что стрелецкий сын, естественно, получает прощение и за свой, вызванный благими и благородными намерениями, обман: присвоение чужого имени.

Думается, что этой счастливой развязкой и должен был закончиться роман. Листов, однако, предполагает, что роман мог завершиться трагически, т. к. вмешавшийся в дело Петр мог бы захотеть женить Стрелецкого сына на другой и мог бы тем самым погубить его счастье и разрушить его любовь, как это могло бы произойти в «Арапе», где навязанная Петром женитьба должна была разрушить счастье Ибрагима (Листов, стр. 115—118).

Такое предположение ни на чем не основано. Во-первых, Ибрагим никого не любит (графиня Д. взяла себе нового любовника и забыта им), он сам, добровольно, женится на Наташе, которая ему нравится и которая (о чем он не знает), к несчастью, любит другого. Во-вторых, скорее, в уме Пушкина должна была возникнуть ориентация не на старый, а на новый, уже задуманный роман (первые планы «Капитанской дочки»

относятся к 1832 году). Там Маша Миронова выпрашивала прощение жениху у императрицы Екатерины II, здесь жених спасал семью невесты, испрашивая прощение у императора Петра I. Получалось как бы зеркальное отражение:

Маша — Екатерина II — жених
Стрелецкий сын — Петр I — невеста

Наконец, и это, может быть, самое главное, тема прощения виновного, и именно царем, и именно Петром I, сильно занимала Пушкина как раз в это время (он сам был помилован — прощен царем, надеялся на прощение декабристов). В 1835 году, почти тогда же, когда набрасывались планы «Стрелецкого сына», написано стихотворение «Пир Петра Первого»:

...он с подданным мирится,
Виноватому вину,
Отпуская, веселится,
Кружку пенит с ним одну...
И прощенье торжествует,
Как победу над врагом. (111, 351)

Стихотворение оценивалось современниками, как просьба о прощении декабристов¹¹.

Естественно предположить, что такой финал и рисовался воображению Пушкина как счастливое завершение, *happy end*, исторического романа, сюжет которого был исполнен острых приключений и трагических происшествий.

Восстановив по возможности содержание задуманного произведения, можно попытаться наметить некоторые точки сближения этого замысла с романами Вальтера Скотта. Разумеется, обладая лишь несколькими строчками чернового плана мы почти не можем говорить о сходстве мотивов и о сюжетных параллелях. Речь в основном пойдет о поэтике скоттовского романа и принципах его построения.

.. Замысел пушкинского романа возникает на основе

глубокого и тщательного изучения исторических материалов. Если «Арап Петра Великого» вырос на семейных преданиях и, создавая его, Пушкин опирался лишь на семейный архив да на талантливые очерки Корниловича, то замысел романа о стрелцком сыне набирается автором, давно и плодотворно изучающим эпоху. Памятником этого труда остаются сотни страниц пушкинских конспектов и размышлений¹². Ход работы здесь примерно такой же, как и в случае с «Капитанской дочкой»: когда художественные замыслы и исторические изучения идут почти параллельно и исторический труд предшествует появлению художественного текста.

Подобное отношение к истории как к тщательно изучаемому фону, становящемуся фундаментом исторического романа, характерно для художественной манеры Скотта, впервые в истории литературы соединившего в единое целое историю и художественный вымысел. Подчеркнутое декларирование правдивости и даже научности художественного текста становится важнейшим признаком художественной манеры Скотта. Он сообщает о своих научных разысканиях в обширных предисловиях и пространных примечаниях. И дело здесь не только в декларациях. Все романы Скотта проникнуты (часто обманчивым) ощущением подлинности, исторического правдоподобия, о чем предшественники Скотта нисколько не заботились. Осуществление романтического принципа *solog local* приводит Скотта к созданию широких исторических полотен, которые воспринимаются современниками как подлинные картины жизни далекого прошлого (эффект, видимо, похожий на *fact based stories* современной литературы). Достоверности нисколько не мешает введение в текст анахронизмов, недостоверных фактов и даже прямого вымысла. Часто Скотт нарочно обращает внимание читателя на эти неточности в подстрочных примечаниях и предисловиях, тем самым создавая иллюзию полной истинности всего остального.

«Стрелецкий сын», при всей его схематичности, явно обнаруживает основные принципы вальтерскоттовой поэтики. Все наброски планов «Повести о стрелцком сыне» показывают безукоризненное владение историческим материалом и превосходное знание эпохи:

раскольники, стрелецкий заговор, бунт, Софья и ее отношения с Петром, указы Петра, его войны и т. д. и т. п. Пушкинский роман должен был воплотить бурную петровскую эпоху с не меньшей яркостью, чем кровавый мятеж Пугачева отразился в «Капитанской дочке». При этом Пушкин, как и Скотт, нисколько не боялся вводить в роман заведомо вымышленные и не соответствующие действительности факты. Таково апокрифическое письмо Петра с берегов Прута, которое должно было сыграть важнейшую роль в сюжете романа. Кто знает, может быть, Пушкин, на манер Скотта, снабдил бы его скептическим примечанием историка.

Неоднократно отмечалось, что герой Скотта, честный и благородный молодой человек, обычно оказывается между двумя станами врагов и яростных политических противников. В силу своих политических убеждений, личных качеств, свойственной европейцу толерантности, Скотт никогда не делает своего героя фанатиком, слепым приверженцем какой-либо политической доктрины. Его герой отличается гуманностью, терпимостью, он может менять свои политические взгляды, но всегда остается человеком честным, благородным, добрым и порядочным.

Таков, например, Айвенго («Ivenhoe»). Саксонец по происхождению и воспитанию, он принадлежит к покоренному народу, однако становится близким другом короля завоевателей, Ричарда Львиное сердце, принимает образ жизни и обычаи норманов, но никогда не поступается гордостью, чувством собственного достоинства, остается преданным и почтительным сыном отца, разъяренного его «изменой».

Маркем Эверард («Woodstock or the Cavalier») переходит, по своим внутренним убеждениям, на сторону революции и становится приближенным Кромвеля, что не мешает ему спасать своего друга-роялиста, любить дочь другого роялиста, смеяться над фанатизмом своих единомышленников и пр.

Особенно справедливо сказанное в отношении знаменитого романа Скотта «Old Mortality» (в русских переводах, с французского «Шотландские пуритане» или «Пуритане»). Герой этого романа Генри Мортон бесконечно далек от фанатизма, узкой религиозной нетерпимости своих соотечественников-шотландцев, он не

хочет принимать участие в бунтах и восстаниях. Но жестокости и несправедливость англичан заставляют его искренне присоединиться к восставшим. Однако и вовлеченный в борьбу, он стремится избежать ненужных насилий и жестокости, найти разумный компромисс. Примеры подобной позиции протагониста в романах Вальтера Скотта можно приводить до бесконечности. Но уже сказанное позволяет нам обратиться к замыслу Пушкина.

Стрелецкий сын, как Мортон в «Пуританах», по своему происхождению принадлежит к фанатикам-староверам. Религиозная принадлежность его отца сильно занимала Пушкина, и он дважды подчеркнул это в планах («сын старого раскольника», «сватает через мамушку-раскольницу». — Ак., 8, 430). К раскольникам, вероятно, принадлежит и семья, принявшая Сына стрельца: и сваха была раскольница, и принять в семью легче единоверца. Среди стрельцов вообще, как известно, было много раскольников. Хотя, по словам исследователя, версия о создании и бытовании легенды о Петре-антихристе главным образом в старообрядческой среде «не подтверждается»¹³, тем не менее ясно, что именно среди раскольников она получила широкое распространение и всячески ими поддерживалась. См., например, старообрядческое «Сказание о царе Петре истинном и царе Петре ложном»¹⁴ или «Челобитную об антихристе еже есть Петр I»¹⁵. Таким образом, мы можем думать, что стрелецкий сын воспитывался в атмосфере религиозного фанатизма, нетерпимости и, естественно, в ненависти к еретическим западным новшествам петровского царствования. Для староверов Петр был царем-антихристом, немцем, которым басурманы подменили во время заграничного путешествия настоящего царя. Этот антихрист и казнил, вернувшись в Россию, отца героя.

Стрелецкий сын, таким образом, становится похожим на героя «Пуритан» — Генри Мортонна. Отец этого молодого человека, полковник Мортон, сражался на стороне пуритан. Сам Генри чужд всякого фанатизма, однако волею обстоятельств и семейных традиций оказывается в лагере нонконформистов, далеко не разделяя присущей им узости взглядов, сектанства и нетерпимости.

Можно думать, что и Сын стрельца отличался более широкими взглядами, чем его окружение. Может быть, он, как и Мортон, тяготился узостью и ограниченностью окружающей его обстановки и, как герой Скотта, порывался оставить постылый дом, где его удерживала только любимая девушка.

Вместе с тем жизненные обстоятельства Сына стрельца гораздо более острые, напряженные и политически более определенные, чем у Мортонна, который не имеет причин кого-либо ненавидеть. Сын стрельца не может быть врагом царя-преобразователя: ведь Петр I не только резко изменил и изуродовал жизнь русских людей, но и казнил его отца. Жизнь в доме вдовы должна была закрепить и усилить ненависть к новшествам, введенным в России Петром.

Снова нарушается закон и снова подымается волна страха и ненависти к царю, когда, обманывая власть, стрелецкий сын принимает чужое имя, оставляя трепещущих благодетелей в доме, который вскоре им предстоит потерять.

Однако уже в следующей фразе: «...ему Петр поручает свое письмо» — мы видим молодого человека доверенным лицом царя. Вряд ли это искусная маска, личина, притворство. Герой задуманного Пушкиным романа явно благородный, честный и пылкий молодой человек, похожий на молодых героев Вальтера Скотта и представляющий некоторую параллель Петру Гриневу, над образом которого уже задумывается (или работает) в это время Пушкин.

Стрелецкий сын, познакомившись с Петром, видимо, попал под обаяние его могучей личности, проникся величественными идеями гениального преобразователя, и восхищение Петром сменило прежнюю ненависть и мстительные чувства. Молодой человек начинает служить верой и правдой, как верноподданный, законному государю. При этом он ни в малейшей степени не утрачивает ни чувства благодарности к приемной матери, ни привязанности и любви к памяти отца. Он оказывается в положении Гринева, который остается верным слугою царствующей императрицы, верным своему долгу офицером и в то же время испытывает горячее сочувствие и даже сердечную привязанность к жестокому самозванцу.

Таким образом, Сын стрельца оказывается вполне вальтёрскоттовским героем, способным к восприятию «правды» обеих сторон. Он и верный помощник царя, и преданный друг своего будущего шурина, и заступник своей приемной матери, связанной памятью и сердечными привязанностями с врагами царя, и, наконец, сын, чей отец казнен его нынешним покровителем.

Композиционно, насколько мы можем судить, Сын стрельца оказывается в том же положении, что и герои некоторых романов Скотта. Как Айвенго или Квентин Дорвард он близок царю. Как Людовик XI — Квентину, Петр дает Сыну стрельца поручение, похожее на поручение Квентина: пробраться через занятую противником (неприятелем) враждебную территорию.

В. С. Листов, наиболее тщательно проанализировавший план Пушкина, отметил непосредственное, читательское ощущение сходства этого плана с романами Скотта: „Молодые люди (Сын стрельца и молодой барин, — М. А.) как бы меняются жребиями... Такого рода переодевания (в духе Вальтера Скотта) нередки в творчестве Пушкина в 1830-е годы. Вспомним «Барышню-крестьянку», «Анджело», «Дубровского», «Капитанскую дочку»» (Листов, стр. 106).

Действительно, хотя самозванцы в романах Скотта не встречаются (это типично русское явление), но перемена судьбы, подмена одного персонажа другим встречается, хотя и не очень часто, в романах английского писателя. Такова, например, подмена одного брата другим во время свадебной церемонии («Сен-Ронанские воды»), отмечавшаяся исследователями в связи с пушкинской «Метелью». В знаменитом «Роб Рое» положительный, похожий на Гринева и, вероятно, на Сына стрельца Осбалдистон меняется, впрочем, не по своей воле, своим общественным положением со злодеем Рэшли. Король Иаков («Приключения Найджела») появляется в облике приветливого дядюшки на пиру у простого горожанина, а Людовик XI предстает Квентину Дорварду («Квентин Дорвард») при первой встрече зажиточным купцом. Все это могло подтолкнуть воображение Пушкина к мотиву «подмены», который становится ключевым моментом занимательного и напряженного сюжета.

Тема приемыша, неродного ребенка, вырастающего

в чужой семье, тоже не чужда романам Вальтера Скотта. Таков, например, Ричард Мидделмас («Sergeant Daughter», 1827) или Эннот Лайл в романе «A Legend of Montrose». В этой же связи Д. Якубович называет только два романа: «Монастырь» и «Аббат»¹⁶. В первом тема приемыша никак не развивается (в сравнительно бедной семье Гленденингов живет принадлежащая к знатному роду Мери Эвенел, на которой в конце романа женится старший из двух братьев Гленденинг).

Зато второй роман «Аббат» (русский перевод — 1825) действительно содержит ряд любопытных параллелей к пушкинскому наброску. Герой этого романа Роланд Грейм становится приемышем (пажом) хозяйки в богатом замке Гленденингов. Он по рождению принадлежит к католицизму и тайно исповедует эту религию, тогда как его хозяева и большинство шотландцев — протестанты. Вспомним, что и пушкинский Сын стрельца по происхождению связан с расколом (его отец — «сын старого раскольника»). Роланд колеблется в своей преданности католицизму и в конце романа принимает протестантство. По всей вероятности, и стрелецкий сын, связанный с идеологией раскола не только происхождением, но и воспитанием в доме боярыни Ржевской, потом, становясь соподвижником Петра, должен был отойти от раскола.

Рональд Грейм, как это обычно происходит с молодыми героями Скотта, оказывается между двух огней. Его хозяин сэр Гленденинг поддерживает существующее правительство и регента. Грейм послан к заточенной в замке Марии Стюарт в качестве пажа. После некоторых колебаний, связанных с его религиозными сомнениями, он решительно принимает сторону прекрасной королевы и помогает ее побегу.

Сын стрельца против своих убеждений начинает служить Петру. Центральный эпизод пушкинского плана — Прутская западня, почти плен. Сын стрельца совершает подвиг, помогая Петру в этих трудных обстоятельствах.

Наконец, есть еще одна ситуация в этом романе Скотта, на которую стоит обратить внимание. Брат девушки, в которую влюблен Роланд, решительно отвергает всякую мысль о браке своей сестры с неизвестным

проходимцем. Не возникала ли подобная же ситуация в пушкинском романе? Брат, «молодой барин», противился чувству молодых людей. Тогда великодушие и самопожертвование Сына стрельца придавало характеру этого молодого человека дополнительную глубину и значительность.

Следует также отметить, что финал задуманного романа тоже ведет нас к Вальтеру Скотту. Мы уже отмечали несомненную связь этого финала с финалом «Капитанской дочки» (встреча Маши Мироновой с Екатериной II), который, как это уже давно и прочно установлено, восходит к соответствующим главам романа «The Heart of Mid-Lothian» (в русском переводе «Эдинбургская темница»): храбрая Эффи Динс запрашивает помилование для своей сестры у королевы Каролины.

Финал повести о сыне стрельца, очевидно, напоминает финал «Капитанской дочки»: сын стрельца запрашивает у царя помилование семье своей невесты. Видимо, развязки обоих романов как-то соединялись в творческом сознании Пушкина, и это вело к ассоциации с «Эдинбургской темницей» не только «Капитанской дочки», но и Повести о Сыне стрельца.

Таким образом, сюжет повести о Сыне Стрельца строился, как обычно у В. Скотта, вокруг любви молодого человека и прекрасной девушки. Преодоление препятствий, мешающих этой любви, завершает сюжет обычным для Вальтера Скотта happy end.

Наконец, в задуманной Пушкиным повести, несмотря на невероятную лаконичность плана, мы легко можем проследить использование знаменитого приема Вальтера Скотта для изображения реальной исторической личности. Такой исторический герой (Ричард, Львиное сердце, Кромвель, Людовик XI и мн. др.) всегда отодвигается Скоттом на периферию исторического повествования, в центре которого действует молодой влюбленный герой. Реальная историческая личность, не высвеченная пристальным вниманием автора, приобретает тем самым в глубине романного текста дополнительную рельефность. Если в «Арапе Петра Великого» Петр грозил местами заполнить все пространство литературного повествования, то в задуманном романе Пушкин, видимо, собирался изобразить великого преобразователя России совсем по-вальтерскоттовски.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 17 т. — М.; Л.: Изд. АН СССР. — 1948. — Т. 8. — С. 431. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте: Ак. и указание на том и страницу.

² Листов В. С. «Сын казненного стрельца» — неосуществленный замысел Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. — Л.: Наука, 1989. — Т. XIII. — С. 103—121. В дальнейшем ссылки на эту работу в тексте.

³ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Изд. второе. — М., 1957. — Т. 6. — С. 805. Листов, ук. соч., с. 103, 104.

⁴ О связях «Арапа» с «Повестью о стрельце» см.: Лапкина А. К истории создания «Арапа Петра Великого» // Пушкин. Исследования и материалы. — М.; Л., 1958. — Т. II. — С. 293—309.

⁵ См.: Якубович Д. П. «Арап Петра Великого» // Пушкин. Исследования и материалы. — Л., 1979. — Т. IX. — С. 289—290.

⁶ Отметка NB воспроизведена только в малом десятичном издании Пушкина, цитировавшемся в примечании 3. См.: т. 9, стр. 161.

⁷ Современная историография считает текст письма Петра I в анекдотах Штелина подделкой. См.: Листов, стр. 107—108. Там же основная литература вопроса.

⁸ Original anecdotes of Peter the Great, Collected from the Conversation of several persons of distinction at Peterburg and Moscow by Mr. Staehlin. — London, 1788. PP. 66—67. Reprint: New York, 1970.

⁹ Эта помета Пушкина воспроизведена только в малом академическом десятичном издании, т. 9, стр. 255.

¹⁰ Якубович Д. П. Арап Петра Великого // Пушкин. Исследования и материалы. — Л., 1979. — Т. IX. — С. 290.

¹¹ См.: Гиллельсон М. И. Отзыв современника о «Пире Петра Первого» Пушкина // Временник Пушкинской комиссии, 1962. — М.; Л., 1963. — С. 49—51.

¹² См.: Фейнберг Илья. Незавершенные работы Пушкина. — М., 1964. — С. 3—242.

¹³ Чистов К. В. Русские народные социально-утопические легенды XVII—XIX вв. — М., 1967. — С. 99.

¹⁴ Там же. — С. 108—109.

¹⁵ Шапов А. П. Сочинения. — СПб., 1906. — Т. 1. — С. 567—569.

¹⁶ Якубович. Ук. соч. — С. 290.

ПОХИЩЕННОЕ ПИСЬМО ТАТЬЯНЫ

«Ибо означаемое являет собой комплекс в своей абсолютной единичности. Вот почему мы не можем сказать, что, подобно другим объектам, похищенное письмо должно или не должно быть в определенном месте, но — в отличие от них — оно существует и не существует в любой точке своего путешествия». (Lacan).

Приближаясь к концу третьей главы пушкинского «Евгения Онегина», читатель обнаруживает письмо, которое Татьяна пишет герою романа. Первые слова письма «я к вам пишу — чего же боле?» представляют акт его писания как сцену, на которой разыгрывается будущая драма. «Я к вам пишу — чего же боле?» — вопрос относится к самой сцене писания, им же объявленной и утвержденной, свидетельствуя, что для обольщения, уже готового произойти, писание самодостаточно. Чего же боле? Для начала мы спросим себя: кому адресован этот вопрос в форме апострофа? Наиболее очевидный ответ явствует из названия, которым рассказчик озаглавил письмо, предваряя его риторическое действие: «Письмо Татьяны к Онегину». Таким образом, событие, означенное в форме апострофа, есть действительный соблазн, направленный на предмет любви Татьяны. «Апостроф не является отражением события; его эффект направлен скорее на создание фиктивного, дискурсивного события». (Culler, 152—153). Фиктивное событие, создаваемое письмом в данном случае, — это риторический соблазн «беседы любовников».

И все же это событие сопровождается тавтологическим утверждением, разрушающим рамку самоотношения: «Я... пишу». Данное утверждение одновременно относится к написанию Татьяной письма и указывает на содержание его в другом тексте и на другого автора — самого Пушкина. В этом смысле оно колеблется

между действием и повтором. Исходя из первой строки письма, акт писания и соблазн, поменявшиеся местами в данном перфоративном событии, различить невозможно. Но если апостроф означает соблазн, а мы являемся читателями письма, не вправе ли мы предположить, что адресат письма не Онегин (или-не только Онегин), — а сам читатель? Это предположение удваивает адресатов писания и переадресует вопрос к самому читателю письма. Вопрос Татьяны, таким образом, устанавливает плоскость, на которой мы можем различить не только фиктивный элемент «языка соблазна», но и вопрос, который процесс или текст романа в целом ставит перед читателем: «Я к вам пишу — чего же боле?»

Если с самого начала письма мы воспримем этот вопрос как адресованный нам, вся сцена его написания становится еще более многозначной. Письмо Татьяны ставит под сомнение и адресата (Онегин или читатель), и отправителя (Пушкин или Татьяна), удваивая тем самым установленную им тождественность коммуникации, чтения письма, соблазна и действия. Это послание отражает структурную основу любой литературной эпистолярности, являющейся «схваткой умов автора и читателя, в которой они пытаются запутать друг друга, проводя серии ложных ударов, ставя западни в последовательности атак, и защищаясь, как фехтовальщики, — *либо это соблазн, длящийся в обмене письмами*» (de Man, 112, выделено мной). Письмо Татьяны, таким образом, ставит вопрос о самом письме (своде) «Евгения Онегина». Ответ, который мы попытаемся дать на этот вопрос, неминуемо будет связан с загадкой раздвоенного тождества и диалогичности письма Пушкина. Письмо является рамкой соблазна, дискурсивной плоскости, в которой находится и сам читатель.

Угол зрения, под которым мы попытаемся прочесть письмо Татьяны, может быть во многом позаимствован из рассуждений о пушкинском романе, предложенным М. Бахтиным. Он указывает на тот факт, что поэтика Пушкина основывается в большой степени на диалогических отношениях, установленных между автором, героями и читателями «Евгения Онегина». «Язык романа — это система диалогически взаимоосвещающихся языков. Его нельзя описать и проанализировать как один и единый язык». (Бахтин, 359). Контекст, в кото-

рый вписано письмо Татьяны, есть диалогический, гетерологический текст романа, который пародирует, ставит под вопрос, смещает и отрицает стиль: «почти весь роман распадается на образы языков, связанные между собою и автором своеобразными диалогическими отношениями». (Бахтин, 359). Письмо Татьяны вызывает к жизни несколько диалогических контекстов или, как сказал бы Бахтин, зон, которые оно переводит и пародирует, с которыми спорит и над которыми иронизирует.

«Кроме образов языка Онегина и языка Ленского, есть еще сложный и в высшей степени глубокий образ языка Татьяны, в основе которого лежит своеобразное внутренне-диалогизированное сочетание мечтательно-сентиментального ричардсоновского языка «барышни уездной!» с народным языком нянинных сказок и бытовых рассказов, крестьянских песен, гаданий и т. п. Ограниченное и почти смешное, старомодное в этом языке сочетается с безгранично серьезной и прямой правдой народного слова. Автор не только изображает этот язык, но и весьма существенно говорит на нем. Значительные части романа даны в зоне голоса Татьяны (эта зона, как и зоны других героев, ни композиционно, ни синтаксически не обособлена в авторской речи, это чисто синтаксическая зона)».

(Бахтин, 358).

Этот диалогический контекст, который письмо одновременно устанавливает и составной частью которого является, образован двумя повествовательными стратегиями, вообще характерными для романа. Первая представляет собой отношение текста к набору межтекстуальных связей, который этот текст актуализирует. Письмо Татьяны напоминает о народном языке, равно как и о многих эпистолярных романах, прежде всего — о «Юлии» Руссо и «Памеле» Ричардсона¹.

Вторая повествовательная стратегия, усиливающая диалогический контекст, — это утверждение рассказчика о том, что письмо Татьяны — всего лишь «перевод» с французского. Это утверждение заставляет многих читателей задуматься, и парадокс, возникающий благодаря ему, не позволяет нам уверенно заявить, «кто говорит» в письме Татьяны. Как отмечает Бочаров (Бочаров, 71), письмо обнажает наиболее значимый творческий прием в романе — перевод, вынуждающий читате-

ля участвовать в игре переводов, скрытых источников и смещений.

К какому выводу приводит подобный подход к письму Татьяны и к «Евгению Онегину» в целом? Какой эффект производит раздвоение, разрушение тождественности письма и чтения, которые текст производит над самим собой? Каков эффект процесса перевода, разыгрываемого текстом?

Существуют два критических подхода, которые можно применить для ответа на эти вопросы. Первый, предлагаемый Бахтиным, Бочаровым и Лотманом, предлагает взгляд на письмо и роман как на диалогический процесс перевода, инструментированный создающей авторской позицией. В этом контексте диалогические конфликты служат своего рода фоном для авторского голоса, возникающего из их пересечений. Эта точка зрения предусматривает также и установление истоков и первоисточников (как, например, в письме Татьяны), что поэтика Пушкина постоянно избегает, вуалирует и оставляет без ответа. Это критическое направление приводит нас непосредственно к вопросу о языке и о его воплощении в поэтике Пушкина. Второй критический подход развивается из подобного предположения, однако пытается оставить открытыми такие парадоксы, как те, что окружают письмо Татьяны, и показать непримиримость оппозиции между «я» и «другой» в поэтике Пушкина. Эта критическая перспектива отражена в утверждении Морсона того, что «Онегин» в конечном итоге включает свою собственную пародию, и его по существу открытый диалог построен лишь для показа глубинных сомнений по поводу всех высказываний во внутреннем мире самого романа. Эту «неясность поэт намеренно оставляет без ответа». (Morson, 143) ².

Бочаров начинает свои рассуждения о письме Татьяны с указания на тот факт, что перевод является главным конструктивным приемом романа в стихах. Мир романа, утверждает Бочаров, «Строится «переводами», переключениями с одного стилистического языка на другой, а в пределе — со всяких и всяких «субъективных» языков как бы на «объективный» язык самой жизни. Строению романа в целом, таким образом, адекватно понятие «перевода», в некоторых же местах это слово является как особо значимое. Читаем строфу III главы,

в которой автор нам представляет письмо Татьяны». (Бочаров, 71). Продолжая поиск лингвистических источников письма, от которых само письмо недвусмысленно уходит, Бочаров говорит, что письмо «переводит» скрытые начала русской души Татьяны. Французский текст нужен лишь для того, чтобы подчеркнуть его иностранность и, таким образом, породить дифференцирующий механизм, который и установит беспримесную подлинность письма Татьяны. Эта тождественность будет корениться в целомудренной, чистой русскости: «Разделению этой реальности и реальности эмпирической служит фикция подлинника по-французски: тем самым этот эмпирический «текст-посредник» и его «иноплеменные слова» отделены от «сокровенного подлинника», «живой картины» русской души Татьяны». (Бочаров, 78).

Этот критический взгляд пытается восстановить то, что оригинальный текст открыто пытается обойти: *исначальный оригинал*. Предельная реальность, которая, безусловно, «русская», и которой Бочаров приписывает роль источника пушкинского письма, снижает конфликт диалогического и гетерологического взаимодействия и приводит к одному конечному, идеальному началу.

Этот акт восстановления русского образа, тождества, точного источника письма Татьяны — общее место в пушкиноведении. Например, в своем «Языке Пушкина» Виноградов утверждает, что «язык письма Татьяны, вопреки предварительным извинениям автора — русский, непереводаемый. Он не предполагает стоящего за ним французского текста». (Виноградов, 222). Интересно отметить, что в противовес Виноградову, Набоков доказывает переводимость письма Татьяны «назад», на французский язык. Он утверждает, что «письмо Татьяны прекрасно переводится на упрощенный французский». (Набоков, 11, 387). Письмо, без сомнения, наталкивает на двойной, двойственный ответ, который затуманивает границу между явным — русским, и другим — французским. Бочаров, внешне придерживаясь спорного подхода, в последний момент сводит сложную игру диалогичности к одному источнику и началу. Тем не менее, источник письма Татьяны, обозначенный уже тем, что вызывает столь противоположные реакции, как у Виноградова и Набокова, проявляет себя в ускользании от оппозиции *свой/чужой*, в ее смещении и деконструкции.

«Пушкин нам предлагает диалогическую конструкцию, один из голосов которой принадлежит автору, а другой является «чужим»... Происходит колебание общей ориентировки текста, в результате чего каждый из отрывков, в определенном смысле, может считаться авторской или «чужой» речью в равной мере». (Лотман, 35).

Точка зрения в духе Шкловского (выводы из которой мы хотели бы поддержать) представила бы письмо как арену непрерывного взаимодействия между писателем, соблазном и развязкой оппозиции между «я» и «другой». Наше рассмотрение процесса перевода можно было бы начать с предположения, сделанного Бочаровым. Перевод у Пушкина — это важнейшая повествовательная стратегия, постоянно сдвигающая речь от одного стилистического регистра к другому. Применяя метафору перевода к письму Пушкина, мы исследовали бы ее радикальные, конечные следствия, утверждая, что в сцене письма и «в (его — Д. К.) переводе ежедневные проблемы и крах писания приобретают отчетливую, выдающуюся вперед форму. Если мы несостоятельны, то лишь потому, что родной язык неадекватен». (Johnson, 1985b: 144). Перевод (или «перевод») письма Татьяны включает инаковость, двойное смещение и раздваивает энергию соблазна, сообщаемую письмом. Желание, которое рассказчик чувствует к Татьяне, опосредовано риторикой соблазна ее письма. Эта энергия переводится рассказчиком в письмо и вовлекает читателя в игру соблазна. Читатель письма Татьяны вовлечен в игру двусмысленностей, и мы не в состоянии сказать, что именно мы читаем.

«Мост перевода, парадоксальным образом высвобождающий внутри каждого текста разрушительные силы его собственной иностранности, переносит эти силы в вязкую инерцию нового окружения инаковости .

Чем больше текст вовлекает в проблемы перевода, тем непереводимее он становится. Именно то, что оригинальный текст уже является несуществленным переводом, делает перевод невозможным»

(Johnson, 1985b 146, 148)

Эффект смещенного или раздвоенного тождества текста письма Татьяны, производимый начальной строкой («Я к вам пишу...»), подготовлен, усилен и контек-

стуализирован предыдущим прямым утверждением рассказчика о том, что письмо, которое мы читаем, лишь перевод другого текста. Это утверждение порождает парадокс, достойный детального рассмотрения. Непосредственный контекст для чтения письма Татьяны подготовлен и обставлен в строках, предшествующих последнему:

Письмо Татьяны предо мною;
Его я свято берегу,
Читаю с тайною тоскою
И начитаться не могу.
Кто ей внушил и эту нежность,
И слов любезную небрежность?
Кто ей внушал умильный вздор,
Безумный сердца разговор,
И увлекательный и вредный?
Я не могу понять. И вот
Неполный, слабый перевод,
С живой картины список бледный;
Или разыгранный Фрейшиц
Перстами робких учениц.

Эта строфа дает очень интересный взгляд на письмо Татьяны. Оно представлено нам как драгоценное, чарующее, блестящее произведение пера. Во всей книге это единственный отзыв о чем-либо чужом тексте, заслуживающем столь высокой похвалы. И все же это письмо, которое рассказчик все время перечитывает («начитаться не могу») — которое, в свою очередь есть «список бледный» оригинальной речи — не совпадает с письмом, которое читатель держит в руках. Письмо фактически *исчезает* из текста, а читатель видит только перевод, или, с позволения сказать, его «перевод». Татьяна, как напоминает нам рассказчик, «по-русски плохо знала»:

Еще предвижу затрудненья:
Родной земли спасая честь,
Я должен буду, без сомненья,
Письмо Татьяны перевести.
Она по-русски плохо знала,

Журналов наших не читала
И выражалася с трудом
На языке своем родном.
Итак, писала по-французски...

Это двойное чтение, ясно предлагаемое текстом, это сворачивание текста, который цитирует, переводит самое себя, приводит текст к раздвоению, расщеплению, что вызывает у читателя реакцию сомнения: кто написал письмо, которое мы читаем? Рассказчик или Татьяна? Кто говорит в письме? Деконструктивная стратегия рассказчика, недооценивающего собственный перевод, служит для того, чтобы убедить читателя, что оригинал Татьяны — произведение неизмеримо лучшее. Но при этом комплимент сомнителен, так как в то же самое время героиня получает выговор за незнание родного языка. Тем не менее, рассказчик хвалит письмо. И опять же — он предлагает перевод, им же перед тем поставленный под сомнение. В этой ситуации возникает напряженность, бахтинское «многоголосие», когда невозможно определить статус текста, который мы приготовились читать. Мы не можем решить — где здесь голос автора или рассказчика, и где — голос Татьяны.

В этом смысле письмо, по-видимому, даже превосходит диалогичность и противостояние двух речевых начал, перенося себя в сферу *чужого*, — сферу, в которой речь постоянно нуждается в переводе. Текст указывает на собственную недостаточность и отражает собственную дополнительность. Письмо утверждает себя как поле сражения двух речевых начал, каждое из которых пытается присвоить образ соперника. Это остается верным как для пушкинского текста, усвоившего другие эпистолярные романы в качестве межтекстуального фона («Памела», «Опасные связи»), и для текста письма Татьяны, пойманного в сеть подобных текстуальных заимствований. По выражению Барбары Джонсон, интертекст производит здесь эффект «присвоения собственности», поскольку «интертекстуальность» означает, что *текст никогда не содержится в самом себе полностью*, и что он всегда *гибридизирован инаковостью*. «Колеблущаяся траектория письма Татьяны» ставит под вопрос концепцию источника и деривативности, поскольку само понятие самосодержательной литературной «соб-

ственности» оказывается иллюзией (Johnson, 1987: 116, выделено мной).

Это присвоение происходит и совершается через конфликт с его собственным утверждением о тождестве письма. Слова Татьяны «Я к вам пишу» представлены как перевод рассказчика. Утверждение рассказчика «я должен буду (...) перевести» поставлено, тем не менее, под вопрос первой строки письма, апострофом, самой сценой писания. Того, кто пишет (Татьяну) — переводят, а тот, кто переводит письмо (рассказчик) — есть тот, кто на самом деле пишет.

Начальное утверждение о самодостаточности собственного словоизъявления Татьяны («Я к вам пишу — чего же боле?»), предполагающего своего рода равнозначность или совпадение ее любви с ее словом, представлено как нуждающееся в переводе. Перевод же, на деле, выявляет неравенство письма и его объекта и вводит или подчеркивает разницу или отсутствие, которые изначально были причиной написания письма: отсутствие объекта любви. Перевод также демонстрирует открытость «сцены соблазна», в которой адресат далек от идентификации. Читатель находится «во владении письма», то есть одновременно он владеет письмом, и письмо владеет им. В процессе перевода письмо каким-то образом *похищено* у Татьяны, и стремление к отсутствующему объекту любви, порожденное переводом, направляется на читателя.

Сцена писания репродуцирована в сцене чтения: так как мы не знаем, кто писал письмо, мы не в состоянии расшифровать, к кому оно относится. Текст раздваивается, и, как в запутанной сцене переодевания, пытается заимствовать энергию соблазна из эффекта речи, который производит. Слова любви представлены как неизменно нуждающиеся в переводе, поскольку они никогда не бывают самодостаточны и равны самим себе. Природа любовного послания «текучая, зыбкая, многосоставная»; и «фальшивки, кражи, скрытые имена, поддельные атрибуты и незаконные копии (ср. «*список бледный!*») присутствуют в огромном количестве в словах страсти» (Kauffman, 32). Сцена перевода (писания в письме Татьяны) со всей ясностью демонстрирует природу любовной переписки³.

«Язык любви — это гибрид языков паразитического разнообразия и одновременности. Билингвизм (иногда — трилингвизм) текстов посредничает между решимостью и действием; с каждым письмом писатель бросается в схватку с неподатливостью языка и глубоко скептически выражает отношение слова к делу, реальности и изображению».

(Kauffman, 32).

Акт соблазна, индуцируемый письмом Татьяны, одновременно направлен и на читателя, и на Онегина, таким образом функционализируя телесную, эротическую потребность и страсть к самому языку, представляя некий, по выражению Р. Барта, «*plaisir du texte*», в котором нам не удастся отличить тело от языка, обольщение читателя от обольщения Онегина. Тем не менее, тот факт, что письмо «переведено», отражает неспособность языка к поимке сбежавшего объекта. Слова любви всегда страдают из-за потребности достижения объекта страсти, осознавая, что язык никогда не сможет заметить эту потерю.

«Что, в любом случае, делает язык любовного диалога отчетливым — это то, что в любых словах желания присутствует мука; каждая отдельная героиня вовлечена в акт письма, но, парадоксальным образом, то, что она пишет под той или иной маской, есть «Я не могу выразить словами». Так как желание лежит между потребностями, на которые отвечает тело, и требованиями, выражаемыми речью; в языке всегда существует пропасть, которую невозможно заполнить, и следовательно, любые слова страсти есть критика языка: он не в состоянии оформить, заключить и суммировать страсть — и тем более — удовлетворить ее. Ностальгия и отмение (...) разоблачают тоску и фрустрацию героини не просто по отношению к отсутствующему любовнику, но по отношению к языку... Этот парадокс освещает глубокую амбивалентность в отношении языка в любых словах страсти — амбивалентность, смещенную идейно, равно как и эмоционально. Поскольку диалогизм подразумевает радикальное смещение систем веры, институционализированных языком, результатом является смещение, одновременно мыслительное и физическое. Диалогизм придает любовной речи характерную двойственность, туманность и отчаяние по поводу несостоятельности языка.»

(Kauffman, 301).

Язык Татьяны — это язык невроза письма, язык стремления к любовнику и к языку. Он одновременно эротичен и обольстителен, отчаян и ненасытен. Вот о чем рассказчик говорит, как о «воспаленном языке» Татьяны. Письмо Татьяны отражает лихорадку текста и языка, производимую и запечатываемую ее же «воспаленным языком», тоскующим по возлюбленному:

Татьяна то вздохнет, то охнет;
Письмо дрожит в ее руке;
Облатка розовая сохнет
На воспаленном языке.

То, что запечатывает ее язык, есть письмо, написанное языком любви и соблазна.

Есть и еще один аспект письма, о котором необходимо упомянуть в связи с его статусом перевода. Обычно предполагается, что положение этого письма в «Евгений Онегине» должно рассматриваться в соотношении с другим письмом текста — письмом, написанным самим Евгением⁴. Тем не менее, между этими двумя письмами существует значительное различие. Письмо Татьяны — это *перевод*, тогда как письмо Онегина передано буквально: «Вот вам письмо его точь-в-точь». Рассказчик, в случае письма Татьяны, участвует в передаче письма путем включения своей позиции в сцену соблазна, в образ женщины. Письмо Онегина может быть передано только буквально: «точь-в-точь». Это происходит исключительно потому, что «женское» нуждается в переводе, т. к. «...проблема понимания женщины — здесь проблема перевода». (Johnson, 1985a: 108). Раздвоение, вызванное переводом текста Татьяны, его сворачивание в самом себе, что Деррида по иному поводу называет «инвагинацией» (Derrida, 66) производит предельно женственный, исконно женский эффект соблазна. Это именно та риторическая сила, которую Пушкин похищает из письма Татьяны, — для того, чтобы сделать собственное письмо предельно женственным. Как мы уже видели, эта энергия соблазна нарастает и высвобождается путем расщепления текста, образования двух сущностей, между которыми протекает «*plaisir du texte*», удовольствие текста. Эта энергия не оставляет в стороне ни рассказчика, ни читателя. Если и есть очарование в

письме Татьяны, замеченное многочисленными критиками и читателями, то оно кроется в его чистой женственности, прячущей, вуалирующей и разоблачающей самый эротический момент во всем романе — язык Татьяны — язык как речь и «воспаленный язык» семнадцатилетней влюбленной девушки. Эту эротическую энергию сказчик не может не заметить и сам принимает участие в сцене соблазна Татьяны.

Таким образом, истинный отправитель письма Татьяны, субъект во владении ее Письма, — не кто иной, как сам Пушкин.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Штильман, например, отмечает: «Роман в стихах Пушкина связан таким образом, с эпистолярным романом хотя бы уже тем, что в текст включены письма героя и героини, причем эти письма, объяснения в любви, являются опорными пунктами в развертывании сюжета». (Stilman, 352). Об отношении романа к эпистолярной традиции см. также в комментарии к роману В. Набокова. (Nabokov, II, 389).

² Морсон здесь повторяет аргументы Шкловского. (Шкловский, 197—220).

³ Что касается письма, то, как отмечает Лакан, мы недалеко от *фаллоса* как материальности означаемого. И действительно, проходясь по поводу лингвистических способностей русских дам в третьей главе, XXVII, Пушкин представляет следующую сцену чтения:

Я знаю дам хотят заставить
Читать по-русски. Право, страх!
Могу ли их себе представить
С «Благонамеренным» в руках.

(Пушкин, 1986: 113)

Комментируя эти строки, Набоков указывает, что «им был придан непристойный поворот (благонамеренный фаллос) их автором и его другом в частной перелистке. Шутка принадлежит Вяземскому, в письме Пушкину от 26-го июля 1828 года». (Nabokov, 375—376). Таким образом, все письмо находится внутри четкой эротической рамки, в которой сцена чтения, владения письма (или книги) влечет за собой «удовольствие текста» и очевидную сексуальную коннотацию.

⁴ О структурных совпадениях и «зеркальной симметрии» двух писем, ср. у Т. Косман. (Cosman).

БИБЛИОГРАФИЯ

Бахтин М. Из предыстории романного слова//Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М., 1986.

Cosman, Tatiana. «The Letter as a Literary Device in the Fiction Puskin, Lermontov and Gogol'» Diss. N. Y. U. 1973.

Culler, Jonathan. «Apostrophe», in the Pursuit of Signs. Ithaca: Cornell UP, 1981.

Derrida, Jaques. «The Law of Genre.» in On Narrative. W. J. T. Mitchell ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1981. de Man, Paul. «Dialogue and Dialogism,» in *The Persistence to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. Johnson, Barbara. *A World of Difference*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1987.

Johnson, Barbara. «Gender Theory and the Yale School,» in *Rhetoric and Form*. Norman: University of Oklahoma Press, 1985a. Johnson, Barbara. «Taking Fidelity Philosophically,» in *Difference in Translation*. Ithaca: Cornell UP, 1985b.

Kauffman, Linda S. *Discourses of Desire: Gender, Genre and Epistolary Fictions*. Ithaca: Cornell UP, 1986.

Lacan, Jaques. «Seminar on the 'Purloined Letter,» in *The Purloined Poe*. John P. Muller and William Richardson eds. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1988.

Лотман Ю. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Тарту, 1975.

Morson, Cary Saul. *The Boundaries of Genre*. Evanston: Northwestern University Press, 1981.

Nabokov, Vladimir. Translation and commentary, *Eugene Onegin, A Novel in Verse,»* vols. Bollingen Series, no. 72. Princeton: Princeton U. P., 1975.

Stilman, Leon. «Problema literaturnyx žanrov i tradicii v 'Evgenij Onegine' Puškina,» in *American Contributions to the Fourth Int'l Congress of Slavists*. Mouton: 's-Gravenhage, 1958.

Н. И. МИХАЙЛОВА

ИЗ КОММЕНТАРИЯ К РОМАНУ А. С. ПУШКИНА
«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

(читатель; Татьяна в кабинете Онегина)

Гм! гм! Читатель благородный...¹
Достопочтенный мой читатель! (VI, 82)
И вы, читатель благосклонный, (VI, 141) —

так Пушкин обращается к своему читателю в «Евгении Онегине». При этом слова «благородный», «достопочтенный», «благосклонный» не просто эпитеты. На наш взгляд, есть основания считать, что под ними стоит уходящая в глубь веков литературная традиция, которая через XVIII столетие пришла в пушкинское время.

Сочинитель посвящал свое творение венченосным и титулованным особам, то есть своим первым благородным читателям. В предуведомлении к сочинению автор обращался к почтенной публике, искал ее благосклонности. Часто предуведомление начиналось с обращения к благосклонному читателю, причем оба слова — и «благосклонный» и «читатель» — печатались с большой буквы. Можно привести множество тому примеров.

Раскроем некоторые книги из библиотеки Пушкина.

«Почтенный читатель» — так обращался к своему читателю И. Голиков в книге «Деяния Петра Великого, мудрого преобразителя России, собранные из достоверных источников и расположенные по годам» (ч. XI, М., 1789).

«Благосклонному читателю» был адресован «Домашний лечебник», сочиненный доктором медицины и коллежским советником Х. Пекеном и переведенный на русский язык императорской академии наук экстраординарным профессором и доктором медицины А. Протасовым (Спб., 1765).

«Его сиятельству государственному канцлеру графу

Николаю Петровичу Румянцеву, любителю и покровителю наук, милостивейшему государю усерднейшее приношение» — этим текстом открывался труд историка С. Калайдовича «Опыт о Посадниках Новгородских» (М., 1821).

«Его императорскому Величеству Императору Александру I, Самодержцу Всероссийскому с благоговением посвящает сочинитель» Г. Р. Державин свои сочинения (ч. II, Спб., 1808).

Пришедшие на страницы «Евгения Онегина» из давней литературной традиции условный благосклонный читатель и реальный читатель благородный и distinguished, были преобразены Пушкиным, включены в неожиданный для этой традиции, исполненный иронии и юмора бытовой контекст. Благородный и distinguished читатель стал неким собирательным лицом, своего рода обобщением высоких лиц, которым посвящались сочинения. При этом он был сначала низведен до бытовой беседы о родне, а затем иронически возведен на пьедестал собственных достоинств:

Гм! Гм! читатель благородный,
Здорова ль ваша вся родня?
Позвольте: может быть угодно
Теперь узнать Вам от меня,
Что значит именно родные.
Родные люди вот какие:
Мы их обязаны ласкать,
Любить, душевно уважать
И, по обычаю народа
О Рождестве их навещать
Или по почте поздравлять,
Чтоб остальное время года
Не думали о нас они...
Итак, дай бог им долги дни!

* * *

Кого ж любить? кому же верить?
Кто не изменит нам один?
Кто все дела, все речи мерит
Услужливо на наш аршин?
Кто клеветы на нас не сеет?
Кто нас заботливо лелеет?

Кому порок наш не беда?
Кто не наскучит никогда?
Призрака суетный искатель,
Трудов напрасно не губя,
Любите самого себя,
Достопочтенный мой читатель!
Предмет достойный: ничего
Любезней, верно, нет его.

Заметим, что достоинства благородного и достопочтенного читателя представляются весьма сомнительными. Об этом может свидетельствовать словоупотребление Пушкина: эпитет «достопочтенный» лишь дважды встречается в его творчестве — один раз в приведенном нами стихе из «Евгения Онегина» и второй раз в сатире на графа М. С. Воронцова, где речь идет о «достопочтенном лорде Мидасе» «с душой посредственной и низкой» (III, 282)². Что же касается благосклонного читателя, то его условному лицу было придано некое подобие реальности: Пушкин наделил благосклонного читателя выписной коляской и пригласил из Петербурга в усадебный мир своего произведения.

Тонкий анализ диалога автора с читателем в «Евгении Онегине» дан в статье В. А. Грехнева³, потому нет необходимости специально на этом останавливаться. Заметим лишь, что современники Пушкина, знакомые с многочисленными обращениями авторов к почтенной публике, к благосклонному читателю, много раз читавшие разнообразные пышные посвящения благородным особам, в которых перечислялись их титулы, чины, ордена и прочие заслуги, по-видимому острее, чем наши современники воспринимали пушкинский текст, построенный на выявленной нами остроумной игре с литературной традицией.

* * *

В седьмой главе романа Пушкин описывает посещение Татьяной кабинета Онегина.

Небезынтересно сопоставить указанный отрывок из «Евгения Онегина» с элегией французского поэта Шарля Юбера Мильвуа (1782—1816) «Оставленное жилище»⁴, которая, насколько нам известно, не привлекала

до сих пор внимания комментаторов пушкинского романа.

Прежде всего приведем построчный перевод этой элегии Мильвуа:

Она ушла! увы! быть может без возврата!

Она ушла, и моя любовь

Напрасно зовет ее назад!

Места, которые она украшала собой,

Я хочу видеть вас!

Я сяду на ее место

И буду говорить с ней, отсутствующей.

Итак, я возвращаюсь в ее жилище,

Таинственный ключ поворачивается в моей руке,

Я открываю. . . ее больше нет я останавливаюсь,

я слушаю..

Все мирно под сводами

Этого покинутого жилища.

Я окружен тем, что она любила.

Стрелки часов, чьи шаги уже не слышны,

Позволяют в молчанье утекать часам,

Которые сокращают мои дни

Чуть дальше, в темном углу — одинокая арфа,

Теперь уже молчаливая, покрыта вуалью.

Спящая, она больше не повторяет песен любви.

Под ее легким покрывалом кружатся в робком

полете мечты,

Сумеречные воспоминания, скрашивающие до утра

Мирный сон, который делал ее еще более прекрасной.

На диване золотая звезда,

Рожденная роскошью Азии.

Кажется, она еще вдыхает в себя чистую

амброзию

С ее волос

Я вижу подсвечник, который бодрствовал рядом

с ней

В тот миг, когда ее бесценная рука

Начертала на последней записке

Слова: «Это на всю жизнь...»

Дивные слова! О! неужто вас сотрут?

Неужто не останется в моей увядшей душе

Ничего, кроме горестных сомнений о прошедших

наслаждениях.

(перевод А. Я. Невского)

На наш взгляд, можно говорить о переключке текстов Мильвуа и Пушкина. И французский и русский поэты описывают покинутый кабинет, показывают его глазами влюбленного человека, который с сердечной тоской пристально всматривается в вещи, напоминающие об ушедшем хозяине. Пушкин берет у Мильвуа тему, восходящую в свою очередь к элегии Парни «Уборная любви», но варьирует ее сюжетное и образное решение. Не герой, а героиня в «Евгении Онегине» приходит в жилище, покинутое ее возлюбленным. Так же, как у Мильвуа, у Пушкина особую роль играет художественная деталь:

И Таня входит в дом пустой,
Где жил недавно наш герой.
Она глядит: забытый в зале
Кий на бильярде отдыхал,
На смятом канаве лежал
Манежный хлыстик. Таня дале.

* * *

Татьяна взором умиленным
Вокруг себя на все глядит,
И все ей кажется бесценным,
Все душу томную живит
Полумучительной отрадой:
И стол с померкшею лампадой,
И груда книг, и под окном
Кровать, покрытая ковром,
И вид в окно сквозь сумрак лунный,
И этот бледный полусвет,
И лорда Байрона портрет,
И столбик с куклою чугунной
Под шляпой, с пасмурным челом,
С руками, сжатыми крестом.

(VI, 146—147)

В приведенных стихах Пушкина, как и у Мильвуа, — высокое поэтическое настроение элегической грусти, которое окрашивает перечисленные подробности убранства онегинского кабинета. Вместе с тем, художественная деталь имеет не только эмоциональное, но и характери-

стическое значение — здесь важен и портрет Байрона, и статуэтка Наполеона, и груды книг, которые будет читать в кабинете Онегина Татьяна и к которым еще вернется Пушкин.

Примечательно и то, что элегическая тема решается Пушкиным в контексте бытового материала, реалий русской усадьбы: здесь и собаки, испугавшие Татьяну, и дворовые мальчишки, и ключница отнюдь не с таинственным ключом, как у Мильвуа, а с самым что ни на есть реальным ключом от сеней. Заметим, что рассказ ключницы — своего рода бытовая параллель и к поэтическому восприятию Татьяны, и к элегии Мильвуа:

Старушка ей: «а вот камин;
Здесь барин сиживал один.

XVIII

Здесь с ним обеживал зимою
Покойный Ленский, наш сосед.
Сюда пожалуйте, за мною.
Вот это барский кабинет;
Здесь почивал он, кофей кушал,
Приказчика доклады слушал
И книжку по утру читал...
И старый барин здесь живал;
Со мной, бывало, в воскресенье,
Здесь под окном, надев очки,
Играть изволил в дурачки.
Дай бог душе его спасенье,
А косточкам его покой
В могиле, в мать-земле сырой!» (VI, 146)

Пушкин как бы демонстрирует два варианта раскрытия одной поэтической темы, гармонически соединяя их в своем произведении.

Пушкин мог познакомиться с элегией Мильвуа как во французском оригинале, так и в русском вольном переводе И. П. Бороздны, который был выполнен в 1822 г. и увидел свет в 1826 г. («Новости литературы», 1826, кн. XV), т. е. перед тем, как Пушкин начал работать над седьмой главой «Евгения Онегина». Любопытно обратить внимание на такую подробность в описа-

нии сумеречного пейзажа, которая восходит в переводе И. П. Бороздны к первой редакции элегии Мильвуа и перекликается с пушкинским описанием пейзажа:

И спят окрестности средь тишины ночных!
Лишь стрекоза под муравой жужжит,
И возлетя порой на сосны вековые,
Пустынная сова песнь полночи гласит⁵.

У Пушкина:

Был вечер. Небо меркло. Воды
Струились тихо. Жук жужжал. (VI, 144)

Интерес Пушкина к Мильвуа давно уже отмечен исследователями⁶. Отмечено и присутствие Мильвуа — автора знаменитой элегии «Падение листьев» в творческом сознании Пушкина — автора «Евгения Онегина»: цитата из «Падения листьев» — «Весны моей златые дни» — включена в предсмертную элегию Ленского; отзвуки «Падения листьев» несомненно есть и в описании забытой могилы «младого певца». Думается, что приведенные выше наблюдения позволяют говорить о том, что не только шедевр Мильвуа «Падение листьев», но и его элегия «Оставленное жилище» дают о себе знать в «Евгении Онегине». Любопытно, что в самом начале работы над «Евгением Онегиным», в черновике того самого письма к П. А. Вяземскому от 4 ноября 1823 г., где Пушкин сообщал о том, что он пишет «не роман, а роман в стихах (дьявольская разница)», Пушкин дал свою оценку Мильвуа: («Millevoye ни то, ни се, но хорош только в мелочах элегических» (X, 651). Почти четыре года спустя, в 1827 г., работая над седьмой главой «Евгения Онегина», над сценой посещения Татьяной онегинского кабинета, Пушкин творчески использовал элегические мелочи Мильвуа, дав им новую жизнь в своем поэтическом слове.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 17 т. — М.; Л., 1937. — Т. VI. — С. 81. В последующем тексты Пушкина цитируются по этому изданию с указанием в тексте в скобках тома — римской, страницы — арабской цифрами.

² См.: Словарь языка Пушкина. — М., 1956. — Т. 1. — С. 701.

³ См.: Грехнев В. А. Диалог с читателем в романе Пушкина «Евгений Онегин»//Пушкин. Исследования и материалы. Вып. IX.— Л., 1979.

⁴ Впервые «Оставленное жилище» было напечатано в сборнике элегий Мильвуа, вышедших в Париже в 1812 г. Во второй редакции это стихотворение было включено в сборник элегий Мильвуа 1815 г. и затем перепечатано в двухтомнике элегий Мильвуа, который вышел в свет в Париже в 1822 г. (двухтомник был в библиотеке Пушкина).

⁵ Новости литературы. 1826, кн. XV, с. 147.

⁶ См.: Клебанская Е. Пушкин и Мильвуа. Русская старина, 1902.— Т. СХII; Савченко С. Элегия Ленского и французская элегия//Пушкин в мировой литературе.— Л., 1926; Томашевский Б. В. Пушкин — читатель французских поэтов//Пушкинский сборник памяти профессора Семена Афанасьевича Венгерова.— М., 1923; Заборов П. Р. Шарль Мильвуа в русских переводах и подражаниях первой трети XIX века//Взаимосвязи русской и зарубежной литературы.— Л., 1983; Вацуро В. Э. Французская элегия конца XVIII—первой четверти XIX века//Французская элегия XVIII—XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры.— М., 1989.

К ОБРАЗУ СНЕГА В РОМАНЕ «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

1

О романе в стихах «Евгений Онегин» написано множество книг. Но, кажется, никто еще не обратил внимания на то, как часто Пушкин дает в романе специфическое описание снега. В «Евгении Онегине» образ снега занимает одно из главных мест, не только когда действие разворачивается в деревне, но и в столице. При этом проблематика образа снега тесно связана с личными судьбами главных действующих лиц романа. В связи с этим сам поэт, выступая одновременно лирическим героем, — единственным другом Онегина, прямо ставит важный эстетический вопрос. Он касается переходного периода от романтизма к реализму как в русской, так и в мировой литературе, через посредство изображения морозной, снежной русской зимы.

Для понимания личности Онегина нам важно не пропустить следующих строф 1-й главы, где подробно изложен распорядок одного дня (с утра одного дня до утра следующего) обыденной жизни «философа в осьмнадцать лет».

Уж темно: в санки он садится.
«Пади, пади!» — раздался крик;
Морозной пылью серебрится
Его бровьей воротник. (16)

Это — к вечеру. Потом после спектакля:

Еще амуры, черти, змеи
На сцене скачут и шумят,
Еще усталые лакеи
На шубах у подъезда спят;

.

Еще снаружи и внутри
Везде блистают фонари;
Еще, прозябнув, бьются кони,
.

И кучера, вокруг огней,
Бранят господ и бьют ладони, —
А уж Онегин вышел вон;
Домой одеться едет он. (22)

Дальше Онегин отправляется на бал:

.
Перед померкшими домами
Вдоль сонной улицы рядами
Двойные фонари карет
Веселый изливают свет
И радуги на снег наводят,
. (27)

Наконец «в постелю с бала едет он» «полусонный»:

А Петербург неугомонный
Уж барабаном пробужден.
Встает купец, идет разносчик,
На биржу тянется извозчик,
С кувшином охтенка спешит,
Под ней снег утренний хрустит. (35)

Весь путь героя, будь то описание дороги к известному французскому ресторану «Talou», потом оттуда Онегин полетел к театру — Пушкин везде сопровождает немонотонным образом снега, сравнивая его с жизнью Онегина, которая «однообразна и пестра, И завтра то же, что вчера». (36). Благодаря этому образ жизни Онегина получает в романе более глубокое развитие.

Читая эти строфы, нельзя не вспомнить самое начало повести Льва Толстого «Казачьи», которая вышла в свет примерно через 40 лет после описанных событий.

«Все затихло в Москве. Редко, редко где слышится визг колес по зимней улице. В окнах огня уже нет, и фонари потухали. От церквей разносятся звуки колоколов и, колыхаясь над спящим городом, поминают об утре. На улицах пусто. Редко где промесит узкими по-

лозьями песок с снегом ночной извозчик и, перебравшись на другой угол, заснет, дожидаясь седока. Пройдет старушка в церковь, где уж, отражаясь на золотых окладах, красно и редко горят несимметрично расставленные восковые свечи. Рабочий народ уж поднимается после зимней ночи и идет на работы.

А у господ еще вечер.»

«Казаки» — это одно из заметных юношеских произведений, в котором биография Толстого нашла психологическое отражение, подобно тому, как и в «Евгении Онегине» — молодого Пушкина. Герой Толстого Оленин, герой Пушкина Онегин во многом похожи друг на друга, и не случайно, что они показаны обоими гениями в картине зимнего утра на фоне, в котором их жизнь, проведенная в Москве или в Петербурге, противопоставлена жизни простого народа. Это, по выражению Пушкина, — «утро в полночь обратя» (36), по словам Толстого — «Рабочий народ уж поднимается — и идет на работы. А у господ еще вечер».

Вслед за постановкой этого вопроса «Но был ли счастлив мой Евгений, Свободный, в цвете лучших лет?» следует — решительное «Нет:» (37). Причина недуга Онегина заключалась в неестественности господской жизни в большом свете.

Для самого автора, единственного друга Онегина, образ снега, сопутствующий образу героя, соотносится с проблематикой поэзии Вяземского. Впервые элегия «Первый снег» Вяземского, «зазвучала» у Пушкина в романе «Евгений Онегин», 1-я глава которого открывается эпиграфом из элегии. Работая над 1-й главой «Евгения Онегина» в Кишиневе, Пушкин, обращаясь к Вяземскому, вспомнил о его «Первом снеге», — «я читал еще в 20-м году и знаю наизусть». Пушкин запомнил наизусть только очень хорошие стихи. Эта элегия Вяземского выдержала испытание времени. В период создания «Евгения Онегина» Пушкин вновь и вновь обращался к ней.

Следует однако заметить, что Пушкин не мог остановиться на изобразительной точке зрения Вяземского, несмотря на прелесть его поэтического мира¹. Пушкин постоянно держал романтический дух Вяземского на почтительном расстоянии и, наконец, перешел от романтического мировоззрения к реалистическому. Чтобы

продемонстрировать основное различие, точнее говоря, несходство пушкинских строк со стихотворением «Первый снег», сопоставим изображение образа лошади на поле, покрытом первым снегом:

Покинем, милый друг, темницы мрачный кров!
Красивый выходец кипящих табунов,
Ревнуя на бегу с крылатоногой ланью,
Топоча хрупкий снег, нас по полю помчит.

«Первый снег»

Зима!.. Крестьянин, торжествуя,
На дровнях обновляет путь;
Его лошадка, снег почуя,
Плетется рысью как-нибудь;

(«ЕО» V-2)

Здесь Пушкин определил свою позицию — изобразить русскую зиму с точки зрения «низкой природы». Он сторонился «пламенных стихов», не принял «роскошный слог». Характерно, что лишь одним прикосновением кисти («лошадка, снег почуя, Плетется рысью как-нибудь») Пушкин точно, конкретно, чуть ли не научно изображает все разнообразные способности лошадки. В этом описании ясно показаны острое зрение, тонкий слух, чуткие губы и копыта и тонкость обоняния у лошади при ощущении первого снега. Благодаря этим способностям она сама может отыскать дорогу, преодолевая различные преграды, осторожно минуя провалы, заметенные снегом, обрывы ночью и в метель².

С чего начинается роман в стихах Пушкина? С эпиграфа — из элегии Вяземского «Первый снег». Пушкин уделил внимание преимущественно мирозерцанию автора «Первого снега». Дух романтизма сконцентрирован в следующих строках, взятых Пушкиным сначала лишь в его рабочей тетради.

По жизни так скользит горячность молодая
И жить торопится, и чувствовать спешит!

И дальше:

Счастливые лета! Пора тоски сердечной!
Но что я говорю? Единый беглый день,
Как сон обманчивый, как привиденья тень,
.

И самая любовь, нам изменив, как ты,
Приводит к опыту безжалостным уроком
И, чувства истощив, на сердце одиноком
Нам оставляет след угаснувшей мечты.

В то самое время, когда Вяземский пишет «Первый снег», в Англии Шелли, который принадлежит к периоду высшего расцвета романтизма, создает подобную элегию, под названием «К жаворонку» (105 стихов), в том же самом размере как у Вяземского «Первый снег». Шелли пишет в общем духе с Вяземским так:

We look before and after
And pine for what is not:
Our sincerest laughter
With some pain is fraught;
Our sweetest songs are those that
tell of saddest thought³.

Хотя мир элегии Вяземского или Шелли близок Пушкину, но он узок, ограничен в свете открытий, которые делает «поэт действительности» в период начавшейся работы над романом «Евгений Онегин».

Недаром Пушкин не включил в окончательный текст романа 9 строфу 1-й главы, где характеризует элегическое настроение молодых людей того времени.

Мы алчем жизнь заране,
И узнаем ее в романе.
/Лета/ придут, а между тем
Прелестный опыт упреждая,
Мы только счастью вредим,
Незнание скроется, а с ним
Уйдет горячность молодая.

Несомненно, что эти строки написаны Пушкиным в духе «Первого снега» Вяземского. Но их наш поэт решительно вычеркнул. Они не вошли в печатный текст Тем самым Пушкин начал «бороться» (состязаться)⁴ с поэтикой Вяземского.

Что касается милой Татьяны, «русской душой», прежде всего следует подчеркнуть ее неизменную привычку, о которой рассказывается в 28 строфе 2-й главы.

Она любила на балконе
Предупреждать зари восход,
.
Зимой,
.
В привычный час пробуждена
Вставала при свечах она.

Эта ее привычка неизменна во всю ее жизнь, то есть до конца этого романа. Например, она начала писать письмо к Онегину «при вдохновительной луне» и написала к утру.

Вот утро: Встали все давно,
Моей Татьяне все равно. (3—32)

Ей «все равно», потому что она всегда встает, когда встает рабочий народ. Она одна в этом доме ведет естественную жизнь.

Важно отметить, что и снег тоже показан через ее ощущение и видение не без взаимной связи с этой привычкой. Перед отъездом в Москву «на ярманку невест» «идет волшебница зима», но —:

Нейдет она зиму встречать,
Морозной пылью подышать
И первым снегом с кровли бани
Умыть лицо, плеча и грудь:
Татьяне страшен зимний путь (7—30)

Это описание тоже принадлежит утренней картине, нарисованной на фоне душевной тревоги Татьяны. Здесь образ первого снега⁵ схвачен таким, каким он представлен в глубине ее души. В особенности такое восприятие снега проявилось в ее сновидении. Татьяне снился страшный, чудный сон.

Ей снится, будто бы она
Идет по снеговой поляне,
.

В сугробах снежных перед ней
Шумит, клубит волной своею
Кипучий, темный и седой
Поток, не скованный зимой;

Она «упала в снег» — так начинается сон Татьяны, и кончается убийством:

. . . Вдруг Евгений
Хватает длинный нож, и вмиг
Повержен Ленский; . . .
И Таня в ужасе проснулась. (гл. V, 11—21)

Сон Татьяны снится в ночь с 5-го на 6-е января 1821 года. Это совпадает с 13-м от новолуния днем (возраст луны = 13.5). В соннике, который Пушкин любит читать есть приложение, которое называется «Таблицей, показывающей событие снов». Судя по этому, оказывается, «что снилось в девятый день последует»⁶.

Так и происходит: Ленский погиб 14-го января, ровно в 9-й день после сновидения Татьяны. И здесь Пушкин, как видим, соблюдает свой принцип: «в нашем романе время расчислено по календарю». Но, к счастью или несчастью Татьяны, она не имеет этого сонника. Она имеет только книгу Мартына Задеки. Поэтому в тексте об этом предсказании совсем не говорилось. Она впала в тяжелое душевное состояние, и не знает «как его понять», «Ее сомнений Мартын Задека не решит»... Она не могла знать, когда сбудется неожиданная беда.

Читая Мартына Задеку, «Любопытное предсказание на будущие времена, толкование им снов по астрономии, происходящих по течению луны»⁷, которое лежит у постели Татьяны, нам не трудно найти нужную информацию о «предсказаниях луны» по «Календарю на той странице [января], где обыкновенно печатаются долгоденствие и долгонощие; там в крайнем параграфе имеется течение луны по Зодиакам, и против [5 числа] поставлен знак [Козерога], под которым и сон свой в сем соннике разбирать должно. Знак сей стоит [в десятом параграфе] сего сонника»⁸.

Так сперва смотри «знаки снов», где написано «Плачь, скорби, печали, грусти, трауры и всякие жалости», против чего под знаком «Козерога» стоит «Смерть приятеля». Потом против того же знака смотри «вода,

дожди, снега, темные облака, ветры, громы, и всякие ненастья», где найдешь «Ссоры, драка и честь». Дальше смотри знаки снов «Угощение, пиры, ястие и пище... вина и всякие напитки...», где найдешь «Разлучение друга», и так далее. Все лунные предсказания судеб Татьяны и Ольги говорят о неблагоприятности ближайшего будущего. Почему Татьяна никак не решается ответить на вопрос Ольги: «скажи ж ты мне, кого ты видела во сне?», несмотря на то, что она сама знает, что означает сновидение?

Мы помним, что утром 6-го числа того года Татьяна не может встать ранее утренней зари из-за зловещих снов. В этот день она единожды нарушила свое правило. Этим вполне доказывается, что ее сновидение оказалось чрезвычайно значимым событием для нее.

4

Так в пушкинском романе образ снега глубоко связан с судьбой его героини. Пушкинский снег идет самостоятельно как будто бы он — один из его героев. Вьювь или во сне снег преследует Татьяну как тень.

Я напомнил все эти детали вот для чего. Для русского человека Япония представляется южной страной, где мало знают о прелести снега, и тем более не пишут много стихов о снеге. Но это не так. Нечего и говорить, что всем известно имя лауреата Нобелевской премии Кавабата Ясунари. Одно из его главных творений «Снежный край» начинается так чудесно поэтически: «Поезд прошел насквозь длинный пограничный туннель и передо мной появился снежный край. Днище ночи стало светло. Наконец наш поезд остановился на полустанке». Эти строки, посвященные белому покрывалу земли, — своеобразный камертон, найденный автором.

В знак солидарности пушкинистов обеих стран сегодня я прочту несколько моих любимых строк из современной японской поэзии, где тема снега звучит так же проникновенно, как в пушкинском романе.

Сочинение № 1004

Весь день сегодня снег все падает светло и бесконечно.
А после полудня
Мимо моего дома

Тяжелые шаги
Не раз звучали.
Я старался убедить себя каждый раз,
Меня посетила
Ты сама, больше года от которой
Известия я уже не получаю.
И несомненно,
Это оказывались твои, и наши шаги,
Потому что, это — не что иное, как тот снег,
С макушек деревьев, им перегруженных,
Падает с приветом навстречу мне на снег,
который лежит внизу.

4 марта 1927 г.

Миязава Кэндзи (1896—1933)

На синюю фетровую шляпу...
Падает снег, на синюю шляпу ложится,
Либо легких пальцев нежное касанье,
Либо шепот минувших годов,
Дух ли сакэ хмельной?
Ароматы ли мяты?
Слез ли мимолетных следы на милых лицах?...

Китахара Хакушу (1885—1942)

Колыбельная

Сегодня, как всегда, я «баю-бай» услышу —
В окно не глядя, знаю — нынче легкий снег.
В оконце — Со двора —
И с неба — отовсюду
Я слышу: «Баю-баю, баюшки-баю».
Так странно! От кого я слышал эти звуки?
Я в детстве слова «мама» даже не слышал,
А колыбельной уж давно...
Все же,
Как только снег, —
Неведомо откуда — напев и песня
Те, что раньше не слышал

Муроу Сайсэй (1889—1962)

В тоске по другу

В этот день шел снег.

В этот день на сердце у меня было тоскливо,

Так хотелось встретить кого-нибудь,

Кого-либо...

Я чувствовал, как во мне неудержимо нарастает
желание с кем-либо дружить,

Чувствовал тусклую бесконечную тоску по другу.

В этот день шел снег.

Я чувствовал болезненно — острую тоску по другу —

И стал собираться на улицу, несмотря на снег.

Муруо Сайсэй

Снег

— Снег пошел.

— И след карандаша на бумаге по каллиграфии
стал темнее.

Вот такое двестишье, написанное мальчиком, однажды я прочел.

Прошло десять с лишним лет, как я нашел его в журнале детских стихов «Жирав». С тех пор видя, что идет снег, я сразу вспоминаю это двестишье, как будто бы в школе во всех ее классах иероглифы, выполненные учениками в карандаше, разом становятся темнее.

Это сравнение несравненно богаче и строже любого ему подобного.

Наверное, где-то в глубине это связано с трудолюбием, искренностью и гармонией.

Иноуэ Ясуси (1907—1991)

Сегодня с утра в Пушкинских Горах шел снег. Он ложился на землю, как пушкинская строка, как строки японских поэтов, — чисто и гармонично.

10 февраля 1991 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробно об этом см.: Хоккио К. К вопросу о литературной полемике Пушкина в романе «Евгений Онегин» (Из наблюдений над эпиграфом к 1-й главе «ЕО»)//Перечитывая А. С. Пушкина. — 1987, Осака. — С. 79—105.

² См.: Моисеенко Н. А. Служит людям добрый конь. — М., 1988. — С. 18—20.

³ В русском переводе: Скорбь о небывалом/Томит среди утех,/ От тоски усталым/Станет ясный смех,/И песнь о самом грустном — сладостнее всех. (XXVIII) См. Шелли. Избранные стихотворения. Перевод с английского В. Д. Меркурьевой. — М., 1937. — С. 191.

⁴ См. Соколова К. И. Элегия П. А. Вяземского «Первый снег» в творчестве А. С. Пушкина//Проблемы пушкиноведения. — Л., 1975. — С. 76.

⁵ Пушкин трижды изображает в «Евгении Онегине» зиму — в 4, 5, и 7-й главах. И что особенно интересно, всякий раз возникает образ первого снега. Вообще говоря, трудно представить себе хронологический порядок в романе без описания снега каждого года.

⁶ См.: Новый сонник или истолкование снов. Печатано в типографии Ивана Глазунова. 1817. — С. 57. Новый, полный и подробный сонник. В типографии Департамента внешней торговли, изд. 2-е, 1818. — С. 3. Там написано: «В 9-й день решит судьбу твою.»

⁷ Москва, 1807, в университетской типографии. Кстати говоря, «предсказания луны» (гл. V, 5) — сокращенный вид титула этой книги.

⁸ Там же, см.: «Наставление».

РУССКИЕ ЛЮБОМУДРЫ И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В РАЗВИТИИ РУССКОЙ МЫСЛИ 1-й ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Как известно, кружок любителей возник в России, в Москве, в начале 20-х годов XIX века. Одновременно, с 1822 по 1825 гг. в Москве существовал и другой литературный кружок, возглавляемый поэтом, критиком и переводчиком С. Е. Раичем. Кружок Раича объединил вокруг себя тогда еще молодых, а позднее широко известных писателей и поэтов: М. П. Погодина, С. П. Шевырева, В. Ф. Одоевского, Ф. И. Тютчева и др. Оба кружка были тесно связаны друг с другом.

О характере занятий своего кружка Раич писал в своей «Автобиографии»: «Между тем, у меня, под моим председательством, составилось маленькое скромное литературное общество (...), собиравшееся у меня вечером по четвергам. Здесь читались и обсуждались, по законам эстетики (подчеркнуто мною — Е. М.), которая была в ходу, сочинения членов и переводы с греческого, латинского, персидского, арабского, английского, итальянского, и редко французского языков»¹.

Эстетическое направление в занятиях кружка Раича было преобладающим. То же самое можно сказать, с некоторыми оговорками, и о кружке любителей. Последний был как бы филиалом кружка Раича. Некоторые члены раичевского кружка — например, В. Ф. Одоевский, — сделались членами и вдохновителями философского кружка. Близость кружков определялась общностью целей. Это были цели художественного и эстетического образования. Но если кружок Раича был по преимуществу кружок литературно-эстетический, то кружок любителей был в дополнении к этому кружком философским и политическим.

Об обществе любомудров член его А. И. Кошелев писал в своих «Записках»: «Другое общество было особенно замечательно. оно собиралось тайно и об его существовании мы никому не говорили. Членами его были: кн. Одоевский, Ив. Киреевский, Дм Веневитинов, Рожалин и я. Тут господствовала немецкая философия, т. е. Кант, Фихте, Шеллинг, Окен, Геррес и др. Тут мы иногда читали наши философские сочинения (...) Начала, на которых должны быть основаны всякие человеческие знания, составляли преимущественный предмет наших бесед (...) Мы собирались у кн Одоевского... Он председательствовал, а Д Веневитинов всего более говорил и своими речами часто приводил нас в восторг. Эти беседы продолжались до 14 декабря 1825 года, когда мы сочли необходимым их прекратить, как потому, что не хотели навлечь на себя подозрение полиции, так и потому, что политические события сосредоточивали на себе все наше внимание...»².

В декабре 1825 г. кружок любомудров прекратил свое существование лишь формально. По существу же была общность не только не распалась, но сделалась еще теснее. Как писал тот же Кошелев, декабрьские события «нас, между собою знакомых, чрезвычайно сблизили и, быть может, укрепили ту дружбу, которая связывала Веневитиновых, Одоевского, Киреевского, Рожалина, Титова, Шевырева и меня»³.

То, что объединяло любомудров в их обществе, те литературные и идеологические задачи, которые они перед собою ставили, после декабрьского восстания не только не потеряли своего смысла и значения, но и обрели новый и живой интерес. Трагическая неудача, постигшая благороднейших людей России на Сенатской площади, заставила немало честных и мыслящих людей (а любомудры принадлежали к числу этих людей: известно, что они сочувствовали декабристам, а не правительству) уйти в своеобразное «духовное подполье», уединиться в мире поэзии и философской мысли. Появляется сугубая тяга к знаниям, стремление к углубленному, самому полному и целостному познанию мира и вещей. В том числе и едва ли не в первую очередь — к философско-эстетическому познанию. Литературные и идеологические цели любомудров, таким образом, находят глубокое объективное оправдание в условиях на-

ступившей после декабря 1825 г. реакции. Как это ни звучит парадоксально, любомудры начинают свое подлинное историческое бытие не тогда, когда возникло общество, носившее это имя, но с тех пор, когда оно формально перестало существовать. Недаром в истории русской литературы и истории русской общественной мысли за всеми бывшими членами кружка и теми, кто к кружку был так или иначе близок — за Шевыревым и Хомяковым, например, — прочно закрепилось наименование писателей-любомудров и поэтов-любомудров.

Начиная со второй половины 20-х годов, т. е. после декабрьской катастрофы, в идеологической позиции любомудров, в их воззрениях становится все более заметным эстетический уклон. Эстетическое познание, в соответствии со взглядами любомудров, есть познание наиболее целостное и глубокое. Этим и определяется особый интерес любомудров к нему.

Он проявляется самым наглядным образом в журнале любомудров «Московский вестник». Журнал этот начал выходить в 1827 году — в первые полтора года при поддержке и активном участии Пушкина. Редактировал журнал М. П. Погодин. Его главными сотрудниками, наряду с Пушкиным, были Веневитинов и Шевырев. В нем сотрудничали также Владимир Титов, помещивший на его страницах ряд философско-эстетических эссе, А. И. Кошелев, сочетавший, по словам Веневитинова, «все наслаждения эстетические с важною определенностью математика»⁴, Мельгунов — писатель, переводчик, музыкант, музыкальный критик и др.

Замечательно, что уже в первом номере журнала, в его теоретическом разделе, напечатана статья С. П. Шевырева, своим названием указывающая на эстетический характер и содержание. Статья называется — «Разговор о возможности найти единый закон для изящного». Это статья явно установочная, программная для журнала.

И Пушкин, и И. Киреевский, характеризуя литературную деятельность Шевырева, относили его к литераторам «немецкой школы». Для этого были веские основания. Но Шевырев в своих теоретических воззрениях не только следует за своими учителями — немецкими романтиками, — но и порою, по некоторым существенным вопросам, спорит с ними. Так это происходит

в его программной статье, напечатанной в первом номере «Московского вестника». Точка зрения, которую отстаивает в этой статье Шевырев, явно противостоит точке зрения немецких романтиков по тому же вопросу.

Романтики в Германии полагали, что творение художника нельзя постичь, опираясь на рациональные законы, на правила, открытые разумом. Фридрих Шлегель, например, писал: «Поэзию может критиковать только поэзия»⁵. О том же писал Ваккенродер в книге «Об искусстве и художниках»: «Гений Искусства остается для человека вечною загадкой; ум, желая проникнуть в эту неисповедимую бездну, не сносит глубины ее»⁶.

Шевырев высоко ценил книгу Ваккенродера. Именно он (вместе со своими друзьями Н. Мельгуновым и В. Титовым) перевел ее на русский язык. Однако это не помешало Шевыреву не согласиться с Ваккенродером (как и с другими немецкими романтиками) в одном из самых кардинальных вопросов эстетики.

Статья Шевырева написана в форме диалога. В диалоге есть лицо, которое является ведущим и выражает авторскую точку зрения. Это Евгений. Устами Евгения Шевырев утверждает: «Если человек силою своего гения и фантазии может творить, то силою разума самопознающего может открыть законы, по которому он творит. Гений есть редкий дар природы. Поэзия есть удел избранных. Многие чувствуют творения поэтов, но немногие понимают их, потому что немногие познают самих себя и проверяют свои ощущения». И далее: «Когда же ты поймешь законы красоты, когда разгадаешь сию тайну художника — тогда, отдавши себе отчет в его произведении, ты как будто снова пересоздашь его, ты будешь сам творить...»⁷.

Позиция Шевырева в его программной эстетической статье — не только (и даже не столько) позиция романтика, сколько просветителя. Он доверяет разуму и верит в его силу. Шевырев убежден, что, наделенный высшим разумом, человек способен познать самого себя. Но это значит также, что он способен также познать и единые законы художественного творчества.

Все это мысли, характерные не для одного Шевырева, но и для большинства его товарищей-любомудров. Вместе с тем это и руководящие мысли для критики

журнала. Критика в журнале, в соответствии с положениями программной статьи Шевырева, должна быть и эстетической, и строго научной.

Эстетические вопросы и проблемы занимали Шевырева не только в теоретическом плане и не только в связи с литературой и литературной критикой. Еще более чем в критике, Шевырева интересовало эстетическое в общественной и народной жизни. Он много и всерьез думает, например, о необходимости широкого эстетического просвещения и образования русского народа.

7 марта 1829 г. он записывает в своем дневнике: «У меня родилась мысль написать Рассуждения об эстетической жизни народа, а особенно о степени развития оной у русских. Если буду издавать журнал, то дело его будет — распространение жизни эстетической в России»⁸.

В 1829 году еще существовал журнал «Московский вестник», в котором активно сотрудничал Шевырев и в котором, в частности, он печатал среди другого и свои статьи на эстетические темы. Но Шевыреву этого явно мало. Он мечтает о журнале, который целиком будет посвящен эстетическому образованию. И он сам хочет возглавить этот журнал!

Путешествуя с семьей Зинаиды Волконской по Италии (в качестве домашнего учителя), Шевырев и здесь прежде всего обращает внимание на эстетику и эстетическое. Он приходит в восторг от того, как широко распространены в Италии среди простого народа эстетические предметы и понятия: «В стране, где Аполл. Бельвед. и Вен. Мед., все лучшие произведения древности и новых времен, как у нас Казанская и Иверская, — там и на произведениях мелочного изделия, на утвари житейской видите следы форм изящных, великими художниками усвоенных народу. Какой выигрыш для жизни эстетической. Здесь за чашкою чая, за обедом можно учиться формам изящным! Здесь у простого народа можно найти слепки с Аполлона и Венеры!»⁹.

Во время пребывания за границей у него возникает целая программа эстетического просвещения для своей страны. Он называет ее «Проекты в Россию». Программа включает в себя перевод на русский язык всех классиков греческих и римских; издания в прозе «собрания

театров» (т. е. драматических произведений) греческого, римского, испанского, итальянского, английского, немецкого и проч.; издание переводного собрания народных сказок с приложением сказок оригинальных и т. п.

Он посылает своим друзьям-любомудрам проект эстетического музея в России и в ответ получает слова поддержки и одобрения. В письме, которое пишет Шевыреву Погодин, любомудр Муханов делает следующую приписку: «С восторгом читал Ваше письмо из Рима. Проект эстетического музея в Москве — мысль счастливейшая... Наслаждайтесь и возвращайтесь к нам скорее со всем изящным, которое столь необходимо для чистых радостей Москвы»¹⁰.

В 20-е и отчасти 30-е годы Шевырев еще не был тем деятелем реакционного толка, каким он стал в годы 40-е и 50-е. В молодые годы политическая позиция Шевырева отличалась терпимостью, разумным патриотизмом и свободолобием — впрочем, достаточно умеренным. Замечательно при этом, что желание свободы как для отдельного человека, так и для народа в целом находилось у Шевырева в тесной взаимозависимости с его мыслями о необходимости эстетического воспитания.

В дневнике под датой 7 марта 1829 г. Шевырев записывает: «У немцев гораздо более эстетической жизни, чем у русских: причина тому — свобода. У мужика русского никогда не увидишь ни цветов, ни беседки для отдыха. Сад посадит он для плодов, которыми не пользуется, а оставляя себе пададь, лучшее продает; дерево, под которым отдыхал, он срубит на дрова или оглоблю; наконец, если и посадит что-нибудь в горшок, то не цветы, а разве лук. Всякое эстетическое наслаждение требует свободы, а у него все подавлено мыслью, что он ничего своего не имеет: что ж за наслаждение не для себя»¹¹.

У Шевырева это не случайная запись и не случайные мысли. Это мысли для него постоянные, самые заповедные и большие. К ним он не раз возвращается и в разных контекстах повторяет их. Так, 16 июня 1830 г. он записывает в дневнике. «...русский мужик раб, а раб не знает наслаждения изящным. Изящное вкушается душою свободной. Раб имеет одни животные наслаждения. Вот простой пример, почему р/усский/ мужик,

не может наслаждаться ни цветами, ни деревьями, как германец...» И к этому добавлено: «У русского мужика все минутно, все под секирою насилия. Долго ли это будет?»¹².

Эстетическое и политическое у молодого Шевырева находилось в одном смысловом и ценностном ряду. Это в высшей степени интересно и поучительно. Это показывает яркое своеобразие русской эстетической мысли 20—30-х годов XIX века, ее глубокую связь с жизнью и потребностями времени.

Эстетический уклон в воззрениях был свойственен всем любомудрам. Из этого, однако, не следует, что любомудры интересовались одними и теми же сторонами эстетического, разрабатывали одни и те же вопросы эстетики. Их эстетические взгляды, в основе своей, в принципах близкие, были не обязательно одинаково, но часто и различно направленными.

Если Шевырев в 20-е и 30-е годы был более всего озабочен проблемами эстетического воспитания и образования народа, то другой представитель московского любомудрия А. С. Хомяков в своих исканиях и суждениях понятие эстетическое и художественное соотносил более всего с вопросами познания. Существуют разные возможные пути познания реального: рациональный, опытный, эстетический (или художественный). Последний путь познания Хомяков явно предпочитал двум первым.

Хомяков писал стихами и прозой. Он был талантливым публицистом и религиозным мыслителем. Был историком. В качестве историка он написал (не закончил, не издал, но всю жизнь работал над этим) «Записки о всемирной истории». Показательно, что и в этих своих исторических записках, и в своей публицистической прозе Хомяков пользовался преимущественно художественным, эстетическим способом изложения материала, художественными и эстетическими доводами и доказательствами. И это у него было осознанно, в этом он видел самый верный путь постижения реального и истинного.

«Красота и истина неразлучны», — утверждал Хомяков¹³. Правда реального, с его точки зрения, постигается более всего не через документы и рассуждения, основанные на разноречивых документах и фактах, а

интуитивно, т. е. поэтически и эстетически. Он так говорил о значении поэтического и эстетического метода в исторических исследованиях: «Малейшие труды и несколько ясных поэтических умов познакомили нас с Средними Веками так, что мы как будто в них жили, а древность сделалась загадочнее, чем когда-нибудь. Причина этому то, что мы душою (если хотите инстинктами) знали Средние Века... Другая причина та, что средними Веками занимались не историки, а романисты, т. е. люди, которые добродушно угадывали прошедшее по современному и не считали себя в необходимости низывать в своих разысканиях год за год по хронологическому порядку»¹⁴.

Ту же мысль еще отчетливее высказывает Хомяков в другом месте: «Звание историка требует редкого соединения качеств разнородных: учености, беспристрастия, многообъемлющего взгляда, Лейбницева способности сближать самые далекие предметы и происшествия, Гриммова терпения в разборе самых мелких подробностей и проч., и проч. Об этом все уже писано много и многими; мы прибавим только свое мнение. Выше и полезнее всех этих достоинств — чувство поэта и художника. Ученость может обмануть, остроумие склоняет к парадоксам: чувство художника есть внутреннее чутье истины человеческой, которое ни обмануть, ни обмануться не может»¹⁵.

Хомяков не просто антирационалист и «эстетик» в своих исторических и гносеологических понятиях, но, по его убеждению, иным он просто не мог быть, поскольку он русский мыслитель. В соответствии с его точкой зрения, рационализм не входит в характер русского. Он так писал о задачах русской науки и русской жизни А. В. Веневитинову: «Нужны... новая жизнь, новая наука, нужен нравственный переворот, нужна любовь, нужно смирение гордого и ничтожного знания, которое выдает себя за науку»¹⁶.

Борьба с традиционной наукой, с «гордым и ничтожным знанием» и защита знания простодушного, основанного на инстинкте и провидении, на поэтическом чувствовании и любви, одна из сквозных, постоянных и излюбленных тем размышлений Хомякова. На эту тему он никогда не устает говорить и не боится повторяться. Он пишет в «Записках о всемирной истории»: «Многие

истины и, может быть, самые важные истины, какие только дано познать человеку, передаются от одного другому без логических доводов, одним намеком, пробуждающим в душе скрытые ее силы. Мертва была наука, которая стала бы отвергать правду потому только, что она не явилась в форме силлогизма»¹⁷. И далее: «...не верить ничему, кроме формул, есть односторонность, в которую впадать непростительно. Сильное и глубокое убеждение может быть следствием простого воззрения на предмет... Новые убеждения в исторической науке, основанные на гармонии и объеме мысли, вытесняют дух тесных систем и мелочной критики»^{17а}.

Теоретические суждения Хомякова поддерживались и его собственной литературной практикой. Для его писательской манеры, для его литературного и исследовательского метода очень характерен отказ от построений, основанных на строгих силлогизмах, на системе последовательских логических доказательств. Чаще всего он обращается не к доводам рассудка, а к тому, что убеждает по прямому внушению и эстетическому сочувствию, что способно вызвать в максимальной степени и самым непосредственным образом душевный и сердечный отклик.

Свои исторические положения Хомяков выводит обычно не из противоречивой и сложной суммы исторических свидетельств, но больше всего своим прямым художественным чутьем. В его изысканиях не строгая научность на первом плане, а поэтическая увлеченность и поэтическая вера. У него всегда свободная связь идей, внутренне организованная его поэтическим чувством и интуицией.

Это накладывает отпечаток на стилистику его прозаических произведений. В своих научных изложениях он пренебрегает видимой формальной законченностью, пренебрегает всем тем, что имеет вид системы. Его проза явно тяготеет к композициям «отрывочным», кусковым, бессистемным и поэтическим.

Видимо, совсем не случаен тот факт, что самое большое произведение Хомякова, труд всей его жизни — «Записки о всемирной истории» — дошли до нас в отрывках, в мало связанных порой набросках. Дело не только в том, что труд остался незавершенным. Кажет-

ся, Хомяков никогда и не стремился его завершить. По сути незавершенность труда более внешняя, а не внутренняя. Отрывочность композиционных форм у Хомякова принципиальная, она у него от особенностей мировоззрения и метода познания. То, что основано на интуиции и эстетическом чутье, на свободных поэтических связях и ассоциациях, уже по самой природе своей не может быть вполне, внешним образом и логически законченным.

В научной и публицистической прозе Хомякова строгую логику силлогизмов заменяет особый род образного мышления. Его суждения свободны не только от необязательных мотивировок, но часто и от самых необходимых. Его выводы лишены категоричности и обязательности, их можно принимать или не принимать — но если уж их принимаешь, то даже не на веру, тем более не доводами рассудка, а по некоему поэтическому сочувствию и сопереживанию — принимаешь, так сказать, эстетически. Все построения Хомякова, исторические и философские, в тех случаях, когда они воздействовали на читателя, воздействовали более всего эстетически. Но именно на это как раз и рассчитывал Хомяков. Это отвечало его принципам, его воззрениям, принятому им методу.

В «Яснополянских записках» Душана Маковицкого приведено любопытное высказывание Л. Н. Толстого о Хомякове: «Я его знал — и очень хорошее впечатление (воспоминание о нем); он был очень приятный человек. Я очень уважал его деятельность и (...) как поэта»¹⁸.

Что означают здесь слова «как поэта»? Ценил ли Толстой стихи и стихотворные драмы Хомякова? Свидетельств тому нет. Более того, есть обратные свидетельства: тот же Маковицкий приводит слова Толстого об отсутствии поэзии в лирике Хомякова¹⁹. Что же в таком случае имел в виду Толстой, говоря о Хомякове как поэте?

Несомненно он имел в виду особенности мышления Хомякова, особенную природу его воззрений. Для Толстого поэтом был Хомяков не стихотворец, а мыслитель, историк. И это в Хомякове Толстому было близко и дорого. Этого он не мог не отметить и не оценить.

Ведь сам Толстой всю жизнь, начиная еще с университетских лет в Казани, отстаивал поэтический метод

исторического описания и исследования. Он тоже, как и Хомяков, был противником истории — науки и проводником идеи «истории-искусства». Об истории-искусстве Толстой не только думал, но и практически воплотил эту мысль в «Войне и мире». Вскоре после завершения «Войны и мира» Толстой так изложил свои взгляды на историю-искусство: для настоящего историка и подлинной, правдивой истории «нужно знание всех подробностей жизни, нужно искусство — дар художественности, нужна любовь». И далее: «История-искусство, как и всякое искусство, идет не вширь, а вглубь, и предмет ее может быть описание жизни всей Европы и описание месяца жизни одного мужика в XVI веке»²⁰.

Это Толстой писал, учитывая собственный опыт — опыт создания истории-искусства в «Войне и мире». И легко заметить, что это были мысли хотя и оригинальные, независимые от Хомякова, но в принципе, в основе своей близкие мыслям Хомякова

Среди Любомудров особенно близок к Хомякову по своим историческим воззрениям был председатель общества Любомудрия и известный писатель-романтик В. Ф. Одоевский. Вот что писал Одоевский об особенном характере русского исторического знания: «Стихия всеобщности или, лучше сказать, всеобнимаемости произвела в нашем ученом развитии черту довольно замечательную: везде поэтическому взгляду на историю предшествовали ученые изыскания; у нас, напротив, поэтическое проницание предупредило реальную разработку (...) Пушкин (в «Борисе Годунове») разгадал характер русского летописца, — хотя наши летописи не прошли сквозь вековую историческую критику, а самые летописцы еще какой-то миф в историческом отношении; Хомяков (в «Димитрии Самозванце») глубоко проникнул в характер еще труднейший: в характер древней русской женщины-матери; Лажечников (в «Басурмане») воспроизвел характер и того труднейший: древней русской девушки; между тем значение русской женщины в русском обществе до Петра Великого остается совершенной загадкой в ученом смысле. Теперь следует за этими характерами в исторических памятниках, только что появившихся в свет, и вас поразит верность этих призраков, вызванных магическою деятельностью поэтов»²¹.

Это Одоевский пишет в главном своем произведении — в «Русских ночах». А в повести «Саламандра», полемизируя с учеными историками, он обвиняет их в том, что они занимаются лишь «внешней историей», вместо того чтобы заниматься историей подлинной, внутренней, правда которой открыта только поэтическому взгляду. Устами одного из героев Одоевский замечает: «Моего рассказа ты не найдешь в истории, потому что в вашей истории записываются лишь внешние происшествия, лишь обманчивые образы настоящих внутренних происшествий»²².

Сходство в направлении мысли у Одоевского и Хомякова очевидно. Одоевский вообще осознал Хомякова как близкого себе мыслителя. Недаром он посвятил Хомякову один из самых замечательных и программных своих рассказов — «Игошу». Главная мысль рассказа — о большом значении и высшей ценности для человека поэтического начала. Это общая, «родовая» мысль и Одоевского, и Хомякова, и всех русских Любомудров.

Одоевский писал на эту тему больше и обстоятельнее, чем другие. Говоря о значении поэтического и эстетического элемента как в науке, так и в жизни человека и общества, Одоевский рассматривал проблему всесторонне, в разных ее аспектах и возможных применениях. И он много, постоянно думал об этой проблеме.

В «Психологических заметках» он писал: «Самые строгие доказательства науки производят на человека действие лишь тогда, когда душа его придет в сочувствие с душою сочинителя; тогда только выражения его будут понятны читателю, ибо невыразимое в сочинителе найдет свое дополнение в читателе, читатель сам договорит недосказанное сочинителем. Но произвести сие чувство может одна поэзия; следовательно, в наш век наука должна быть поэтической»²³.

В «Русских ночах» устами своего героя Фауста Одоевский утверждает: «Великое дело понять свой инстинкт и чувствовать свой разум! в этом, может быть, вся задача человечества. Пока эта задача не для всех разрешена, пойдем отыскивать те указки, которые какая-то добрая нянюшка дала в руки нам, рассеянным, ветреным детям, чтобы мы реже принимали одно слово за другое. Одна из таких указок называется у людей творчеством, вдохновением, если угодно, поэзией. При по-

мощи этой указки род человеческий, хотя и не силен в азбуке, но выучил много весьма важных слов, например — что человек и человеческое общество есть живой организм»²⁴.

Поэзия и поэтическое для Одоевского (как и для других Любомудров) есть не только род искусства, творчества, но и особое видение и чувствование человека. Самое полное и глубокое видение — и высшее. Именно это определяет ту важную и решающую роль, которую отводит Одоевский поэтическому началу в жизни человека и общества.

Человек, утверждает в «Русских ночах» Фауст, «никак не может отделаться от поэзии; она, как один из необходимых элементов, входит в каждое действие человека, без чего жизнь этого действия была бы невозможна». И далее: «...в мире психологическом поэзия есть один из тех элементов, без которых древо жизни должно было бы исчезнуть»²⁵.

Не удивительно, что в «Русских ночах», книге философской и мировоззренческой, в книге, на страницах которой ведутся «сократовские диалоги нашего времени»²⁶, тема поэзии и поэта занимает первостепенное место. Рисуя картину общественной жизни или рассказывая историю одного человека, Одоевский не в последнюю очередь рассматривает их с той точки зрения, какое место в этой жизни занимает поэзия. Уровень поэтического сознания общества, по Одоевскому, определяет уровень его общей устроенности. В зависимости от того, как в обществе относятся к поэту и поэтической деятельности, оценивается нравственная его атмосфера. Тема поэта и поэзии в «Русских ночах» является ключевой в самом точном значении этого слова.

Герой рассказа «Бригадир», входящего в состав «Русских ночей», прожил пустую, никому не нужную жизнь. И это потому, что он был начисто лишен «поэтических инстинктов». Одоевский видит и показывает не только вину героя, но и его трагедию. Виноватым оказывается не он один, но больше всего «неумолимые условия общества», лишаящие человека поэтических и эстетических, истинно духовных потребностей.

Для Одоевского естественной антитезой бездуховному миру является личность поэта. Поэт — это высший судья и «мститель». В рассказе, который так и назы-

вается «Мститель», герой его, поэт, «во времена духовного смрада и общественного гниения» совершает «таинственное служение», несет с собою суд и очищение

Все это темы и мысли для «Русских ночей» сквозные, постоянные. Они переходят из рассказа в рассказ, варьируются и с разных сторон осмысляются. В новелле «Город без имени» Одоевский показывает людей и человеческие отношения, основанные исключительно на соображениях пользы. Но соображения пользы убивают понятия о прекрасном и, тем самым, уничтожают основу жизни. Мир, построенный по законам полезного и выгодного, оставляет в забвении естественный и живой инстинкт сердца. Все в нем составлено из одних «купеческих оборотов» — и это обрекает не только духовное, но и все живое в мире, обрекает мир в целом на самоуничтожение.

Жизненными явлениями высшего духовного и созидательного порядка для Одоевского являются все виды искусства. Но среди различных искусств более всего — музыка. Музыка, как считает Одоевский, есть самый совершенный путь к познанию человеческих глубин и вместе с тем путь к чистой радости, к счастью. Это путь иррациональный, непредметный и невещественный, но именно он открывает в познании жизни и человека самую полную перспективу. Познание через музыку более, чем какое-либо другое, имеет дело не с внешним, а с внутренним, т. е. истинным «числом вещей» — с глубинным их смыслом и значением.

Не случайно в «Русских ночах» так много новелл посвящено музыке и музыкантам — «Импровизатор», «Последний квартет Бетховена», «Себастиан Бах».

Ход мыслей Одоевского о возможности для человека самых чистых и высоких радостей сводится примерно к следующему. Человеку естественно стремление выразить себя — и как можно полнее. Через выражение себя человек и утверждает себя в жизни как неповторимую личность. В этом, по Одоевскому, заключено единственно возможное счастье человека.

Но выразить и утвердить себя лучше и вернее всего можно в творчестве, в искусстве — и, прежде всего, в музыке. Музыка больше, чем литература, больше, чем скульптура или живопись, способна передать и выра-

зять в человеке самое заповедное, «невыразимое» и личностно-глубинное. Способна выразить высшую ступень души человека. И именно поэтому, считает Одоевский, музыка есть наиболее совершенный и в некотором роде исключительный род человеческого знания.

В письме к В. С. Серовой Одоевский писал: «Из всех искусств наиболее музыка служит проявлением этого невыражаемого, недостижимого начала, — этой загадки, которой сплочены все организмы. Музыка вводит этот загадочный элемент в речь человеческую — которая без музыки, вообще без элемента эстетического могла бы только выговаривать: дай мне хлеба, дай мне мяса и пр.»²⁷.

Здесь недаром стоят рядом музыка с эстетическим. Музыка для Одоевского не просто одна из форм эстетического знания. Она есть эстетическое знание в самом чистом ее виде

Говоря об эстетических началах в жизни, Одоевский часто пользуется словами «поэтическое», «музыкальное». Поэтическое, музыкальное, эстетическое нередко (как в приведенном примере) оказывается у Одоевского в одном смысловом и словесном ряду, слова являются в таких случаях синонимами.

Но иногда Одоевский употребляет слово «эстетический» и в его особенном, расширенном и самом высоком значении. Пожалуй, в этом значении слово «эстетический» использует только он. у других Любомудров в таком толковании оно не встречалось. Для Одоевского эстетическое — это не только поэтическое начало и поэтическое знание, но еще и любовь. Это знание, обогащенное любовью, при этом знание, характеризующее цельного и совершенного человека.

Способным к эстетически цельному, соединяющему знание и любовь чувству человек был в своем доисторическом прошлом; таким, только на более высокой ступени, видит человека Одоевский в идеальном будущем. В «Психологических заметках» Одоевский писал: «Но поелику человек состоит из духа и души, то для достижения высшей степени потребно возвышение обоих: первого — познаниями, второй — любовью. Эстетическое образование есть нечто отдельное; это символическое преобразование той отдаленно будущей жизни, которая будет полным соединением знания с лю-

бовью, соединение, которое было когда-то в человеке и потом разрознилось»²⁸.

Несколько слов в заключение. Настоящие заметки носят лишь предварительный характер. Тема обозначена в них пунктирно, в самом общем виде. Очевидно, что тема имеет широкие литературные выходы — выходы за пределы одного любомудрия. Например, к исканиям Льва Толстого, о чем уже частично говорилось. Эстетический уклон отмечается и во взглядах и творчестве Пушкина, Достоевского и т. д. Все это делает тему особенно важной и исторически существенной. Подробная разработка ее, во всех ее связях и во всем ее значении, остается одной из предстоящих задач науки эстетики — той отрасли науки, которая занимается изучением истории эстетической мысли.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Раич С. Е. Автобиография, «Р. Библ.», 1913. — № 8. — С. 28—29.

² Кошелев А. И. Записки (1812—1883). — Berlin, 1884. — С. 12.

³ Там же. — С. 17.

⁴ Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза. — М.: Наука, 1980. — С. 346. Письмо А. И. Кошелеву от 12 июня 1825 г.

⁵ Шлегель Фридрих. Критические фрагменты//Фридрих Шлегель. Эстетика. Философия. Критика. В двух томах. — М., 1983. — Т. 1. — С. 288.

⁶ Ваккенродер. Об искусстве и художниках. — М., 1826. — С. 247.

⁷ «Московский вестник», 1827. — Часть первая. — № 1. — С. 39, 47—48.

⁸ Шевырев С. П. Дневник 1829—1830 гг. Рук. отд. ГПБ им. С.-Щедрина, ф. 850.

⁹ Там же. Дневниковая запись от 11 июля 1829 г.

¹⁰ «Русский архив». — 1882, книга третья. — С. 145 (Письмо от 29 апреля 1830 г.).

¹¹ Шевырев С. П. Дневник 1829—1830 гг. Рук. отдел ГПБ им. С.-Щедрина.

¹² Там же.

¹³ Хомяков А. С. Записки о всемирной истории, ч. 2.//Полное собр. соч., изд. 3-е. — М., 1904. — Т. 6. — С. 255.

¹⁴ Хомяков А. С. Записки о всемирной истории, ч. 1.//Полное собр. соч., изд. 2-е. — М., 1882. — Т. 3. — С. 23.

¹⁵ Хомяков А. С. Записки о всемирной истории, ч. 1.//Полное собр. соч., изд. 2-е. — М., 1882. — Т. 3. — С. 31.

¹⁶ Хомяков А. С. Полное собр. соч., изд. 3-е. — М., 1900. — Т. 8. — С. 75.

¹⁷ Хомяков А. С. Полное собр. сочинений, изд. 2-е. — М., 1982. — Т. 3. — С. 50—51.

^{17а} Там же.

¹⁸ У Толстого. 1904—1910. «Яснополянские записки» Д. П. Маковицкого. — Книга третья. — М., 1979. — С. 103. (Запись от 2 июня 1908 г.).

¹⁹ См. «Яснополянские записки», кн. 3. — С. 50.

²⁰ Толстой Л. Н. Полное собр. соч., юб. — Т. 48. — С. 124—126.

²¹ Одоевский В. Ф. Русские ночи. — Л.: Наука, 1975. — С. 182.

²² Одоевский В. Ф. Повести и рассказы. — М., 1985. — С. 178.

²³ Одоевский В. Ф. Психологические заметки//«Русские ночи». — Л.: Наука, 1975. — С. 216.

²⁴ Одоевский В. Ф. Русские ночи. — Л., 1975. — С. 177.

²⁵ Там же. — С. 35.

²⁶ См. там же. — С. 262.

²⁷ Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. — М., 1956. — С. 526 (письмо от 11 января 1864 г.).

²⁸ Одоевский В. Ф. Русские ночи. — Л.: Наука, 1975. — С. 221.

**БИДЕРМАЙЕР В РУССКОЙ ПРОЗЕ
И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ
1820—40-х ГОДОВ**

Бидермайер в русской прозе первой трети XIX века — явление далеко не изученное, лишь отмеченное в аспекте постановки вопроса. Несколько шире проблема русского Бидермайера исследуется применительно к изобразительному искусству, но, как правило, в иной терминологии. Искусствоведы (М. Алленов, В. Обухов, Ю. Герчук и др.) пишут об «устойчивой культуре быта», о «бытовом романтизме», говорят о «натюрмортной живописи» — воплощении поэтизирующего принципа «тихой жизни», ее «длящихся состояний»¹. Но прав В. С. Турчин, не прошедший мимо Бидермайера в своей книге «Эпоха романтизма в России»: «Его можно терминологически подтягивать к романтизму и реализму, называя его «мещанской» редакцией романтизма, поэтическим натурализмом и протореализмом, суть не изменится — это нечто специфическое, самостоятельное». И бесспорно, что «без представления о значительности этого направления характеристика искусства первой трети XIX века не может считаться полной»².

Как и всякому эпохальному стилевому направлению, Бидермайеру предшествовала полнота «переживания», фон общественного настроения, которые сказались в самых разных формах, с разной степенью художественности: от высокого искусства до «оскудения» в трафарете (В. М. Жирмунский). Но особенной этической чертой этого направления была естественность (при самом зарождении) и, соответственно, неограниченная широта, всеобщность, притягательная простота, доступная для всех и каждого, предполагающая универсаль-

ность. Не случайно, как отмечал И. Грабарь, «наряду с ...прекрасно сделанными картинами от этого времени сохранилось множество очаровательных безделок, трогательно-наивных холстов неизвестных авторов, незначительных с точки зрения художественной, но все же милых и имеющих ценность документов»³.

Конечно, к венециановской школе (высшему достижению этой эпохи) нельзя относить все виды «в комнатах», семейные портреты в интерьерах, принадлежащие «неизвестным» любителям, «хоть раз изобразившим на досуге уголок своей <...> усадьбы»⁴. Но все исследователи Бидермайера сходятся в том, что дух эпохи в живописи и скульптуре, в прозе и поэзии, в декорировке комнат проявился одинаково и даже, может быть, сказался ярче в безыскусственных «картинах» дилетантов, чем в произведениях «умелых мастеров», поскольку Бидермайер не сугубо, не вполне принадлежит сфере эстетики.

С этой точки зрения можно рассматривать прозу Пушкина в одном ряду с произведениями Н. Полевого, М. Погодина, М. Жуковой, И. Панаева, В. Соллогуба, а также Н. Мундта, Ф. Корфа, А. Емичева и других писателей, часто посредственных беллетристов. Н. Я. Берковский в статье „О «Повестях Белкина»“ убедительно доказывает, что «этот стиль (Бидермайер — Н. В.), очень явственный к 20—30-м годам в Европе, овладевший модами, утварью, мебелью, изобразительным искусством, литературой, конечно, не мог ускользнуть от Пушкина»⁵.

Один из «кусков бидермейера», которые, как считает исследователь, «постоянно встречаются» в «Повестях Белкина», связан как раз с выражением породившего этот стиль духа «Между тем война со славою была кончена. Полки возвращались из-за границы. Народ бежал им навстречу <...> Офицеры, ушедшие в поход почти отроками, возвращались, возмужав на бранном воздухе, обвешанные крестами. <...> Как сильно билось русское сердце при слове **отечество!** Как сладки были слезы свидания!» («Метель») ⁶. «Женская тема» в данном тексте, связанная с обликом рассказчицы, девицы К. И. Т., столь простодушно-непосредственно передающей смысл «блистательного времени», чуть иронично вводится Пушкиным в грядущий за этим временем

Бидермайер. «Кто из тогдашних офицеров не сознается, что русской женщине обязан он был лучшей, драгоценнейшей наградой?..» (77). Эта высокая награда мыслилась в новых измерениях, в иных пространственных пределах: не на поле брани, а в домашнем кругу; в сфере интимной умиротворенности и настоящего, основанного на любви и созидании, счастья⁷.

Переход к тихому и размеренному существованию после кровопролития наполеоновских войн получил новый и важный смысл: открылось ранее неизвестное значение привычного. «Пожар Москвы огорчил, но и согрел и осветил русское общество, — писал А. Бенуа, — и здесь во время всеобщего умиления, в веселом ликовании по случаю освобождения всей России и победе, всей Россией одержанной, произошло первое примирение высших кругов с народом...»⁸. Это имеет непосредственное отношение к характеру зарождающегося русского жанра: народ предстал «в ореоле нравственного величия и совершенства» и вместе с тем «в своей действительной, доступной непосредственному опыту, самобытной природе... Вследствие этого русский жанр возникает именно в варианте крестьянского жанра, и по той же причине он не мог возникнуть как жанр критический... Только в качестве поэтического и поэтизирующего русский жанр мог оказаться на высоте своего исторического призвания»⁹.

Последнее замечание современного исследователя чрезвычайно существенно. Бидермайер — как духовное начало — выразился в светлом, жизнеутверждающем искусстве. Даже в карикатурах на 1812 год, отмечает А. Бенуа, преобладала не сатира: в них «проглядывало только удивительно благодушное сознание собственной гигантской силы, которой дали, наконец, развернуться»¹⁰.

В русском варианте Бидермайера основополагающим оказывается чувство, подобное тому, которым восхищался Гегель, говоря о мастерах голландского искусства. Избавление Голландии от иноземного владычества произвело новое «направление духа»: «полную задушевности гражданственность, чувство достоинства которой было лишено высокомерия...». Обретенная самостоятельность, сознание свободы вызвали потребность отдаваться всей душой «здоровому и вместе с тем за-

конному, приятному образу своей жизни...»¹¹. В картинах голландских художников «чувство честного радостного существования» и составляет, по Гегелю, высший «идеальный момент», так как во «внешнем» проявилась «отражающаяся в этом внешнем внутренняя свобода...»¹².

Очевидно, прав Н. Я. Берковский, отмечая, что берущий свое начало в бюргерской эпохе Бидермайер (он «коренился где-то в классическом для бюргерства XVII века...») «позднее терял свою патриархальную искренность, становился стилем, который преднамеренно сохранял старые бюргерские черты и краски...»¹³. Но именно в эпоху Бидермайера в искусстве ярко заявили о себе, как пишет Р. Мутер, «здоровые чувственные люди, не страдавшие склонностью к рефлексии»; основное в их картинах: «жизнерадостная красочность и нежная грация», «проглядывающая в них нежная любовь к родине невольно привлекает»¹⁴.

Победа над наполеоновской Францией создала во всей Европе почву для таких «национальных условий», которые, в частности, вызвали к жизни эстетику, утверждающую духовную значимость простого и неприязнательного (прежде считаемого «низким»), ныне же выступившего носителем подлинных человеческих ценностей и решившегося стойко оберегать их. «...в искусстве, — замечает Р. Мутер, — отражается не столько национальность, сколько эпоха... <...> Везде поэтому существовали художники Biedermeierzeit. Фенди, Дангаузер и Вальдмюллер, Ольдах и Генслер, старик Бегас и Крюгер имели своих двойников в Шотландии и Испании, Америке и России»¹⁵. Европейское искусство вырабатывало новый художественный язык, постепенно высвобождающийся от традиционных покровов эстетизации¹⁶. В границах новых жанров художники Бидермайера стремились «смешать» поэтический взгляд на мир с сугубо прозаическими, до банальности обыкновенными приметами сущности — «смешать» так, чтобы осталось ощущение внутренне цельного, единого в своем естестве бытия.

Искомой формой в искусстве становится жанр «частной идиллии», поскольку идиллия более всего отвечала общим чаяниям по своим родовым признакам, требуя согласия действительности с «идеалом» и воплощения

гармонии в отдельном, частном случае. «Да поставит он себе целью идиллии, — писал Шиллер, имея в виду поэта своего века, — выдержать ту пастушескую невинность и в субъектах цивилизации со всеми условиями мыслительности, самого утонченного искусства, самой высшей общественной утонченности...»¹⁷.

Патриархальная крестьянская и дворянская культура быта в России (постепенно угасающая на все более сужающемся историческом пространстве) в первые десятилетия XIX века содержала в себе «образ бытия абсолютной, непреходящей этической значимости, поскольку запечатленная в нем сфера частной интимной дружественности и солидарности объективно противостоит всякой несвободе», — отмечает позднейший исследователь эпохи Бидермайера¹⁸. Искусство этой эпохи, по самой своей задаче будучи эклектичным, создало эклектичные формы, но как бы не замечало этого, утверждая естественную гармонию вопреки сложной динамике цивилизованной жизни. Можно сказать, используя терминологию Шиллера, что Бидермайер — некое скользящее звено между родами «наивной» и «сентиментальной» поэзии. Например, Г. Сорока в своем творчестве прошел обе стадии: от простудушного художества («Сорока никак не бытописатель... Он как художник существует внутри того быта, который им изображается...»¹⁹) до рефлексивно-осознанного предпочтения мира интимного и уединенного.

Человечно-искренний по своей природе и задачам, Бидермайер мог проявляться с разной степенью аффектации и театральности, был декорирован, условен. И, вместе с тем, хранил созревающее душу тепло в чужеродных и все более враждебных условиях. После воодушевления военных лет воспевание «скромного приюта», независимого существования «в трудах», «мечтах», «безделье» ощущалось как прямая антитеза подавляюще официозной, преимущественно, петербургской действительности.

Именно так воспринимал А. Бенуа общий дух творчества Венецианова и Тропинина: Тропинин первый «посеял семена того реализма, на котором вырос и окреп впоследствии чисто московский протест против чужого и холодного, академического, петербургского искусства». «...все эти, по словам А. Бенуа, «девушки са-

довницы», «кружевницы», «швей», «молочницы», «гитаристы» и проч.» не были «прямой параллелью» венециановской концепции природы и народа²⁰. Но они, ориентируясь на эстетику венециановцев, создали один из основополагающих вариантов Бидермайера — в частности, ту его разновидность, которая существует в прозе М. Погодина.

На Бидермайер в повестях Погодина («Русая коса», «Сокольницкий сад») обратил внимание Н. Я. Берковский: «Люди Погодина ищут удобного и скромного устройства для самих себя и для своей семьи...». Символ Бидермайера — молодая немка, Луиза Винтер (что выдает «происхождение и литературного стиля, и идеала»), девушка «с синей сеточкой на голове, в белом переднике, с лейкою в руке»²¹. Краски в Бидермайере имеют особое значение — обычно это ясные и теплые светло-голубые, желтые, бело-розовые тона. «Русая коса» — также символический образ этого стиля, связанный с миром тихой домашней дружбы, возможно — любви; в идеале — «закругленности... судьбы» в семейном счастье, «счастье по средствам»²².

Графиня О., с которой первоначально связан этот образ, предстает не в блеске красоты, парадно-светской, а в своей нечаянной прелести: молодой человек, друг, застаёт ее на даче, освеженную купанием. «Графиня стояла еще перед зеркалом в голубом ситцевом капоте, с длинными рукавами, на шее кисейная косынка... Подле горничная, только что застегнувшая последнюю пуговицу... Вытертые, но еще не высохнувшие волосы спускались со всех сторон длинными, густыми и реденькими кистями... <...> Иногда сверкали сквозь них пронзительные голубые глаза... Половина головы озарялась солнечными лучами, которые прокрадывались сквозь малиновые занавески и наводили то свет, то тень на свежее лицо»²³.

Этот отрывок — «картинка» во вкусе Бидермайера, в которой цветовые и световые сочетания говорят больше и яснее, чем ее непосредственный смысл. Как нередко бывает на полотнах венециановцев, передний план будто срезан: повествователь (он же — зритель) оставившись «на пороге» комнаты, на некотором расстоянии: «ничто не может уменьшить дистанцию; вмешательство, сопричастность запрещены»²⁴. Нужно от-

метить, что «дистанция» в Бидермайере означает не «эпическую» безучастность и, тем более, не пренебрежение «простым бытом», у нее обратный смысл: «дистанцию» соблюдают из естественного целомудрия, из уважения к личности и ее частному бытию (по слову Достоевского, к ее «амбиции»). В эпоху «натуральной школы» именно автор «Бедных людей» подчеркнул эту «дистанцию» (как и ее отсутствие) — через восприятие Макаром Девушкиным пушкинского «Станционного смотрителя» и гоголевской «Шинели».

Картичность — как основной жанровый принцип идиллии — свойственна живописи Бидермайера не меньше, чем его прозе. Классическим примером может служить полотно А. В. Тыранова «Мастерская братьев Н. Г. и Г. Г. Чернецовых», 1828 г. Искусствоведы отмечают ее оригинальную и в то же время характерную для своего стиля композицию: «комната видна в растворенную дверь, но первый план максимально приближен к зрителю и срезан, почему висящее в простенке пальто кажется совсем рядом, и зритель чувствует себя почти на пороге этой комнаты... Вместе с тем он все-таки не входит в нее. Он созерцает ее чуть-чуть издалека, воспринимая прежде всего царящую здесь атмосферу, покой, наступающий в часы угасания дня»²⁵. Как и в «картинке» Погодина, отблески солнечных лучей, ложась на бытовую сцену, словно растворяют ее в воздухе, придают ей бестелесность. Быт становится лирическим, прозрачным. «Зритель» понимает: здесь важны не социальный статус, не типичность, даже не характеры людей: важнее обаяние летнего вечера, тихого дружелюбия, «неторопливых» звуков гитары. Примечательно, что найденный эскиз картины показал: художник начал писать ее (работая с натуры) с поисков основных красочных пятен.

Наблюдение и изображение быта Бидермайера может осуществляться и светским человеком, чуждым этому быту, а иногда и враждебным ему. Именно таков праздный созерцатель, аристократ в прозаическом отрывке Пушкина 1830 г. «Участь моя решена, я женюсь... (С французского)» — с его «беспечной, прихотливой независимостью, ...роскошными привычками, странствиями без цели, уединением, непостоянством» (388). С этим героем связана, по мысли Н. Я. Берковского,

«маленькая сюита в бидермейеровом вкусе». Исследователь полагал, что мир «низеньких домиков», окинутый небрежным взглядом, «с высоты седла», тем самым попадает в положение неловкое и уязвимое: «видна узорсть быта, видно, в каком плену быт держит людей»²⁶.

Вместе с тем, «бидермайерово» начало очень ясно ощутимо и в среде великосветской. «...большая часть людей; — говорит герой, — видят в женитьбе шали, взятые в долг, новую карету и розовый шлафок. Другие — приданое и степенную жизнь...» (388). Образ жизни самого рассказчика столь покоем и размерен, что он рад случаю нарушить его как-нибудь, в женитьбе видя средство к счастливому обновлению. Параллельно тихо движутся иная жизнь, другой сюжет: среди бытовых «картинок» в окнах скромных «домиков» («здесь сидит семейство за самоваром, там слуга метет комнаты») крупным планом выступает лицо «девочки за фортепьяно»: «учитель ее бранит, я шагом еду мимо» (389). На другой день вчерашнее повторяется почти в точности.

Примечательно, что М. А. Осоргин, прибегнув к литературной мистификации, из пушкинской «сюиты в бидермейеровом вкусе» сделал повесть. Осоргин, с его незаурядным даром стилизатора, создал текст, где в полной мере проявилась эклектичность Бидермайера: его поэзия и проза. Безнадёжно прозаическим, мещанским предстает в конечном счете высший свет: он убивает страсть героя, приобщив ее к сфере житейских расчетов. Настоящей жизни, подлинного чувства неудавшийся жених ищет теперь в собственно Бидермайере — таком банальном и вместе с тем человеческом. Именно здесь, как ни парадоксально, он хочет найти эквивалент своей мечте: «Мне нравится обычай какого-то древнего народа: жених тайно похищал свою невесту» (390). «Девочка за фортепьяно» становится на какое-то время «героиней романа»: в ней «совершенная простота», «в ней нет и тени кокетства»²⁷. Кажется, быт отброшен, впереди — бесконечное; завоевавшее себе свободу от «земных оков» счастье. Но гармонии неуловимо противостоит всеведущая пушкинская ирония, глубоко понятая и тонко схваченная Осоргиным.

В финале герой устремляется навстречу «новым

странствиям без цели», девочка, должно быть, вновь твердит свой урок. Автор не говорит ни слова о ее судьбе (может быть, соблюдая ту «дистанцию», которая призвана защищать чувства людей обычных и незаметных). И все же последняя мысль читателя — об этой девочке. Остается ощущение (в основе предсказанное Пушкиным), что, хотя вечный «порядок» в скромном «домике» восстановлен, он теперь подобен тому некогда «вычищенному и прибранному саду; по которому прошел «ураган». Намечается рисунок герценовской мысли, высказанной по поводу «личностей», «не знающих ничего за порогом своего дома»: «...начала кроткого, тихого семейного счастья лежали в них... и их счастье было бы делом случая, так же, как и их несчастье. Мир, в котором они жили, — мир случайности. ...Таким хрупким счастьем человек не может быть счастливым...»²⁸. В пушкинском отрывке отмечается тем самым еще одна, сущностно важная черта Бидермайера, свойственная, в основном, сентиментально-романтическому его варианту: хрупкость, недолговечность частной идиллии, при ее кажущихся стабильности и неизменности (вне ритмов времени); иллюзорное возведение в абсолют тесного ограниченного быта.

Ни Н. Я. Берковский, ни другие исследователи, насколько нам известно, не отметили другой пушкинский отрывок в стиле Бидермайер — в этом смысле представляющий собой внутренне целостное единство. Это отрывок 1835(?) г. «В. 179 * возвращался я...», написанный также от первого лица. Впрочем, как замечает А. В. Чичерин, употребление местоимения первого лица единственного числа в прозе Пушкина является «резко антиромантическим»: «В романтическом субъективном романе оно вело за собой душевные излияния весьма близкого автору Вертера, Адольфа, Обермана или Октава. А теперь это «я» стороннего, иногда пристального, а иногда и рассеянного наблюдателя»²⁹.

Пушкинский герой повествует о своем возвращении в Лифляндию (чем создается характерный немецкий колорит). Вынужденная остановка позволяет ему ощутить атмосферу угасающего летнего дня: «Солнце садилось. С одной стороны дороги простирались распаханые поля, с другой — луга, поросшие мелким кустарником. Издали слышалась печальная песня молодой эс-

тонки» (402). Умиротворением проникнут этот пейзаж, вызывающий чувства, близкие тем, которые возникают при созерцании полотен Венецианова, Крендовского, Сороки, Вальдмюллера, Крола и других художников эпохи Бидермайера. Заключенная в нем гармония так велика, что даже неожиданный странный звук — звук пушечного выстрела — не воспринимается как диссонанс, как нечто инородное. Кажется, что поглотившая его природа в результате стала еще значимей и безусловней. Так у Чехова в «Вишневым саде» тишину вечера нарушает «отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны...». Но у Чехова этот звук — «замирающий, печальный»³⁰, он отражается в сознании героев как предвестие несчастья, как знак судьбы. Совсем иное в пушкинском отрывке, хотя звук также исходит «точно с неба»: «Вдруг в общей тишине раздался явственно пушечный выстрел... и замер без отзвука. Я удивился. В соседстве не находилось ни одной крепости; каким же образом пушечный выстрел мог быть услышан в этой мирной стороне?» (402).

Как бы замерший под взглядом наблюдателя широкий мир органично переходит в сферу быта. Перед нами возникает групповой портрет — своего рода миниатюрная жанровая зарисовка: «Подходя к деревне, увидел я в стороне господский дом. На балконе сидели две дамы» (402). Было время, когда их коснулась большая жизнь, полная драматизма, душевных переживаний: в старшей даме герой «узнал... вдову фон В., дальнего нам родственника, храброго генерала, убитого в 1772 году» (402). Теперь Каролина Ивановна — «добрая старушка», принимающая гостя «ласково и радушно». Рядом с ней, как того требует традиция семейного портрета, «милая дочь, которая разливала чай и мазала свежее янтарное масло на ломтики домашнего хлеба. 18-ть лет, круглое румяное лицо, темные, узенькие брови, свежий ротик и голубые глаза вполне оправдывали мои ожидания» (403).

В этом описании особенно характерны эпитеты, передающие склад такой жизни: «свежее янтарное масло» и «домашний хлеб» — продукты собственного хозяйства (в повести Погодина «Сокольницкий сад» Луиза Винтер «сама кроит и шьет себе платье, вышивает косынки, даже вяжет чулки»³¹). Создание всех «средств удовлет-

ворения потребностей» собственными руками Гегель считал признаком идеального «состояния общества. Только таким образом, полагал он, предметы «еще не падают до уровня чисто внешней вещи». В этом случае мир вещей «не отчуждается» от человека, «так как он обладает в их лице не мертвыми и омертвевшими в силу привычки вещами, а своими собственными, тесно связанными с ним созданиями»³².

Следование стилю Бидермайер потребовало бы в продолжении пушкинского отрывка (если бы таковое имело место) любовного описания комнат барского дома с подчеркиванием подробностей обстановки. Авторы «картинок» уделяют внимание не всем вещам без разбора: выделяются только самые необходимые и самые любимые хозяином, интимно близкие ему вещи. Простота и порядок — отличительные черты интерьеров Бидермайера как в роскошном жилище, так и в приюте бедности. Атмосферу «смиренной, но опрятной обители» Самсона Вырина, переданную чутким наблюдателем, создают и «картинки», украшающие стены, «и горшки с бальзаминном, и кровать с пестрой занавескою, и прочие предметы...» (90), не отделимые в глазах рассказчика от людей — их хозяев. «Этот маленький быт за станционной перегородкой, — пишет Н. Я. Берковский, — хорош не вкусом, не богатством, он хорош тем, что он весь проникнут человеком, который сам устраивал его и сам им пользуется»³³.

Своеобразие Бидермайера состояло в том, что утверждаемые им предметность, прочность мира совсем не обязательно должны были означать выхолощенную духовность и процветание филистерства. Здесь была тонкая грань, которую легко было установить, но бидермайеровцы — и осознанно, и бессознательно — далеко не всегда шли на это. И тем самым они, в сущности, добились двойственного впечатления, о чем свидетельствует, например, Р. Мутер в своих искусствоведческих разборах. Вот как он характеризует живопись К. Шпинцвега: «Все, о чем думаешь, когда произносится слово *Biedermeierzeit*, заключено в его произведениях: аромат леса, тихая жизнь маленьких городков, музыка и лунное сияние. Он изображает оригинальных чудаков, пережитки старины... **Филистерская и все же столь милая Германия...** имела в Шпинцвеге своего ху-

дожника». И далее: «Картины его производят впечатление заодно веселое и грустное, филистерское и идиллическое»³⁴.

Бидермайер не мог быть искусством «непризнанного человеческого достоинства»³⁵ — такое искусство создали Федотов, «натуральная школа». Но без Бидермайера реализм сороковых годов не мог бы появиться, поскольку не прошел за него необходимой «эклектической» стадии. Очевидная «эклектика» этого стиля была плодотворной. Именно об этом пишет Д. С. Лихачев, имея в виду, в частности, и Бидермайер: «Оставаясь эстетически неполноценным, эклектизм, тем не менее, в аспекте историческом может развивать в себе элементы будущего развития искусств, сохранять старое для нового; в нем, как в некоей жизненно многообразной и неустойчивой среде, могут зарождаться новые направления и новые стили»³⁶.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Алленов М. М. Образ пространства в живописи «à la nature»: К вопросу о природе венецианского жанризма. // Советское искусствознание. 83. Вып. 1 (18). — М., 1984. — С. 142—143.

² Турчин В. Эпоха романтизма в России: К истории русского искусства первой трети XIX столетия: Очерки. — М., 1981. — С. 342—343. Как указывают справочные издания, «Бидермайер (нем.), стилевое направление, развивавшееся главным образом в немецком и австрийском искусстве ок. 1815—48. Название получило позднее по вымыслу фамилии простосердечного нем. обывателя, стоявшей в заглавии стихов поэта Л. Эйхродта «Biedermaiers Liederlust» (изд. в 1850)» — БСЭ. Изд. 3-е. — М., 1970. — Т. 3. — С. 315.

³ Грабарь Игорь. История русского искусства. — М., 1909. — Т. 1. — С. 70—71.

⁴ Алексеева Т. В. Художники школы Венецианова. — М., 1982. — С. 150.

⁵ Берковский Н. О русской литературе. — Л., 1985. — С. 104.

⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. — Л., 1978. — Т. 6. — С. 76—77. В дальнейшем ссылки на т. 6 этого издания даются в тексте с указанием страницы в скобках.

⁷ Характерен, например, портрет А. С. Лошкарева, выполненный учеником Венецианова Е. Ф. Крендовским (1830-е гг.). Человек уже немолодой изображен вместе с детьми в уютной комнате, за окном которой проступает вечерний пейзаж. Но орденская лента через плечо должна напомнить о том, что перед нами заслуженный генерал, участник войны 1812 года. Отзвук этих событий в домашнем кругу содержит и подчеркнутая художником деталь: лук, на который опирается мальчик. Грозные боевые реалии заменяются безобидной игрушкой, военное поприще — миром любви, глубокой интимности.

- ⁸ Бенуа Александр. История русской живописи в XIX веке. — СПб., 1902. — Т. 4. — С. 34.
- ⁹ Алленов М. М. Образ пространства в живописи «à la nature»... — С. 126. Курсив мой — Н. В.
- ¹⁰ Бенуа Александр. Указ. соч. — С. 34.
- ¹¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика. — М., 1971. — Т. 3. — С. 274.
- ¹² Гегель Г. В. Ф. Эстетика. — М., 1968. — Т. 1. — С. 179.
- ¹³ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. — Л., 1973. — С. 471.
- ¹⁴ Мутер Рихард. История живописи от средних веков до наших дней. Пер. В. Фриче. — М., 1915. — С. 249, 250, 251.
- ¹⁵ Там же. — С. 252—253.
- ¹⁶ Н. Я. Берковский писал: «В русской поэзии примеры бидермейера наблюдаются у Жуковского, у Дельвига; подобно бидермейеру на Западе, он у нас идет из двух источников: из классического — у Дельвига, из романтического — у Жуковского» (Берковский Н. О русской литературе. — С. 103). Однако в идиллиях Дельвига мечта о «тихой жизни» опиралась на конкретную, но «эстетизованную» предметность; в поэзии Жуковского идеал «семейственной жизни» был выражением того внутреннего состояния, которое, по замечанию Гегеля, «как бы незримо вникает только самому себе; это звучание без предметности и образа, реяние над водами...» (Гегель Г. В. Ф. Эстетика. — М., 1969. — Т. 2. — С. 242).
- ¹⁷ Собр. соч. Шиллера в переводе русских писателей. / Под ред. С. А. Венгерова. — СПб., 1902. — Т. 4. — С. 393, 396.
- ¹⁸ Алленов М. М. Образ пространства в живописи «à la nature»... — С. 144.
- ¹⁹ Обухов В. Григорий Сорока. — М., 1982. — С. 27.
- ²⁰ Бенуа Александр. Указ. соч. — С. 27.
- ²¹ Берковский Н. Я. О русской литературе. — С. 103.
- ²² Там же.
- ²³ Погодин М. П. Повести. Драма. — М., 1984. — С. 24.
- ²⁴ Himmelheber Georg. Biedermeier. // The Connoisseur. — 1979. — May. — Vol. 201. — N 807. — P. 11.
- ²⁵ Алексеева Т. В. Указ. соч. — С. 156.
- ²⁶ Берковский Н. Я. О русской литературе. — С. 104.
- ²⁷ Осоргин Мих. «С французского» // Литературная газета. — 1991. — 5. VI. — № 22. — С. 11.
- ²⁸ Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. — М., 1954. — Т. 2. — С. 62. Курсив А. И. Герцена.
- ²⁹ Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля: Повествовательная проза и лирика. Изд. 2-е. — М., 1985. — С. 91—92.
- ³⁰ Чехов А. П. Собр. соч.: В 8 т. — М., 1970. — Т. 7. — С. 343.
- ³¹ Погодин М. П. Указ. соч. — С. 63.
- ³² Гегель Г. В. Ф. Эстетика. — Т. 1. — С. 271.
- ³³ Берковский Н. Я. О русской литературе. — С. 30.
- ³⁴ Мутер Рихард. Указ. соч. — С. 240. Курсив мой. — Н. В. Однако романтическое в Бидермайере и притаившаяся рядом косность могут быть намеренно противопоставлены друг другу, сатирически резко разведены и заострены, как, например, в повести А. Емичева «Советница», где романтически настроенная на семейную идиллию Sophie вдруг превращается в «советницу», самодовольную мешанку (Отечественные записки. — 1839. — Т. 4. — № 10).

³⁵ Проскурина Ю. М. Концепция обыкновенного в прозе натуральной школы.//Проблемы реализма в русской литературе: Метод и позиция писателя. — Свердловск, 1963. — С. 7.

³⁶ Лихачев Д. С. Контрапункт стилей как особенность искусств.//Классическое наследие и современность. — Л., 1981. — С. 28—29.

О. А. ЛЕВЧЕНКО

РУССКАЯ РОМАНТИЧЕСКАЯ БАЛЛАДА

1820—1830-х гг.

Материалы к библиографии

1820

1. В. Г. Роберт и Клара//Благонамеренный. — СПб., 1822. — Т. XVII, № VIII. — С. 167—169.
2. Дельвиг А. А. Романс («Проснися, рыцарь, путь далек»)// А. А. Дельвиг. Стихотворения. — М.; Л., 1963. — С. 188—189. (А. А. Дельвиг. Неизданные стихотворения/Под ред. М. Л. Гофмана. — Пб., 1822. — С. 59).
3. Дуроп Ал. Эдгар и Ваина (Подражание Оссиану)//Невский зритель. — СПб., 1820. — Ч. 2, № 5. — С. 155—158.
4. Жуковский В. А. Три путника//В. А. Жуковский. Стихотворения. — Л., 1956. — С. 237—238. (Соревнователь просвещения и благотворения. — СПб., 1820. — Ч. X, № V. — С. 166—167).
5. Идрис, или Галльская вдова//Невский зритель. — СПб., 1820. — Ч. 4, ноябрь. — С. 143—146.
6. Кругликов Г. Привидение//Невский зритель. — СПб., 1820. — Ч. 2, апрель. — С. 167—174.
7. Плетнев П. А. Пастух//Сын отечества. — СПб., 1820. — Ч. 61, № 21. — С. 35—37.
8. Плетнев П. А. Могильщик//Сын отечества. — СПб., 1820. — Ч. 62, № 21. — С. 217—218.
9. Покровский И. Водолаз. Из Шиллера//Сын отечества. — СПб., 1820. — Ч. 62, № 21. — С. 83—89.
10. Пушкин А. С. Черная шаль//А. С. Пушкин. Полное собр. соч.: В 16 т. — М.; Л., 1837—1848. — Т. II, ч. 1. — С. 150—152. (Сын отечества. — СПб., 1821. — № 15. — С. 34—35).
11. Федоров Б. М. Альфонс//Памятник отечественных муз. — СПб., 1827. — С. 101—102.
12. Федоров Б. М. Федор и Маша//Памятник отечественных муз. — СПб., 1827.

1821—1822

13. Глинка Ф. Н. Усладова лира//Ф. Н. Глинка. Стихотворения. — Л., 1951. — С. 97—99. (Благонамеренный. — 1821).
14. Дельвиг А. С. Романс («Одинок месяц плыл...»)//А. А. Дельвиг. Стихотворения. — М.; Л., 1963. (Новости литературы. — 1822. — № 4. — С. 31).
15. Кюхельбекер В. К. Лес//В. К. Кюхельбекер. Избранные

произведения: В 2 Т. — М.; Л., 1967. — Т. 1. — С. 122—123. (В. К. Кюхельбекер. Сочинения: В 2 Т. — Т. 1 — Л., 1939. — С. 32).

16. Кюхельбекер В. К. Песнь тления//В. К. Кюхельбекер. Избранные произведения: В 2 Т. — М.; Л., 1967. — Т. 1. — С. 121—122. (В. К. Кюхельбекер. Сочинения: В 2 Т. — Т. 1. — Л., 1939. — С. 42).

17. П. А. Едвин и Клара//Невский зритель. — 1821. — Ч. 5, март. — С. 248—252.

18. Рылеев К. Ф. Святополк//К. Ф. Рылеев. Полное собрание стихотворений. — Л., 1971. — С. 115—116. (Сын отечества. — 1821. — № 47. — С. 33).

19. Рылеев К. Ф. Богдан Хмельницкий//К. Ф. Рылеев. Полное собрание стихотворений. — Л., 1971. — С. 156—159. (Соревнователь просвещения и благотворения: Труды Вольного общества любителей российской словесности. — 1822. — № 6. — С. 342).

20. Рылеев К. Ф. Боян//К. Ф. Рылеев. Полное собрание стихотворений. — Л., 1971. — С. 123—125. (Соревнователь просвещения и благотворения: Труды Вольного общества любителей российской словесности. — СПб., 1822. — № 3. — С. 330).

21. Рылеев К. Ф. Курбский//К. Ф. Рылеев. Полное собрание стихотворений. — Л., 1971. — С. 140—142. (Сын отечества. — 1821. — № 29. — С. 129).

22. Рылеев К. Ф. Смерть Ермака//К. Ф. Рылеев. Полное собрание стихотворений. — Л., 1971. — С. 142—145. (Русский инвалид. — 1822. — 17 января. — С. 55).

23. Сомов О. Рыбак «Вода шумит, вода вздымается»//Вестник Европы. — 1821. — Ч. 117, № 5, отд. 2. — С. 22—24.

24. В. О Эгей//Благонамеренный. — 1822. — Т. XVII, № VIII. — С. 322—323.

25. Вышеславцев М. М. Миявана. Отрывок из поэмы Оссиановой//Собрание образцовых русских сочинений и переводов в стихах: Ч. V.: 2-е изд. — СПб., 1821—1822. — С. 192—194. Аониды — М., 1798—1799. — Кн. III. — С. 307—311.

26. Глинка Ф. Н. Изменница. Баллада//Ф. Н. Глинка. Избранное/Подгот. текста, примеч. и послесловие В. Г. Базанова. — Петрозаводск, 1949. — С. 71—72. (Русский инвалид. — СПб., 1822. — № 2. — С. 48).

27. Глинка Ф. Н. Ворожба. Народное предание//Ф. Н. Глинка. Избранное/Подгот. текста, примеч. и послесловие В. Г. Базанова. — Петрозаводск, 1949. — С. 72—74. (Полярная звезда на 1823. — СПб., 1823. — С. 103—105).

28. Григорьев В. Тоска Оссиана//Собрание новых русских стихотворений, вышедших в свет с 1821 по 1823 г. — СПб., 1824. — Ч. I. — С. 161—164.

29. Мензевский. Эдгар и Альвина (Из Козегартена)//Собрание образцовых русских сочинений и переводов в стихах: Ч. III.: 2-е изд. — СПб., 1821—1822. — С. 96—99.

30. Милонов (М. В.) Мать-убийца (Из Шиллера)//Собрание образцовых русских сочинений и переводов в стихах: Ч. III.: 2-е изд. — СПб., 1821—1822. — С. 104—108.

31. Покровский И. Мать-убийца. Из Шиллера//Благонамеренный. — 1822. — Т. XVII, № 7. — С. 270—274).

32. Покровский И. Перчатка (Из Шиллера)//Благонамеренный. — 1822. — № VI, ч. XVII. — С. 238—241.

33. Пушкин А. С. Песнь о вещем Олеге//А. С. Пушкин. Полное собр. сочинений: В 16 Т. — М.; Л., 1937—1949. — Т. II, ч. 1. — С. 243—247. (Северные цветы. — 1825, СПб. — С. 253—257).
34. Рылеев К. Ф. Мстислав Удалий//К. Ф. Рылеев. Полное собрание стихотворений. — Л., 1971. — С. 127—129. (Полярная звезда. — СПб., 1823. — С. 282).
35. Рылеев К. Ф. Державин//К. Ф. Рылеев. Полное собрание стихотворений. — Л., 1971. — С. 170—174. (Сын отечества. — 1822, № 47. — С. 31).
36. Рылеев К. Ф. Свитезянка//К. Ф. Рылеев. Полное собрание стихотворений. — Л., 1971. — С. 387—389. (Литературное наследство. — № 59: Декабристы-литераторы: Т. I. — М., 1954. — С. 132).
37. Рылеев К. Ф. Волынский//К. Ф. Рылеев. Полное собрание стихотворений. — Л., 1971. — С. 164—167. (Новости литературы. — 1822. — № 16. — С. 42).
38. Рылеев К. Ф. Дмитрий Донской//К. Ф. Рылеев. Полное собрание стихотворений. — Л., 1971. — С. 133—136. (Сын отечества. — 1822. — № 40. — С. 315).
39. Рылеев К. Ф. Глинский//К. Ф. Рылеев. Полное собрание стихотворений. — Л., 1971. — С. 136—140. (Соревнователь просвещения и благотворения. — 1822. — № 9. — С. 314).
40. Рылеев К. Ф. Михаил Тверской//К. Ф. Рылеев. Полное собрание стихотворений. — Л., 1971. — С. 129—133. (Новости литературы. — 1822. — № 19. — С. 93).
41. Рылеев К. Ф. Олег Вещий//К. Ф. Рылеев. Полное собрание стихотворений. — Л., 1971. — С. 106—109. (Новости литературы. — 1822. — № 11. — С. 170).
42. Рылеев К. Ф. Иван Сусанин//К. Ф. Рылеев. Полное собрание стихотворений. — Л., 1971. — С. 152—156. (Полярная звезда. — СПб., 1823. — С. 370).
43. Рылеев К. Ф. Борис Годунов//К. Ф. Рылеев. Полное собрание стихотворений. — Л., 1971. — С. 146—149. (Полярная звезда. — СПб., 1823. — С. 176).
44. Рылеев К. Ф. Дмитрий Самозванец//К. Ф. Рылеев. Полное собрание стихотворений. — Л., 1971. — С. 149—152. (Новости литературы. — 1822. — № 2. — С. 28).
45. Рылеев К. Ф. Петр Великий в Острогжске//К. Ф. Рылеев. Полное собрание стихотворений. — Л., 1971. — С. 162—164. (Соревнователь просвещения и благотворения. — 1823. — № 3. — С. 287).
46. Рылеев К. Ф. Ольга при могиле Игоря//К. Ф. Рылеев. Полное собрание стихотворений. — Л., 1971. — С. 109—112. (Новости литературы. — 1822. — № 12. — С. 187).
47. Рылеев К. Ф. Рогнеда//К. Ф. Рылеев. Полное собрание стихотворений. — Л., 1971. — С. 117—125. (Полярная звезда. — СПб., 1823. — С. 45).
48. Рылеев К. Ф. Святослав//К. Ф. Рылеев. Полное собрание стихотворений. — Л., 1971. — С. 112—115. (Соревнователь просвещения и благотворения. — 1822. — № 7. — С. 79).
49. Рылеев К. Ф. Голова Волынского//К. Ф. Рылеев. Полное собрание стихотворений. — Л., 1971. — С. 174—176. («Полярная звезда», издаваемая Искандером и Н. Огаревым. — Лондон, 1861. — Кн. 5. — С. 6).
50. Рылеев К. Ф. Артемон Матвеев//К. Ф. Рылеев. Полное

собрание стихотворений. — Л., 1971. — С. 159—162. (Русский инвалид. — 1822, 7 февраля. — С. 140).

51. Тилов В. Мальвина//Благонамеренный. — 1821. — Ч. XV, № 13. — С. 3—9.

1823

52. Кюхельбекер В. К. Святополк//В. К. Кюхельбекер. Избранные произведения: В 2 Т. — М.; Л., 1967. — Т. I. — С. 173—182. (Полярная звезда. — СПб., 1824. — С. 266).

53. Рылеев К. Ф. Владимир Святый//К. Ф. Рылеев. Полное собрание стихотворений. — Л., 1971. — С. 176—179. (Русская старина. — СПб., 1871. — № 1. — С. 5).

54. Рылеев К. Ф. Наталия Долгорукова//К. Ф. Рылеев. Полное собрание стихотворений. — Л., 1971. — С. 167—170. (Новости литературы. — 1823. — № 30. — С. 61).

55. Рылеев К. Ф. Яков Долгорукий//К. Ф. Рылеев. Полное собрание стихотворений. — Л., 1971. — С. 179—181. (Русская старина. — 1871. — № 1. — С. 78).

56. Рылеев К. Ф. Царевич Алексей Петрович в Рождестве//К. Ф. Рылеев. Полное собрание стихотворений. — Л., 1971. — С. 181—182. («XIX в.» : Кн. 1. — М., 1872. — С. 370).

57. Шкляревоцкий П. Святополк//Стихотворения Павла Шкляревского. — СПб., 1832. — С. 74—76.

58. Языков Н. М. Песнь Баяна II//Н. М. Языков. Полное собрание стихотворений. — М.; Л., 1964 — С. 110—111. (Новости литературы. — № 51. — С. 188).

1824

59. Бестужев-Марлинский А. А. Михаил Тверской//А. А. Бестужев-Марлинский. Полное собрание стихотворений. — Л. 1961. — С. 72—73. (Сын отечества. — 1824. — № 3. — С. 277—279).

60. Б-въ Р-ъ (Бестужев-Рюмин М. А.) Рыбак//Майский листок. — 1824 : Весенний подарок для любителей и любителей отечественной поэзии. — СПб., 1824. — С. 16—17.

61. Вердеревский В. Коннал и Гальвина (Отрывок из поэмы Фингал)//Мнемозина. — СПб., 1824. — Ч. I. — С. 116—118.

62. Воейков А. Ф. Искупление барда//Новости литературы. — 1824. — № VII. — С. 29—37.

63. Глебов Д. Странник//Собрание новых русских стихотворений, вышедших в свет с 1821 по 1823 г. — СПб., 1824. — С. 117—118.

64. Грибоедов А. С. Хищники на Чегеме (Дележ добычи). — А. С. Грибоедов. Сочинения в стихах. — Л., 1951. — С. 254—256. (Северная пчела. — СПб., 1824. — № 143, 30 ноября).

65. Загорский М. П. Андромаха//Поэты 1820—1830 гг.: В 2 Т. — Л., 1972. — Т. I. — С. 192—199. (Мнемозина. — СПб., 1824. — Ч. III. — С. 13).

66. Лобанов М. Смерть Ипполита//Собрание новых русских стихотворений, вышедших в свет с 1821 по 1823 г. — СПб., 1824. — С. 76—78.

67. Мансуров. Торжество победителей//Собрание новых русских

стихотворений, вышедших в свет с 1821 по 1823 г. — СПб., 1824. — С. 62—67.

68. Межаков (П. А.) Коннал и Кримова // Собрание новых русских стихотворений, вышедших в свет с 1821 по 1823 г. — СПб., 1824. — С. 291—294.

69. Межаков (П. А.) Рино и Минвана // Собрание новых русских стихотворений, вышедших в свет с 1821 по 1823 г. — СПб., 1824. — С. 299—303.

70. С. Н. (Нечаев) Новая Нина // Мнемозина. — СПб., 1824. — Ч. II. — С. 133.

71. Норов А. С. Чейльд-Гарольд. Подражание немецкому // Поэты 1820—1830-х гг. : В 2 Т. — Т. 2. — С. 231—233.

72. Петров И. Бард // Собрание новых русских стихотворений, вышедших в свет с 1821 по 1823 г. — СПб., 1824. — С. 103—105.

73. Писарев А. Выкуп Оссиана // Мнемозина. — СПб., 1824. — Ч. III. — С. 147—154. (Соревнователь просвещения и благотворения. — 1824. — Ч. XXVIII, кн. 1. — С. 63—72).

74. Протопопов Н. Янычар и Маноли // Одесский альманах на 1824 г. — Одесса, 1824. — С. 281—282.

75. Пушкин А. С. Клеопатра // А. С. Пушкин. Полное собр. соч.: В 16 Т. — М.; Л., 1937—1948. — Т. III, ч. II. — С. 130—133. (Бонди С. М. Новые страницы Пушкина. — М., 1931. — С. 167—176).

76. Пушкин А. С. Подражание Корану. IX // А. С. Пушкин. Полное собр. соч.: В 16 Т. — М.; Л., 1937—1948. — Т. II, ч. I. — С. 356—359. (Стихотворения А. Пушкина. — СПб., 1826. — С. 175—192).

77. Раевский А. Дерево смерти. Из Мильвуа // Собрание новых русских стихотворений, вышедших в свет с 1821 по 1823 г. — СПб., 1824. — С. 129—131.

78. Сенковский О. И. Витязь буланого коня (Арабская кассида) // Полярная звезда. — СПб., 1824. — С. 297—333.

79. Шишков А. А. Осман // Поэты 1820—1830-х гг. : В 2 Т. — Л., 1972. — Т. 1. — С. 402—403. (А. Шишков. Восточная лютия. — М., 1824. — С. 33).

80. Языков Н. М. Романс «Ты видишь ли, барин...» // Н. М. Языков. Полное собрание стихотворений. — М.; Л., 1964. — С. 139. (Н. М. Языков. Полное собрание стихотворений. — М.; Л., 1935. — С. 164).

81. Языков Н. М. Романс («Конрад одевается в латы») // Н. М. Языков. Полное собрание стихотворений. — М.; Л., 1964. — С. 134—135. (Невский альманах на 1829 г. — СПб., 1828. — С. 284).

1825

82. А. Б. Стр.мъ. Пловец // Благонамеренный. — 1825. — Ч. 30, № 23. — С. 332—334.

83. Востоков А. Братья Якшичи // Северные цветы на 1825 г. — СПб., 1825. — С. 331—333.

84. Востоков А. Смерть любовников // Северные цветы на 1825 г. — СПб., 1825. — С. 333—336.

85. Григорьев В. Нашествие Мамай (Песнь Баяна) // Поэты 1820—1830-х гг. : В 2 Т. — Л., 1972. — Т. 1. — С. 384. (Полярная звезда. — СПб., 1825. — С. 270).

86. Дмитриев Вл. Цветок. (Отрывок из восточной повести) //

Журнал изящных искусств. — СПб., 1825. — Ч. II, кн. 1. — С. 12—18.

87. Загорский М. Перчатка. Из Шиллера//Северные цветы на 1825 г. — СПб., 1825. — С. 326—329.

88. Загорский М. Царь Фулесский. Из Гете//Северные цветы на 1825 г. — СПб., 1825. — С. 325—326.

89. Козлов И. И. Разбойник//Полное собрание стихотворений. — Л., 1960. — С. 104—106. (Московский телеграф. — М., 1825. — № 8. — С. 276—279).

90. Козлов И. И. Венецианская ночь. Фантазия//И. И. Козлов, Полное собрание стихотворений. — Л., 1960. — С. 91—94. (Полярная звезда. — СПб., 1825. — С. 312—315).

91. Козлов И. И. Сон невесты//И. И. Козлов, Полное собрание стихотворений. — Л., 1960. — С. 83—85. (Северные цветы на 1825 г. — СПб., 1825. — С. 302—304).

92. Крюков. Каратай//Поэты 1820—1830-х гг.: В 2 Т. — Л., 1972. — Т. 1. — С. 538. (Вестник Европы. — СПб., 1825. — № 1. — С. 127—128).

93. К. С-ч. Свитезянка. Из Мицкевича//Новости литературы. — СПб., 1825. — № 8. — С. 91—92.

94. Пер... Алина//Журнал изящных искусств. — СПб., 1825. — Ч. II, кн. I. — С. 9—11.

95. Петров И. Услад//Благонамеренный. — СПб., 1825. — Ч. 30, № 25—26. — С. 421—425.

96. Пушкин А. С. Прозерпина//А. С. Пушкин, Полное собр. соч.: В 16 Т. — М.; Л., 1937—1948. — Т. II, ч. I. — С. 319—321. (Северные цветы на 1825 г. — СПб., 1825. — С. 293—295).

97. Пушкин А. С. Жених//А. С. Пушкин, Полное собр. соч.: В 16 Т. — М.; Л., 1937—1948. — Т. II, ч. 1. — С. 409—415. (Московский вестник. — М., 1827. — № 13. — С. 3—10).

98. Федоров Б. Незабудка//Невский альманах на 1825 г. — СПб., 1825. — С. 123—132.

99. Шевырев С. Т. Каин//Альбом северных муз. Альманах на 1828 г. — СПб., 1828. — С. 249—250.

100. Языков Н. М. Разбойники//Н. М. Языков, Полное собрание стихотворений. — М.; Л., 1964. — С. 147—149. (Полярная звезда. — СПб., 1825. — С. 150).

1826

101. Бестужев-Рюмин М. М. Свитезянка//Сириус: Собрание сочинений и переводов в стихах и прозе. Кн. 1. — СПб., 1826. — С. 171—180.

102. Волков. Два певца соперники//Собрание новых русских стихотворений, вышедших в свет с 1823 по 1825 г. — СПб., 1826. — Ч. II. — С. 263—268.

103. Н. К-нъ. Геро и Леандр. Историческая повесть древности//Сириус: Собрание сочинений и переводов в стихах и прозе. Кн. 1. — СПб., 1826. — С. 79—89.

104. Ободовский П. Торжество искупителя//Собрание новых русских стихотворений, вышедших в свет с 1823 по 1825 г. — СПб., 1826. — Ч. II. — С. 184—185.

105. Ободовский П. Зора. Индийский романс. Из персидской

повести Орсан и Леила//Невский альманах на 1826 г. — СПб., 1825. — С. 88—89.

106. Полежаев А. И. Оскар Альвский. Из Байрона//А. И. Полежаев. Стихотворения и поэмы. — Л., 1957. — С. 361—380. (Труды общества любителей российской словесности при Московском университете. — М., 1826. — Ч. 6. — С. 249—269).

107. Р-въ Ш-чь. Мальвина//Календарь муз на 1826 г. — СПб., 1826. — С. 25—31.

108. Сомов О. Странница. Английская баллада В. Нокса//Северная пчела. — СПб., 1826. — № 127. — С. 59.

109. Шкляревский П. Кучум. Дума//Стихотворения П. Шкляревского. — СПб., 1831. — С. 74—82.

110. Князь Цертелев. Ночь. Русская быль//Собрание новых русских стихотворений, вышедших в свет с 1823 по 1825 г. — СПб., 1826. — Ч. II. — С. 178—180.

111. Языков Н. М. Олег//Н. М. Языков. Полное собрание стихотворений. — М.; Л., 1964. — С. 229.

1827

112. Анненков Н. Е. Предметы для баллады//Стихотворения Николая Анненкова. — СПб., 1827. — С. 74—78.

113. Анненков Н. Е. Баллада разбойника, пирующего с товарищами. Из поэмы В. Скотта//Стихотворения Николая Анненкова. — СПб., 1827. — С. 45—47.

114. Анненков Н. Е. Баллада луны//Стихотворения Николая Анненкова. — СПб., 1827. — С. 161.

115. Булгарин Ф. Рыбак//Северная пчела. — СПб., 1727. — № 122. — С. 4.

116. Возвращение отца//Новая детская библиотека. — СПб., 1827. — Ч. 2. — С. 17—18.

117. Глебов Д. Дубовый лист//Элегии и другие стихотворения Дмитрия Глебова. — М., 1827. — С. 96—97.

118. Глебов Д. Оскар Альвский//Элегии и другие стихотворения Дмитрия Глебова. — М., 1827. — С. 83—96.

119. Глебов Д. Гробница Бенамара//Элегии и другие стихотворения Дмитрия Глебова. — М., 1827. — С. 36—40.

120. Глебов Д. Часовня//Элегии и другие стихотворения Дмитрия Глебова. — М., 1827. — С. 12—16.

121. Глебов Д. Новобрачная//Элегии и другие стихотворения Дмитрия Глебова. — М., 1827. — С. 45.

122. Глебов Д. Семик, или Марьяна роща. — Народные стихотворения.//Сын отечества. — СПб., 1827. — Ч. 115. — № 22. — С. 142—145.

123. Глебов Д. Клятва//Элегии и другие стихотворения Дмитрия Глебова. — М., 1827. — С. 109—113.

124. Деларю М. Д. Падший Серафим//Поэты 1820—1830-х гг.: В 2 т. — Л., 1972. — Т. 1. — С. 500. (Царское Село. — СПб., 1827. — С. 235).

125. Домантович В. Смерть Багратиона//Памятник отечественных муз. Альманах для любителей словесности на 1828 г. — СПб., С. 62—63.

126. Козлов И. И. Венгерский лес//И. И. Козлов. Полное соб-

ранние стихотворений. — Л., 1960. — С. 112—123. (Невский альманах на 1827 г. — СПб., 1826. — С. 89—87).

127. Кольцов А. В. Рыцарь//А. В. Кольцов. Полное собрание стихотворений. — Л., 1958. — С. 212—213. (Отечественные записки. — СПб., 1867. — № 1. — С. 514).

128. Милостыня//Новая детская библиотека. — СПб., 1827. — Ч. 2. — С. 18—19.

129. Муравьев А. Н. Ольга//А. Н. Муравьев. Таврида. — М., 1827. — С. 88—92.

130. Муравьев А. Н. Прометей//А. Н. Муравьев. Таврида. — М., 1827. — С. 120—123.

131. Муравьев А. Н. Перекати-поле//А. Н. Муравьев. Таврида. — М., 1827. — С. 110—114.

132. Ободовский П. Георгий Смелый//Памятник отечественных муз. — СПб., 1827. — С. 49—50.

133. Ободовский П. Геро и Леандр. Вольный перевод из Шиллера//Невский альманах на 1827 г. — СПб., 1826. — С. 221—234.

134. Олин В. Эстонский кудесник//Славянин. — СПб., 1827. — Ч. II. — № 21. — С. 304—305.

135. Пушкин А. С. «Всем красны боярские конюшни»//А. С. Пушкин. Полное собр. соч.: В 16 Т. — М.; Л., 1937—1948. — Т. III, ч. I. — С. 73—75.

136. Твердовский//Славянин. — СПб., 1827. — Ч. III. — С. 27—33.

137. Федоров Б. Ахилл. Историческая баллада//Новая детская библиотека. — СПб., 1827. — Кн. 5. — С. 261—263.

138. Ч-в. Брама и баядера. Индийская повесть (Подражание Гете)//Славянин. — СПб., 1827. — Ч. III, № 27. — С. 62—65.

140. Шкляревский П. Певец. Из Гете//Поэты 1820—1830-х гг.: В 2 Т. — Л., 1972. — Т. 1. — С. 478—479. (Славянин. — СПб., 1827. — № 48. — С. 347).

141. Шидловский А. Леший//Славянин. — СПб., 1827. — Ч. IV, № 38. — С. 66—68.

142. Языков Н. М. Олег//Н. М. Языков. Полное собрание стихотворений. — М.; Л., 1964. — С. 229—232. (Северная пчела. — СПб., 1827. — 12 февраля).

1828

143. Баталин А. Людмила. Подражание гг. Бюргеру и Жуковскому. — М., 1828.

144. Глинка Ф. Н. Разгульные//Ф. Н. Стихотворения. — Л., 1951. — С. 182—183. (Карманная книжка для любителей русской старины. — СПб., 1829. — С. 56—57).

145. Глинка Ф. Н. Рождение арфы//Ф. Н. Глинка. Стихотворения. — Л., 1951. — С. 171—174. (Современник. — СПб., 1863. — Т. 2. — С. 91—92).

146. Глинка Ф. Н. Услуга от медведей (Быль)//Ф. Н. Глинка. Стихотворения. — Л., 1951. — С. 176—179. (Невский альманах на 1829 г. — СПб., 1828. — С. 38—40).

147. Жуковский В. А. Торжество победителя//В. А. Жуковский. Стихотворения. — Л., 1956. — С. 413—417. (Северные цветы на 1829 г. — СПб., 1828. — С. 3—6).

147. Катенин П. А. Старая быль//П. А. Катенин. Избранные

произведения. — М.; Л., 1965. — С. 175—183. (Северные цветы на 1829 г. — СПб., 1828. — С. 33).

148. Козлов И. И. Ночной ездок//И. И. Козлов. Полное собрание стихотворений. — Л., 1960. — С. 144. (Стихотворения Ивана Козлова. — СПб., 1828. — С. 71—72).

149. Пушкин А. С. «Ворон к ворону летит»//А. С. Пушкин. Полное собр. соч.: В 16 т. — М.; Л., 1937—1948. — Т. 2, ч. 1. — С. 123. (Северные цветы на 1829 г. — СПб., 1828. — С. 31).

150. Шевырев С. Русская разбойничья песня//Московский вестник — М., 1828. — Ч. 9, № 10. — С. 119—123.

151. Шидловский. Свитезянка//Памятник отечественных муз на 1828 г. — СПб., 1828. — С. 70—82.

152. Шишков А. А. Мадгог и баядера. Индийская песня//Опыты Александра Шишкова 2-го. — М., 1828, — С. 33—37.

153. Языков Н. М. Кудесник//Н. М. Языков. Полное собрание стихотворений — М.; Л., 1964. — С. 249—250. (Одесский альманах на 1828 г. — СПб., 1828. — С. 345).

154. Шишков А. А. Бард на поле битвы//Поэты 1820—1830 гг.: В 2 т. — Л., 1972. — Т. 1. — С. 408—410.

155. Шевырев С. П. Каин//Альбом северных муз. Альманах на 1828 г. — СПб., 1828. — С. 249—250.

1829

156 В-й М. Романс. Подражание французскому: Raucve Louise//Зимцерла на 1829 г. — М., 1829. — С. 52—53.

157. Байский П. (О. Сомов) Русалка//Подснежник. — СПб. — 1829. — С. 59—82.

158. В*. Маруся. Подражание или лучше перевод Жуковского. «Светланы»//Вестник Европы. — 1829. — № 6. — С. 134—140.

159. Дмитриев М. А. Баллада («Приехал граф в свой старый замок»)//Московский вестник. — 1829. — Ч. 1. — С. 203—207.

160. Кудряшов. Рыцарь Рогдай//Вестник Европы. — СПб., 1829. — № 1. — С. 233—234.

161. Лермонтов М. Ю. Грузинская песня//М. Ю. Лермонтов. Собрание сочинений: В 4 т.: 2-е изд.: Т. 1. — Л., 1979. — С. 51.

162. Лермонтов М. Ю. Жена севера//М. Ю. Лермонтов. Собрание сочинений: В 4 т.: 2-е изд.: Т. 1. — С. 53. (Лермонтов М. Ю. Сочинения/Под ред. П. А. Висковатова: Т. 1—6. — М., 1889—1891. — Т. 1. — С. 46).

163. Лермонтов М. Ю. «Забывши волнения жизни мятежной»//М. Ю. Лермонтов. Собрание сочинений: В 4 т.: 2-е изд.: Т. 1. — С. 56. (Лермонтов М. Ю. Сочинения/Под ред. П. А. Висковатова. — Т. 1—6. — М., 1889—1891. — Т. 1 — С. 9).

164. Лермонтов М. Ю. Два Сокола//М. Ю. Лермонтов. Собрание сочинений: В 4 т.: 2-е изд.: Т. 1. — С. 50 (Отечественные записки. — 1859. — № 7. — Т. 125, отд. 1. — С. 20).

165. Лермонтов М. Ю. Баллада («Над морем красавица дева сидит»)//М. Ю. Лермонтов. Собрание сочинений: В 4 т.: 2-е изд. — Т. 1. — С. 62—63. (Разные сочинения Шиллера в переводах русских писателей. — СПб., 1860. — Т. 8. — С. 327—328).

166. Лермонтов М. Ю. Перчатка//М. Ю. Лермонтов. Собрание сочинений: В 4 т.: 2-е изд. — Т. 1. — С. 64—65. (Разные сочинения:

Шиллера в переводах русских писателей. — СПб., 1860. — Т. 8. — С. 319—321).

167. Мансуров А. Тополь//Подснежник. — СПб., 1829. — С. 158—160.

168. Петров И. Бард//Енисейский альманах на 1828 г. — Красноярск, 1828. — С. 56—58.

169. Подолинский А. Сон//Северные цветы на 1829 г. — СПб., 1828. — С. 51—57.

170. Подолинский А. Сирота//Северные цветы на 1829 г. — СПб., 1828. — С. 14—17.

171. Познанский Ю. Альпугара//Подснежник. — СПб., 1829. — С. 162—163.

172. Пушкин А. С. «Жил на свете рыцарь бедный» (Легенда) //А. С. Пушкин. Полное собр. соч.: В 16 т. — М.; Л., 1937—1948. — Т. 3, ч. 1. — С. 161—162.

173. Пушкин А. С. Утопленник//А. С. Пушкин. Полное собр. соч.: В 16 т. — М.; Л., 1937—1948. — Т. 2, ч. 1. — С. 117—120. (Московский вестник. — 1829, № 1. — С. 80—81).

174. Ознобишин Д. Н. Рождение перла//Московский вестник. — 1829. — Ч. 1. — С. 188—189.

175. Розен Е. Ф. Весталка//Поэты 1820—1830-х гг.: В 2 т. — Л., 1972. — Т. 1. — С. 560—562. (Царское Село. Альманах на 1830 г. — СПб., 1829. — С. 7).

176. Розен Е. Ф. Дева семи Ангелов//Дева семи Ангелов и Тайна: Сочинения бар. Розена. — СПб., 1829. — С. 5—34.

177. Розен Е. Ф. Тайна//Дева семи Ангелов и Тайна: Сочинения бар. Розена. — СПб., 1829. — С. 38—67.

1830

178. Алякринский И. П. Усладовы гусли//Вестник Европы. — СПб., 1830. — № 13. — С. 31—37.

179. Б. (Сомов О.) Гайдамаки. Урывок зъ казаки: Видьма//Вестник Европы. — СПб., 1830. — № 1. — С. 113—116.

180. Б. (Сомов О.) Два ворона//Вестник Европы. — СПб., № 1. — С. 186.

181. В***. Смерть пушкаря//Вестник Европы. — СПб., — № 2. — С. 111—113.

182. Глинка Ф. Н. Мать-убийца//Денница, альманах на 1830 г. — М., 1831. — С. 154—155.

183. Ж. Прощание Норны//Подснежник. — СПб., 1830. — С. 27—28.

184. Козлов И. И. Фиорина//И. И. Козлов. Полное собрание стихотворений. — Л., 1960. — С. 180. (Сиротка, литературный альманах на 1830 г. — М., 1830. — С. 83—84).

185. К. Г. Черный витязь//Литературная газета. — СПб., 1830. — Т. 2, № 65. — С. 231—233.

186. Лермонтов М. Ю. Гость («Как прошелц иноплеменный») //М. Ю. Лермонтов. Собрание сочинений: В 4 т.: 2-е изд. — Т. 1. — С. 122. (Лермонтов М. Ю. Сочинения/Под ред. П. А. Висковатова: Т. — 6. — СПб., 1889—1891. — Т. 1. — С. 112).

187. Лермонтов М. Ю. Поле Бородина//М. Ю. Лермонтов. Собрание сочинений. В 4 т.: 2-е изд. — Т. 1. — С. 299—230. (Лермон-

тов М. Ю. Сочинения:/Под ред. П. А. Висковатова: Т. 1—6. — СПб., 1889—1891. — Т. 1).

188. Лермонтов М. Ю. Наполеон (Дума)//М. Ю. Лермонтов. Собрание сочинений: В 4 т.: 2-е изд. — Т. 1. — С. 95—96. (Русская мысль. — 1881. — № 11. — С. 152—154).

189. Лермонтов М. Ю. Челнок//М. Ю. Лермонтов. Собрание сочинений: В 4 т.: 2-е изд. — Т. 1. — С. 104. (М. Ю. Лермонтов. Сочинения/Под ред. П. А. Висковатова: Т. 1—6. — СПб., 1889—1891. — Т. 1. — С. 99—101).

190. Лермонтов М. Ю. Русская песня//М. Ю. Лермонтов. Собрание сочинений: В 4 т.: 2-е изд. — Т. 1. — С. 104. (Северный вестник. — 1889. — № 3. — С. 91).

191. Лермонтов М. Ю. Могила бойца//М. Ю. Лермонтов. Собрание сочинений: В 4 т.: 2-е изд. — Т. 1. — С. 161. (Стихотворения М. Ю. Лермонтова, не вошедшие в последнее издание его сочинений. — Берлин, 1862. — С. 20—21).

192. Лермонтов М. Ю. Баллада («Берегись! берегись!»)//М. Ю. Лермонтов. Собрание сочинений: В 4 т. — 2-е изд. — Т. 1. — С. 152. (Стихотворения М. Ю. Лермонтова, не вошедшие в последнее издание его сочинений. — Берлин, 1862. — С. 22—23).

193. Лермонтов М. Ю. Незабудка//М. Ю. Лермонтов. Собрание сочинений: В 4 т.: 2-е изд. — Т. 1. — С. 85. (Отечественные записки. — СПб., 1843. — Т. 31. — № 11, отд. 1. — С. 194—195).

194. Лермонтов М. Ю. «В старинные годы жили-были»//М. Ю. Лермонтов. Собрание сочинений: В 4 т.: 2-е изд. — Т. 1. — С. 84. (Лермонтов М. Ю. Сочинения/Под ред. П. А. Висковатова: Т. 1—6. — СПб., 1889—1891. — Т. 1. — С. 85).

195. Людмила, драма в трех отделениях. Подражание немецкой Лепоге и составленная из баллад Жуковского с сохранением некоторых стихов его. — СПб., 1830.

196. Маркевич Н. Русалки. Малороссийская мелодия//Московский телеграф. — 1830. — Ч. 32, № 8. — С. 439—440.

197. Маркевич Н. Украинская мелодия. Василек//Московский телеграф. — 1830. — Ч. 35, № 17. — С. 37—42.

198. Одоевский А. И. Старица-пророчища//Литературная газета. — СПб., 1830. — № 24. — С. 191.

199. Полежаев А. И. Казак//А. И. Полежаев. Стихотворения и поэмы. — Л., 1957. — С. 79—80 (Нива. — 1915. — № 8. — С. 584).

200. Подолинский А. Гурия//Северные цветы. — СПб., 1830. — С. 99—103.

201. Пушкин А. С. Бесы//А. С. Пушкин. Полное собр. соч.: В 16 т. — М.; Л., 1937—1948. — Т. 3, ч. 1. — С. 226—227. (Северные цветы. — СПб., 1832. — С. 107).

202. Ротчев А. Г. Два сокола. Из шотландских песен, собранных В. Скоттом//Московский телеграф. — 1830. — Ч. 32, № 8. — С. 441.

203. Ставелов Н. Вороной конь (Кассида)//Литературная газета. — СПб., 1830. — Т. 2, № 69. — С. 267—269.

204. Трилунный (Струйский Д. Ю.) Дума Баяна//Стихотворения Трилунного, альманах на 1830 год: Ч. 1—2. — СПб., 1830. — Ч. 1. — С. 64—70.

205. Трилунный (Струйский Д. Ю.) Завещание тирольца//Стихотворения Трилунного, альманах на 1830 год: Ч. 1—2. — СПб., 1830. — Ч. 2. — С. 99—111.

206. Тютчев Ф. И. «Песок сыпучий по колени»/Ф. И. Тютчев. Лирика: В 2 т. — М., 1966. — Т. 1. — С. 33 (Современник. — СПб., 1837. — Т. 4. — С. 397).

207. Тютчев Ф. И. Песня (Из Шекспира)//Ф. И. Тютчев. Лирика: В 2 т. — М., 1966. — Т. 2. — С. 104—105. (Молва. — СПб., 1833, 19 января, № 8. — С. 29—30).

208. Тютчев Ф. И. Певец. Из Гете//Ф. И. Тютчев. Лирика: В 2 т. — М., 1966. — Т. 2. — С. 98—99. (Галатея. — М., 1830. — № 42. — С. 226—228).

209. -ъ-ъ-. Вертер//Эвтерпа, или Собрание новейших романсов, баллад и песен известнейших и любимейших русских поэтов. — М., 1831. — С. 89—90.

1831

210. А. П. «Добрый витязь, скинь шолом»//Эвтерпа, или Собрание новейших романсов, баллад и песен известнейших и любимейших русских поэтов. — М., 1830. — С. 179.

211. Байский (Сомов О. М.) Купалов вечер. (Из малороссийских былей и небылиц)//Литературная газета. — СПб., 1831. — Т. 3, № 23. — С. 183—184.

212. Бестужев-Марлинский А. А. Саатырь. Якутская баллада//А. А. Бестужев-Марлинский. Полное собрание сочинений. — Л., 1961. — С. 139. (Сын отечества. — СПб., 1820. — № 18. — С. 205—211).

213. Волшебная гитара//Молва. — М., 1831. — Ч. 2, № 49. — С. 353—361.

214. Девитте К. Перчатка//Венера, или Собрание стихотворений разных авторов: Ч. 1—3. — М., 1831. — Ч. 2. — С. 64—67.

215. Дмитриев И. Старинная любовь//Венера, или Собрание стихотворений разных авторов: Ч. 1—3. — М., 1831. — Ч. 3. — С. 46—49.

216. Ершов П. Смерть Ермака. Сонет//П. П. Ершов. Конек-горбунок. Стихотворения. — Л., 1976. — С. 126—127.

217. Ершов П. Смерть Святослава//П. П. Ершов. Конек-горбунок. Стихотворения. — Л., 1976. — С. 124—126.

218. Жуковский В. А. Жалоба Цереры//В. А. Жуковский. Стихотворения. — Л., 1956. — С. 425—428 (Баллады и повести В. А. Жуковского: Части 1, 2. — СПб., 1831).

219. Жуковский В. А. Суд божий над епископом//В. А. Жуковский. Стихотворения. — Л., 1956. — С. 428—431. Баллады и повести В. А. Жуковского: Части 1, 2. — СПб., 1831.

220. Жуковский В. А. Кубок//В. А. Жуковский. Стихотворения. — Л., 1956. — С. 417—422. (Баллады и повести В. А. Жуковского: Части 1, 2. — СПб., 1831).

221. Жуковский В. А. Замок на берегу моря//В. А. Жуковский. — Л., 1956. — С. 260. (Русский архив. — М., 1873. — № 9, стлб. 1701).

222. Жуковский В. А. Поликратов перстень//В. А. Жуковский. Стихотворения. — Л., 1956. — С. 422—425. (Баллады и повести В. А. Жуковского: Части 1, 2. — СПб., 1831).

223. Кокошкин Ф. Греческая баллада. Из мелодрамы «Падение Миссалонги»//Эвтерпа, или Собрание новейших романсов, баллад.

и песен известнейших и любимейших русских поэтов. — М., 1831. — С. 138—141.

224. Колачевский. Рыбак. Из Гете//Московский телеграф. — 1831. — Ч. 39, — № 10. — С. 181—182.

225. Лермонтов М. Ю. Гость «Кларису юноша любил»//М. Ю. Лермонтов. Собрание сочинений: В 4 т.: 2-е изд. — Т. 1. — С. 496—498. (Русская старина. — СПб., 1882. — № 8. — С. 389—390).

226. Лермонтов М. Ю. Атаман//М. Ю. Лермонтов. Собрание сочинений: В 4 т.: 2-е изд. — Т. 1. — С. 185—186. (Отечественные записки. — СПб., 1859. — Т. 127, № 11, отд. 1. — С. 262).

227. Лермонтов М. Ю. Баллада («В избушке поздною порою») //М. Ю. Лермонтов. Собрание сочинений: В 4 т.: 2-е изд. — Т. 1. — С. 230. (Русская мысль. — 1881. — № 12. — С. 20).

228. Лисицына М. Заветная гора//Венера, или Собрание стихотворений разных авторов. — М., 1831. — С. 16—20.

229. Погодин М. Ниоба. Из Овидиевых превращений//Телескоп. — М., 1831. — С. 350—351.

230. П. Р. Роброй//Северные семена на 1831 год. — М., 1831. — С. 61.

231. Розен Е. Ф. Баядера. Индийская легенда//Литературное наследство: Т. 4—6. — М., 1932. — С. 923.

232. Романович В. Мельтница тирана//Альциона. Альманах на 1831 год. — СПб., 1831. — С. 36—37.

233. Ротчев А. Г. Две сестры//Альциона. Альманах на 1831 год. — СПб., 1831. — С. 53—54.

234. Ротчев А. Г. Душа юноши//Московский телеграф. — М., 1831. — Ч. 39. — № 10. — С. 182—183.

235. Тепляков В. Ариадна. Кантата//Одесский альманах на 1831 г. — Одесса, 1831. — С. 14.

236. Тютчев Ф. И. «Там, где горы, убегая»//Ф. И. Тютчев. Лирика: В 2 т. — М., 1966. — Т. 1. — С. 68—69. (Современник. — СПб., 1854. — Т. 14. — С. 20—21).

237. Фоминский Ф. Баллада. Светлана и ее жених, суженый и ряженый//Сочинения Ф. Фоминского. — М., 1831. — С. 15—28.

238. Шишков А. А. Априппина//Поэты 1820—1830-х гг.: В 2 т. — Л., 1972. — Т. 1. — С. 417—418. (Одесский альманах на 1831 г. — Одесса, 1831. — С. 176).

1832

239. Баллада старца-пустынника из пролога оперы «Вадим»//Молва. — М., 1833. — Ч. 4, № 97. — С. 385—387.

240. Бестужев-Марлинский А. А. Из повести Аммалат-бей//А. А. Бестужев-Марлинский. Полное собрание сочинений. — Л., 1961. — С. 221—222. (Московский телеграф. — М., 1832. — № 2. — С. 187—188).

241. Бриммер В. Энрико и Фиамета//Сын отечества. — СПб., 1832. — Т. 32, № 50. — С. 245—252.

242. Горленко П. Мщение//Заволжский муравей. — Казань, 1832. — Ч. 3, № 22. — С. 1263—1265.

243. Ершов П. П. Сибирский казак. Старинная быль//П. П. Ершов. Конек-горбунок. Стихотворения. — Л., 1976. — С. 133—149. (Библиотека для чтения. — СПб., 1834. — Т. 8, отд. 1. — С. 9—18; Т. 10, отд. 1. — С. 11—12).

244. Жуковский В. А. Плавание Карла Великого//В. А. Жуковский. Стихотворения. — Л., 1956. — С. 446. (Стихотворения В. Жуковского. Издание четвертое, исправленное и умноженное: Тома 1—9. — СПб., 1835—1834. — Т. 5).
245. Жуковский В. А. Рыцарь Роллон//В. А. Жуковский. Стихотворения. — Л., 1956. — С. 448—451. (Библиотека для чтения. — СПб., 1834. — Т. 2. — С. 93).
246. Жуковский В. А. Роланд Оруженосец//В. А. Жуковский. Стихотворения. — Л., 1956. — С. 440—446. (Новоселье. — СПб., 1834. — Ч. 2. — С. 257).
247. Жуковский В. А. Старый рыцарь//В. А. Жуковский. Стихотворения. — Л., 1956. — С. 451. (Библиотека для чтения. — СПб., 1834. — Т. 2. — С. 17).
248. Комаров А. Отрывок из сельской поэмы «Маша»//Русский альманах на 1832 и 1833 г — СПб., 1832. — С. 237—238.
249. Иноземцев П. Две главы из восточной повести Зальмара// Утренняя звезда. — Харьков, 1834. — Кн. 1. — С. 107—144.
250. Иноземцев П. Марий. Песнь первая//Утренняя звезда// Харьков, 1834. — Кн. 1. — С. 145—158.
251. И. В. Пани Твердовская. Баллада Мицкевича//Заволжский муравей. — Казань, 1832. — № 11. — С. 591—598.
252. Козлов И. И. Озеро мертвой невесты//И. И. Козлов. Полное собрание стихотворений. — Л., 1960. — С. 216—217. (Собрание стихотворений Ивана Козлова: Ч. 1—2. — СПб., 1833. — Ч. 2. — С. 280—282).
253. Козлов И. И. Ревность//И. И. Козлов. Полное собрание стихотворений. — Л., 1960. — С. 195—196. (Русский альманах на 1832 и 1833 год. — СПб., 1832. — С. 221—222).
254. Лермонтов М. Ю. Баллада «Куда так проворно, жидовка младая?»//М. Ю. Лермонтов. Собр. соч.: В 4 т.: 2-е изд. — Л., 1979. — Т. 1. — С. 353—354. (Саратовский листок. — 1876. — 1 января).
255. Лермонтов М. Ю. Два великана//М. Ю. Лермонтов. Собр. соч.: В 4 т.: 2-е изд. — Л., 1979. — Т. 1. — С. 337. (Отечественные записки. — СПб., 1842. — Т. 2, № 5, отд. 1. — С. 1).
256. Лермонтов М. Ю. Прощанье//М. Ю. Лермонтов. Собр. соч.: В 4 т.: 2-е изд. — Л., 1979. — Т. 1. — С. 299—300. (Лермонтов М. Ю. Сочинения/Под ред. П. А. Висковатова: Т. 1—6. — СПб., 1889—1891. — Т. 1. — С. 62—63).
257. Лермонтов М. Ю. Тростник//М. Ю. Лермонтов. Собр. соч.: В 4 т.: 2-е изд. — Л., 1979. — Т. 1. — С. 349. (Саратовский листок. — 1875. — 16 ноября).
258. Лермонтов М. Ю. Баллада «Из ворот выезжают три вояты в ряд, увы!»//М. Ю. Лермонтов. Собр. соч.: В 4 т.: 2-е изд. — Л., 1979. — Т. 1. — С. 329. (Лермонтов М. Ю. Сочинения/Под ред. П. А. Висковатова: Т. 1—6. — СПб., 1889—1891. — Т. 1. — С. 367).
259. Полежаев А. И. Черкесский романс//А. И. Полежаев. Стихотворения и поэмы. — Л., 1957. — С. 106—108. (Стихотворения А. Полежаева. — М., 1832, — С. 182—185).
260. Пуговишников А. М. Умершие колдуны или Явление мертвецов. Сельская баллада. — М., 1832.
261. Пушкин А. С. Анчар//А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 16 т. — М.; Л., 1937—1948. — Т. 3, ч. 1. — С. 133—134. (Северные цветы. — СПб., 1832. — С. 113—114).

262. Розен Е. Ф. Британское чудовище. Легенда//Библиотека для чтения. — СПб., 1834. — Т. 1. — С. 23—29.
263. Романович В. Ондина//Стихотворения Василия Романовича. — СПб., 1832. — С. 77—79.
264. Романович В. Безумная//Стихотворения Василия Романовича. — СПб., 1832. — С. 73—76.
265. Романович В. Мопила персидского поэта//Стихотворения Василия Романовича. — СПб., 1832. — С. 63—65.
266. Р-нь. Ирена и Эдвин//Заволжский муравей. — Казань, 1832. — С. 872—877.
267. Ск. ... Три Будриса. Баллада литовская//Заволжский муравей. — Казань, 1832. — № 5. — С. 259, 260—262.
268. Цыганов Н. Г. «Ах, не звездочка сияет»//Песни и романсы русских поэтов. — М., 1965. — С. 446—449. (Русские песни Н. Цыганова. — М., 1834. — С. 51).
269. Шляпников А. Гирей и Зюлея//Заволжский муравей. — Казань, 1832. — № 7. — С. 430—431.
270. Якубович Л. Леший//Северные цветы на 1832 г. — СПб., 1831. — С. 142—143.

1833

271. А. Б. Похороны казака//Невский альбом на 1833 г. — СПб., 1833. — С. 23—25.
272. Дубровский П. Русская баллада. Из драматических сцен. Преступник//Молва. — М., 1833. — Ч. 5, № 28. — С. 109—110; № 29. — С. 113—114.
273. Гнедич Н. И. Кавказская быль//Н. И. Гнедич. Стихотворения. — Л., 1956. — С. 152—154. (Новоселье. — СПб., 1833. — Ч. 1. — С. 187—190).
274. Жуковский В. А. Уллин и его дочь//В. А. Жуковский. Стихотворения. — Л., 1956. — С. 452—453. (Библиотека для чтения. — СПб., 1834. — Т. 4. — С. 31).
275. Заголкин М. Н. Баллада (Из оперы «Аскольдова могила») //Русские поэты в биографиях и образцах. — СПб., 1880. — С. 247.
276. Козлов И. И. Беверлей//И. И. Козлов. Полное собрание стихотворений. — Л., 1960. — С. 210—211. (Собрание стихотворений Ивана Козлова: Ч. 1, 2. — СПб., 1833. — Ч. 2. — С. 276—279).
277. Кюхельбекер В. К. Кудеяр//В. К. Кюхельбекер. Избранные произведения: В 2 т. — М.; Л., 1967. — Т. 1. — С. 253—261.
278. П. М. Альпугара. Испанская баллада. Из Мицкевича//Молва. — М., 1833. — № 155. — С. 706—707.
279. Павлова К. К. Час призраков. Фантазия//К. К. Павлова. Полное собрание стихотворений. — М.; Л., 1964. — С. 511—518. (Das Nordlicht. Proben der neueren russischen Literatur von Karoline von Jaenisch. — Dresden und Leipzig, 1833. — S. 217—230).
280. Павлова К. К. Альвар Таладор. В трех романах//К. К. Павлова. Полное собрание стихотворений. — М.; Л., 1964. — С. 518—522. (Das Nordlicht. Proben der neueren Literatur von Karoline von Jaenisch. — Dresden und Leipzig, 1833. — S. 231—237).
281. Пушкин А. С. Гусар//А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 16 т. — М.; Л., 1937—1948. — Т. 3, ч. 1. — С. 300—303. (Библиотека для чтения. — СПб., 1834. — Т. 1. — С. 101—102).

282. Пушкин А. С. Будрыс и его сыновья//А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 16 т.—М.; Л., 1937—1948.—Т. 3, ч. 1.—С. 311—312. (Библиотека для чтения.—СПб., 1833.—Т. 2, кн. 3).

283. Пушкин А. С. Воевода//А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 16 т.—М.; Л., 1937—1948.—Т. 3, ч. 1.—С. 313—315. (Библиотека для чтения.—СПб., 1833.—Т. 2, кн. 3.—С. 45—46).

284. Розен Е. Ф. Домовой//Поэты 1820—1830-х гг.: В 2 т.—Л., 1972.—Т. 1.—С. 572—575. (Новоселье.—СПб., 1833.—С. 317).

285. Розен Е. Князя Горбатские-Шуйские (Быль времен Иоанна Грозного)//Альциона на 1833 год.—СПб., 1833.—С. 57—62.

286. Розен Е. Эсты под Беверинном//Альциона на 1833 год.—СПб., 1833.—С. 83—86.

287. Розен Е. Казнь отца в сыне//Альциона на 1833 год.—СПб., 1833.—С. 75—78.

288. Ставелов Н. Попутчик//Сельское предание//Молва.—М., 1833.—№ 31.—С. 121.

289. Туманский В. Могила//Письма В. И. Туманского и неизданные его стихотворения.—Чернигов, 1891.—С. 121—122.

290. ***. Рыбалка. Малороссийская баллада//Утренняя звезда.—Харьков, 1833.—Кн. 2.—С. 71—73.

1834

291. Боде А. К. Милана. Русская баллада, или Старые погудки на новый лад.—СПб., 1834.

292. Байский П. (Сомов О. М.) Недобрый глаз. Малороссийское предание//Утренняя звезда.—Харьков, 1834.—Кн. 1.—С. 3—13.

293. В. Ф. Щ. Русалки//Дитя поэзии.—Казань, 1834.—С. 1—10.

294. Гарпенко В. (Кюхельбекер В. К.) Два гроба//В. К. Кюхельбекер. Избранные произведения: В 2 т.—М.; Л., 1967.—Т. 1.—С. 225—227. (Библиотека для чтения.—СПб., 1834.—Ч. 96, № 22.—С. 96—101).

295. Глинка Ф. Н. Постояльцы//Ф. Н. Глинка. Избранное.—Петрозаводск, 1949.—С. 135—136. (Библиотека для чтения.—СПб., 1834.—Т. 3.—С. 22—23).

296. Жуковский В. А. Элевзинский праздник//В. А. Жуковский. Стихотворения.—Л., 1956.—С. 453—459. (Новоселье.—СПб., 1834.—Ч. 2.—С. 107).

297. Козлов И. И. Умиравший гейдук//И. И. Козлов. Полное собрание стихотворений.—Л., 1960.—С. 241—242. (Библиотека для чтения.—СПб., 1834.—Т. 4.—С. 123—124).

298. Козлов И. И. Возвращение крестоносца. Быль//И. И. Козлов. Полное собрание стихотворений.—Л., 1960.—С. 234—237. (Новоселье.—СПб., 1834.—Ч. 2.—С. 363—368).

299. Комаров А. Всадник//Библиотека для чтения.—СПб., 1834.—Т. 4.—Отд.—С. 122—123.

300. Кюхельбекер В. К. Пахом Степанов. Сказка//В. К. Кюхельбекер. Избранные произведения: В 2 т.—М.; Л., 1967.—С. 266—269. (Библиотека для чтения.—СПб., 1834.—Т. 5.—С. 221).

301. Мятлев И. П. Артамсыч//И. П. Мятлев. Собрание стихотворений. — СПб., 1834. — С. 18—21.

302. Пушкин А. С. Яныш королевич//А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 16 т. — М.; Л., 1937—1948. — Т. 3, ч. 1. — С. 361—363. (Библиотека для чтения. — СПб., 1835. — Т. 9, отд. 1. — С. 361—363).

303. Пушкин А. С. Песня о Георгии Черном//А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 16 т. — М.; Л., 1937—1948. — Т. 3, ч. 1. — С. 354—355. (Библиотека для чтения. — СПб., 1835. — Т. 9, отд. 1. — С. 354).

304. Пушкин А. С. Сестра и братья//А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 16 т. — М., Л., 1937—1948. — Т. 3, ч. 1. — С. 357—361. (Библиотека для чтения. — СПб., 1835. — Т. 9, отд. 1. — С. 357—361).

305. Пушкин А. С. Марко Якубович//А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 16 т. — М.; Л., 1937—1948. — Т. 3, ч. 1. — С. 349—352. (Библиотека для чтения. — СПб., 1835. — Т. 9, отд. 1. — С. 349—352).

306. Пушкин А. С. Конь//А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 16 т. — М.; Л., 1937—1948. — Т. 3, ч. 1. — С. 363. (Библиотека для чтения. — СПб., 1835. — Т. 8, отд. 1. — С. 158).

307. Пушкин А. С. Федор и Елена//А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 16 т. — М.; Л., 1937—1948. — Т. 3, ч. 1. — С. 343—346. (Библиотека для чтения. — СПб., 1835. — Т. 9, отд. 1. — С. 343—346).

308. Розен Е. Русская добросовестность//Новоселье. — СПб., 1834. — Ч. 2. — С. 403—406.

309. Сорокин М. Битва//Лирические стихотворения В. Гюго. Перевел с французского В. Сорокин. — СПб., 1834. — С. 101.

310. Струговщиков А. Певец//Библиотека для чтения. — СПб., 1834. — Т. 1, отд. 1. — С. 124—125.

1835

311. Аксаков К. С. Русская легенда//Поэты кружка Н. В. Станкевича. — М.; Л., 1964. — С. 306—309. (Телескоп. — М., 1835. — Ч. 29. — С. 203—235).

312. Аксаков С. Т. Уральский казак//Песни и романсы русских поэтов. — М.; Л., 1965. — С. 318—319. (Весенние цветы, или Собрание романсов, баллад и песен А. Пушкина, Жуковского, Козлова, Баратынского, Ознобишина, Райча, Туманского, Ф. Глинки, Маркевича, Вяземского и проч. — М., 1835. — С. 58—61).

313. Астафьев В. «С горем юноша печальный»//Весенние цветы, или Собрание романсов, баллад и песен А. Пушкина, Жуковского, Козлова, Баратынского, Ознобишина, Райча, Туманского, Ф. Глинки, Маркевича, Вяземского и проч. — М., 1835. — С. 58—61.

314. Баратынский Е. Мадонна//Е. А. Баратынский. Полное собрание стихотворений. — Л., 1957. — С. 158—160. (Стихотворения Евгения Баратынского: Ч. 1—2. — М., 1835. — Ч. 1. — С. 193).

315. Глинка А. Водолаз. Из Шиллера//Библиотека для чтения. — СПб., 1835. — Т. 2. — С. 7—12.

316. Ершов П. П. Туча//П. П. Ершов. Конек-горбунок. Стихотворения. — Л., 1976. — С. 162—163. (Библиотека для чтения. — СПб., 1835. — Т. 12. — С. 17—19).

317. Банников А. Испытание//Библиотека для чтения. — СПб., 1835. — Т. 13. — С. 12—17.
318. Козлов И. И. Мальвина//И. И. Козлов. Полное собрание стихотворений. — Л., 1960. — С. 256—257. (Библиотека для чтения. — СПб., 1835. — Т. 10. — С. 172—173).
319. Козлов И. И. Отплытие витязя//И. И. Козлов. Полное собрание стихотворений. — Л., 1960. — С. 265—266. (Библиотека для чтения. — СПб., 1836. — Т. 14. — С. 70—71).
320. Малороссийское предание//Осенний вечер. — СПб., 1835. — С. 80—82.
321. Маркевич Н. Удушенный//Весенние цветы, или Собрание романсов, баллад и песен А. Пушкина, Жуковского, Козлова, Баратынского, Ознобишина, Раича, Туманского, Ф. Глинки, Маркевича, Вяземского и проч. — М., 1835. — С. 52—54.
322. Маркевич А. Пери//Осенний вечер. — СПб., 1835. — С. 223.
320. Ознобишин Д. П. Битва в дубраве//Московский наблюдатель. — М., 1835. — Ч. 2. — С. 233—239.
321. Ознобишин Д. П. Исповедь//Московский наблюдатель. — М., 1835. — Ч. 2. — С. 232—233.
322. Ознобишин Д. П. Злой брат//Московский наблюдатель. — М., 1835. — Ч. 2. — С. 233—235.
323. Ознобишин Д. П. Две сестры//Московский наблюдатель. — М., 1835. — Ч. 2. — С. 239—240.
324. Прокопович Н. Полнолуние//Библиотека для чтения. — СПб., 1835. — Т. 8, отд. 1. — С. 145—157.
325. Пушкин А. С. Родрик//А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 16 т. — М.; Л., 1937—1948. — Т. 3, ч. 1. — С. 445—446. (Русский архив. — М., 1881. — Кн. 1. — С. 452).

1836

326. Апполон Де***. Еще тройка//Стихотворения Апполона Де***. — М., 1836. — С. 15—16.
327. Апполон Де***. Сцена в темнице//Стихотворения Апполона Де***. — М., 1836. — С. 31—40.
328. Ершов П. П. Баллада пастуха//П. П. Ершов. Конек-горбунок. Стихотворения. — Л., 1976. — С. 177. (Иллюстрированный вестник. — 1876. — № 7. — С. 218; № 8. — С. 247).
329. Жуковский В. А. Ночной смотр//В. А. Жуковский. Стихотворения. — Л., 1956. — С. 262—263. (Современник. — СПб., 1836. — Т. 1. — С. 14).
330. Козлов И. И. Тайна//И. И. Козлов. Полное собрание стихотворений. — Л., 1960. — С. 269—270. (Библиотека для чтения. — СПб., 1836. — Т. 16. — С. 169—170).
331. Козлов И. И. Витязь//И. И. Козлов. Полное собрание стихотворений. — Л., 1960. — С. 267. (Библиотека для чтения. — СПб., 1836. — Т. 16. — С. 12—14).
332. Козлов И. И. Ночь родительской субботы//И. И. Козлов. Полное собрание стихотворений. — Л., 1960. — С. 263—265. (Библиотека для чтения. — СПб., 1836. — Т. 14. — С. 12—14).
333. Ознобишин Д. П. Чудная бандура//Песни и романсы русских поэтов. — М.; Л., 1965. — С. 396—398. (Московский наблюдатель. — М., 1836. — Ч. 7. — С. 46—48).
334. Пожарский И. Червоный колпак. Белорусская баллада//

Библиотека для чтения. — СПб., 1836. — Т. 16, отд. 1. — С. 164—168.

335. Ратмир и Эмма//Литературные занятия. Альманах на 1836 год. — СПб., 1836. — С. 243.

336. Юрьев Н. Роберт Монривой. Крестоносец//Библиотека для чтения. — СПб., 1836. — Т. 17. — С. 197—199.

337. Якубович Л. Умирующий гайдук. Иллирийская баллада//Московский наблюдатель. — М., 1836. — Ч. 9. — С. 29—30.

1837

338. Алексеев П. Ф. Баллада «Во сыром бору могила»//Современник. — СПб., 1837. — Т. 7. — С. 264.

339. Бернет Е. Два рассказа из турецкой войны: П. Два креста в Валахии//Библиотека для чтения. — СПб., 1837. — Т. 21. — Ч. 2 — С. 96—100.

340. Бернет Е. Паша//Библиотека для чтения. — СПб., 1837. — Т. 21. — Ч. 2. — С. 40—42.

341. Кропоткин Д. Баядерка//Библиотека для чтения. — СПб., 1837. — Т. 24. — С. 80—83.

342. Кропоткин Д. Свева//Библиотека для чтения. — СПб., 1837. — Т. 20. — С. 37—38.

343. Лермонтов М. Ю. Бородино//М. Ю. Лермонтов. Собр. соч.: В 4 т.: 2-е изд. — Л., 1979. — Т. 1. — С. 369—371. (Современник. — СПб., 1837. — Т. 6. — С. 207—211).

344. Менцов. Песня пиратов//Сын отечества. — СПб., 1837. — Т. 1—2. — С. 150—151.

345. Розен Е. Голос духа//Сын отечества. — СПб., 1837. — № 1. — Ч. 183. — С. 4—6

1838

346. Аксаков К. Молодой крестоносец//Поэты кружка Н. В. Станкевича. — М.; Л., 1964. — С. 334 (К. С. Аксаков. Сочинения/Ред. и примеч. Е. А. Ляцкого: Т. 1. — Пг., 1915. — С. 23—26).

347. Аксаков К. Коринфская невеста//Поэты кружка Н. В. Станкевича. — М.; Л., 1964. — С. 368. (К. С. Аксаков. Сочинения/Ред. и примеч. Е. А. Ляцкого: Т. 1. — Пг., 1915. — С. 146—148).

348. Аксаков К. Певец. Из Гете//Поэты кружка Н. В. Станкевича. — М.; Л., 1964. — С. 358—359. (Одесский альманах на 1840 г. — Одесса, 1839. — С. 201—203).

349. Аксаков К. Магадэва и Баядера. Индийская легенда//Московский наблюдатель. — М., 1838. — Ч. 17. — С. 16—19.

350. Бобылев Н. Валладйда//Невский альбом: Опыты в стихах и прозе Н. Бобылева. — СПб., 1838. — С. 49—63.

351. Вердеревский А. Челнок//Стихотворения Ал. Вердеревского. — М., 1838. — С. 48—49.

352. Кольцов А. В. Деревенская беда//А. В. Кольцов. Полное собрание стихотворений. — Л., 1958. — С. 145—147. (Московский наблюдатель. — М., 1839. — № 1. — С. 9).

353. Кони Ф. Чудная арфа//Сын отечества. — СПб., 1838. — Т. 5. — С. 16—21.

354. Красов В. И. Сара//Поэты кружка Н. В. Станкевича. М.,

Л., 1964. — С. 216—217. (Московский наблюдатель. — М., 1838. — Ч. 18. — С. 263—265).

355. Кропоткин Д. Рютмор, или Изгнание Скальдов. Скандинавская баллада//Библиотека для чтения. — СПб., 1838. — Т. 27. — С. 7—12.

356. Прокопович Н. Сестра и братья. Сербская баллада//Современник. — СПб., 1838. — Т. 10. — С. 157—166.

357. Ростопчина Е. Песни Трувера//Стихотворения графини Е. Ростопчиной. — СПб., 1841. — С. 129—133.

358. Тимофеев А. Посыделки//Библиотека для чтения. — СПб., 1838. — Т. 27, ч. 2. — С. 163—168.

359. Тимофеев А. Курган//Библиотека для чтения. — СПб., 1837. — Т. 21, ч. 2. — С. 92—93.

1839

360. Алексеев. Водолаз Из Шиллера//Отечественные записки. — СПб., 1839. — С. 75—79.

361. Волков П. Русалка//Библиотека для чтения. — СПб., 1839. — Т. 37. — С. 164—166.

362. Григорьев В. Н.//Поэты 1820—1830-х гг.: В 2 т. — Л., 1972. — С. 395—396. (Одесский альманах на 1839 год. — Одесса, 1839. — С. 479).

363. Кольцов А. В. Хуторок//А. В. Кольцов. Полное собрание стихотворений. — Л., 1958. — С. 160—163. (Отечественные записки. — СПб., 1840. — № 1. — С. 82).

364. Красов В. И. Панна//Поэты кружка Н. В. Станкевича. — М.; Л., 1964. — С. 218—220. (Московский наблюдатель. — М., 1838. — № 2. — С. 27—30).

365. Красов В. И. Поэт Генриха Второго//Поэты кружка Н. В. Станкевича. — М.; Л., 1964. — С. 230—231. (Библиотека для чтения. — СПб., 1839. — № 5. — С. 10—12).

366. Кропоткин Д. Раковина-Гудо//Библиотека для чтения. — СПб., 1839. — Т. 37. — С. 170—173.

367. Лермонтов М. Ю. Дары Терека//М. Ю. Лермонтов. Собр. соч.: В 4 т.: 2-е изд. — Л., 1979. — Т. 1. — С. 413—414. (Отечественные записки. — СПб., 1839. — Т. 7, № 1. — С. 1—3).

368. Лермонтов М. Ю. Три пальмы//М. Ю. Лермонтов. Собр. соч.: В 4 т.: 2-е изд. — Л., 1979. — Т. 1. — С. 413. (Отечественные записки. — СПб., 1839. — Т. 5, № 8. — С. 168—170).

369. Некрасов Н. А. Ворон. Баллада//Н. А. Некрасов. Полное собр. соч. и писем: В 15 т. — Л., 1981. — Т. 1. — С. 233—235. (Мечты и звуки. Стихотворения Н. Некрасова. — СПб., 1840. — С. 47—50).

370. Некрасов Н. А. Рыцарь. Баллада//Н. А. Некрасов. Полное собр. соч. и писем: В 15 т. — Л., 1981. — Т. 1. — С. 236—237. (Мечты и звуки. Стихотворения Н. Некрасова. — СПб., 1840. — С. 51—52).

371. Некрасов Н. А. Водяной. Баллада//Н. А. Некрасов. Полное собр. соч. и писем: В 15 т. — Л., 1981. — Т. 1. — С. 238—239. (Мечты и звуки. Стихотворения Н. Некрасова. — СПб., 1840. — С. 53—55).

372. Некрасов Н. А. Пир ведьмы//Н. А. Некрасов. Полное собр. соч. и писем: в 15 т. — Л., 1981. — Т. 1. — С. 240—241. (Меч-

ты и звуки. Стихотворения Н. Некрасова. — СПб., 1840. — С. 55—57).

373. Павлова К. К. Гленара. Шотландская баллада//К. К. Павлова. Полное собрание стихотворений. — М.; Л., 1964. — С. 439—440. (Отечественные записки. — 1839. — № 5. — С. 247).

374. Павлова К. К. Розабелла//К. К. Павлова. Полное собрание стихотворений. — М.; Л., 1964. — С. 449—451. (Отечественные записки. — СПб., 1839. — № 12. — С. 131—133).

375. Павлова К. К. Из Скотта. Клятва Мойны. Шотландская баллада//К. К. Павлова. Полное собрание стихотворений. — М.; Л., 1964. — С. 446—447. (Отечественные записки. — СПб., 1839. — № 5. — С. 246—247).

376. Павлова К. К. Песнь//К. К. Павлова. Полное собрание стихотворений. — М.; Л., 1964. — С. 451—452. (Одесский альманах на 1840 год. — Одесса, 1839. — С. 633—634).

377. Павлова К. К. Эдвард. Старинная шотландская баллада//К. К. Павлова. Полное собрание стихотворений. — М.; Л., 1964. — С. 437—438. (Отечественные записки. — СПб., 1839. — № 11. — С. 159—161).

378. Павлова К. К. Из Скотта. Яша//К. К. Павлова. Полное собрание стихотворений. — М.; Л., 1964. — С. 448—449. (Отечественные записки. — СПб., 1839. — № 10. — С. 43—44).

379. Чужинский А. Бандурист//Одесский альманах на 1840 год. — Одесса, 1839. — С. 56—59.

1840

380. Аксаков К. Ночное посещение. Из Ветцеля//Поэты кружка Н. В. Станкевича. — М.; Л., 1964. — С. 372. (Одесский альманах на 1840 год. — Одесса, 1839. — С. 565—566).

381. Бернет Е. (Жуковский А. К.) Русалка//Невский альбом, издаваемый Николаем Бобылевым. Год второй. — СПб., 1840. — С. 140—142.

382. Козлов И. И. Легенда//И. И. Козлов. Полное собрание стихотворений. — Л., 1960. — С. 303—305. (Собрание стихотворений Ивана Козлова. — СПб., 1840. — Т. 2. — С. 363—366).

383. Кольцов А. В. Ночь//А. В. Кольцов. Полное собрание стихотворений. — Л., 1958. — С. 185—187. (Отечественные записки. — СПб., 1841. — № 2. — С. 250).

384. Красов В. И. Клара Моврай//Поэты кружка Н. В. Станкевича. — М.; Л., 1964. — С. 233—234. (Киевлянин. Книга первая на 1840 год. — Киев, 1840. — С. 124—126).

385. Лермонтов М. Ю. Воздушный корабль. Из Зейдлица//М. Ю. Лермонтов. Собр. соч.: В 4 т.: 2-е изд. — Л., 1979. — Т. 1. — С. 437—438. (Отечественные записки. — СПб., 1840. — Т. 10, № 5. — С. 1—3).

386. Павлов Н. Ф. Страшная исповедь. Шотландская баллада//Н. Ф. Павлов. Сочинения. — М., 1985. — С. 235—237.

387. Павлова К. К. Из Скотта. Песня//К. К. Павлова. Полное собрание стихотворений. — М.; Л., 1964. — С. 453—454. Отечественные записки. — СПб., 1840. — № 5. — С. 3—4.

388. Прокопович Н. Граф Конрад и его жена//Современник. — СПб., 1840. — Т. 19. — С. 164—173.

389. Протопопов Н. Новогреческие песни. V. Любовь из-за мо-

гилы//Одесский альманах на 1840 год. — Одесса, 1839. — С. 282—284.

390. Протопопов Н. Новогреческие песни. III. Ночная поездка//Одесский альманах на 1840 год. — Одесса, 1839. — С. 279.

391. Траум. Бесценный дар. Баллада. (Подражание Уланду)//Сын отечества. — СПб., 1840. — Т. 1. — С. 300—301.

391. Фет А. А. Похищение из гарема//А. А. Фет. Полное собрание стихотворений. — Л., 1959. — С. 370. (А. Фет. Лирический пантеон. — М., 1840).

392. Фет А. А. Замок Рауфенбах//А. А. Фет. Полное собрание стихотворений. — Л., 1959. — С. 371—373. (А. Фет. Лирический пантеон. — М., 1840).

393. Фет А. А. Удушенный//А. А. Фет. Полное собрание стихотворений. — Л., 1959. — С. 373—374. (А. Фет. Лирический пантеон. — М., 1840).

394. Шевырев С. Тень. Баллада барона А. Мальтица//Отечественные записки. — СПб., 1840. — Т. 3, № 11. — С. 1—4.

1841

395. Красов В. И. Король. Из Гете//Поэты кружка Н. В. Станкевича. — М.; Л., 1964. — С. 255. (Отечественные записки. — СПб., 1841. — № 12. — С. 182).

396. Лермонтов М. Ю. Пленный рыцарь//М. Ю. Лермонтов. Собр. соч.: В 4 т.: 2-е изд. — Л., 1979. — Т. 1. — С. 442. (Отечественные записки. — СПб., 1841. — Т. 17, № 8. — С. 268).

397. Лермонтов М. Ю. Сон//М. Ю. Лермонтов. Собр. соч.: В 4 т.: 2-е изд. — Л., 1979. — Т. 1. — С. 477. (Отечественные записки. — СПб., 1843. — Т. 27, № 4. — С. 183).

398. Лермонтов М. Ю. Морская царевна//М. Ю. Лермонтов. Собр. соч.: В 4 т.: 2-е изд. — Л., 1979. — Т. 1. — С. 489—490. (Отечественные записки. — СПб., 1843. — Т. 28, № 5. — С. 1—2).

399. Лермонтов М. Ю. Тамара//М. Ю. Лермонтов. Собр. соч.: В 4 т.: 2-е изд. — Л., 1979. — Т. 1. — С. 482—483. (Отечественные записки. — СПб., 1843. — Т. 27, № 4. — С. 229—230).

400. Лермонтов М. Ю. Свиданье//М. Ю. Лермонтов. Собр. соч.: В 4 т.: 2-е изд. — Л., 1979. — Т. 1. — С. 484. (Отечественные записки. — СПб., 1844. — Т. 32, № 2. — С. 198—200).

401. Лермонтов М. Ю. Спор//М. Ю. Лермонтов. Собр. соч.: В 4 т.: 2-е изд. — Л., 1979. — Т. 1. — С. 474—475. (Москвитянин. — М., 1841. — Ч. 3, № 6. — С. 291—294).

402. Лермонтов М. Ю. Любовь мертвеца//М. Ю. Лермонтов. Собр. соч.: В 4 т.: 2-е изд. — Л., 1979. — Т. 1. — С. 462—463. (Утренняя заря, альманах на 1842 год. — СПб., 1842. — С. 44—46).

403. Павлова К. К. Старуха//К. К. Павлова. Полное собрание стихотворений. — М.; Л., 1964. — С. 85—88. (Москвитянин. — М., 1841. — № 12. — С. 290—293).

404. Павлова К. К. Рудокоп//К. К. Павлова. Полное собрание стихотворений. — М.; Л., 1964. — С. 97—103. (Москвитянин. — М., 1842. — № 1. — С. 6—12).

405. Павлова К. К. Огонь//К. К. Павлова. Полное собрание стихотворений. — М.; Л., 1964. — С. 94—97. (Москвитянин. — М., 1844. — № 1. — С. 1—3).

406. Павлова К. К. Баллада. 1558 г./К. К. Павлова. Полное

собрание стихотворений. — М.; Л., 1964. — С. 90—93. (Москвитянин. — М., 1841. — № 4. — С. 299—302).

407. Тимофеев А. В. Свадьба//Опыты Т.м.ф.А.: Ч. 1. — СПб., 1837. — С. 147—149.

408. Тимофеев А. В. Испытание//Опыты Т.м.ф.А.: Ч. 1. — СПб., 1837. — С. 149—152.

409. Тимофеев А. В. Три дара//Опыты Т.м.ф.А.: Ч. 1. — СПб., 1837. — С. 153—154.

410. Тимофеев А. В. Поцелуй//Опыты Т.м.ф.А.: Ч. 1. — СПб., 1837. — С. 153—154.

411. Тимофеев А. В. Мертвец//Опыты Т.м.ф.А.: Ч. 1. — СПб., 1837. — С. 156—157.

412. Тимофеев А. В. Карнавал//Опыты Т.м.ф.А.: Ч. 1. — СПб., 1837. — С. 158—160.

413. Тимофеев А. В. Колыбельная песня//Опыты Т.м.ф.А.: Ч. 1. — СПб., 1837. — С. 161—163.

414. Тимофеев А. В. Домовой//Опыты Т.м.ф.А.: Ч. 1. — СПб., 1837. — С. 163—165.

415. Тургенев И. С. Баллада//И. С. Тургенев. Полное собр. соч. и писем: В 28 т. — М.; Л., 1960. — Т. 1. — С. 16—17. (Отечественные записки. — СПб., 1841. — Т. 19, № 11. — С. 308).

АЛФАВИТНЫЙ СПИСОК АВТОРОВ

1. Аксаков К. С. 311, 346, 347, 348, 349, 380.
2. Аксаков С. Т. 312.
3. Алексеев П. Ф. 338, 360.
4. Алякринский И. П. 178.
5. Анненков Н. Е. 112, 113, 114.
6. Астафьев В. И. 313.
7. Байский П. (Сомов О. М.) 157, 211, 292.
8. Банников А. 317.
9. Баратынский Е. А. 314.
10. Бернет Е. (Жуковский А. К.) 339, 340, 381.
11. Баталин А. Е. 143.
12. Бестужев-Марлинский А. А. 59, 212, 240.
13. Бестужев-Рюмин М. А. 60, 101.
14. Бобылев Н. И. 350.
15. Бодэ А. К. 291.
16. Бриммер В. К. 214.
17. Булгарин Ф. В. 115.
18. Вердеревский А. Д. 351.
19. Вердеревский В. Д. 61.
20. Воейков А. Ф. 62.
21. Волков А. 102, 361.
22. Востоков А. Х. 83, 84.
23. Вышеславцев М. М. 25.

24. Глебов Д. П. 63, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123.
25. Глинка А. П. 315.
26. Глинка Ф. Н. 13, 26, 27, 144, 145, 146, 182, 295.
27. Гнедич Н. И. 273.
28. Горленко П. 242.
29. Грибоедов А. С. 64.
30. Григорьев В. Н. 28, 85, 362.
31. Девиtte К. 214.
32. Деларю М. Д. 124.
33. Дельвиg А. А. 2, 14.
34. Дмитриев Вл. 86.
35. Дмитриев И. 215.
36. Дмитриев М. А. 159.
37. Домантович В. В. 125.
38. Дубровский П. 272.
39. Дуроп Ал. 3.
40. Ершов П. П. 216, 217, 243, 316, 328.
41. Жуковский В. А. 4, 147, 218, 219, 220, 221, 222, 244, 245, 246, 247, 296, 329.
42. Загорский М. П. 65, 87, 88.
43. Загорский М. Н. 275.
44. Иноземцев П. 249, 250.
45. Катенин П. А. 147.
46. Кокошкин Ф. Ф. 223.
47. Козлов И. И. 89, 90, 91, 126, 148, 184, 252, 258, 276, 297, 298, 318, 319, 330, 331, 332, 382.
48. Колачевский 224.
49. Кольцов А. В. 127, 352, 363, 383.
50. Комаров А. 248, 299.
51. Кони Ф. А. 353.
52. Красов В. И. 354, 364, 365, 384, 395.
53. Кропоткин Д. 341, 355, 366.
54. Кругликов Г. П. 6.
55. Крюков 92.
56. Кудряшов 160.
57. Кюхельбекер В. К. 15, 16, 52, 277, 294, 300.
58. Лермонтов М. Ю. 161, 162, 163, 164, 165, 166, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 225, 226, 227, 254, 255, 256, 257, 258, 343, 367, 368, 385, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402.
59. Лисицына М. 228.
60. Лобанов М. 66.
61. Мансуров А. 67, 167.
62. Маркевич Н. А. 196, 197, 321.

63. Маркович А. 322.
64. Межаков П. А. 68, 69.
65. Мензевский 29.
66. Менцов 344.
67. Милонов М. В. 30.
68. Муравьев А. Н. 130, 131.
69. Мятлев И. П. 301.
70. Некрасов Н. А. 369, 370, 371, 372.
71. Нечаев С. Д. 70.
72. Норов А. С. 71.
73. Ободовский П. Г. 104, 132, 133.
74. Одоевский А. И. 198.
75. Ознобишин Д. П. 174, 320, 321, 322, 323, 333.
76. Олин В. Н. 134.
77. Павлов Н. Ф. 386.
78. Павлова К. К. 279, 280, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 387, 403, 404, 405, 406.
79. Петров И. М. 72, 95, 168.
80. Писарев А. А. 73.
81. Плетнев П. А. 7, 8.
82. Погодин М. П. 229.
83. Подолинский А. И. 169, 170, 200.
84. Пожарский И. Я. 334.
85. Познанский Ю. 171.
86. Покровский И. 9, 31, 32.
87. Полежаев А. И. 106, 199, 259.
88. Прокопович Н. Я. 324, 356, 388.
89. Протопопов Н. 74, 389, 390.
90. Пуговишников А. М. 260.
91. Пушкин А. С. 10, 33, 75, 76, 96, 97, 135, 149, 172, 173, 201, 261, 281, 282, 283, 303, 304, 305, 306, 307, 325.
92. Раевский А. 77.
93. Розен Е. Ф. 175, 176, 177, 231, 262, 287, 308, 345.
94. Романович В. И. 232, 263, 264, 265.
95. Ростопчина Е. П. 357.
96. Ротчев А. Г. 202, 233, 234.
97. Рылеев К. Ф. 18, 19, 20, 21, 22, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 53, 54, 55, 56.
98. Сенковский О. И. 78.
99. Сомов О. 23, 108, 179, 180.
100. Сорокин М. 309.
101. Ставелов Н. 203, 288.

102. Струговщиков А. Н. 310.
103. Струйский Д. Ю. 204, 205.
104. Твердовский 136.
105. Тепляков В. Г. 235.
106. Тилов В. 51.
107. Тимофеев А. В. 358, 359, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414.
108. Траум 391.
109. Туманский В. И. 289.
110. Тургенев И. С. 415.
111. Тютчев Ф. И. 206, 207, 208, 236.
112. Фет А. А. 392, 393.
113. Федоров Б. М. 11, 12, 98, 137.
114. Фоминский Ф. 237.
115. Цертелев 110.
116. Цыганов Н. Г. 268.
117. Чужинский А. 379.
118. Шевырев С. П. 99, 150, 155, 394.
119. Шидловский А. 141, 151.
120. Шишков А. А. 79, 152, 154, 238.
121. Шкляревский П. П. 57, 109, 140.
122. Шляпников А. 269.
123. Юрьев Н. 336.
124. Языков Н. М. 58, 80, 81, 100, 111, 142, 153.
125. Якубович Л. А. 270, 337.
126. А. Б. 271.
127. А.Б. стрмъ 82.
128. А. П. 210.
129. Апполон Де***. 326, 327.
130. В*. 158.
131. В***. 181.
132. В. А.
133. В. Г. 1.
134. В. О. 24.
135. В.Ф.Щ. 293.
136. В-йм. 156.
137. Ж. 183.
138. И. В. 251.
139. К. Г. 185.
140. К.С-ч 93.
141. Н.К-нь 103.
142. П. А. 17.
143. П. М. 278.
144. П. Р. 230.

145. Пер... 94.
146. Р-въ Ш-чь 107.
147. Р-нъ 266.
148. Ск... 267.
149. Ч-в 138.
150. -ъ-ъ- 209.

Сдано в набор 14.04.93 г. Подп. в печать 13.07.94. Объем 13,75 п. л.
Формат 84×108¹/₃₂. Тираж 700 экз. Заказ 1355.

Великолукская городская типография Упринформпечати
Псковской области, 182100, г. Великие Луки,
ул. Полиграфистов, 78/12